

Nota a Introduzione al pensiero obliquo

Il libro analizza il ruolo della diagonale nella pittura figurativa e gli innumerevoli rapporti che essa intrattiene con l'inconscio, i sogni e l'immaginario, rivelandosi un utile strumento per comprendere le molteplici funzioni che il pensiero obliquo svolge nella costruzione dello spazio e dei pensieri onirici, individuando proprio nel pensiero obliquo un fondamentale elemento di congiunzione tra l'arte fantastica e il sogno.

Esso sintetizza inoltre i concetti più attuali delle varie discipline che si occupano della formazione della formazione dell'arte figurativa, per giungere all'origine delle opere fantastiche, contribuendo in tal modo ad avere maggiore chiarezza nell'operare artistico.

Infatti, nel corso del suo viaggio esplorativo *Introduzione al pensiero obliquo* si trasforma sempre più nell'astrazione dell'astrazione fantastica, dove quasi non è più possibile nessuna comunicazione a livello verbale, ma soltanto per vie intuitive, e che solo alcune opere permettono appena d'intravedere, come nella realizzazione degli spazi *multidimensionali* di M. C. Escher, il cui pensiero incontra gli *insiemi infiniti* di I. M. Blanco, il *pensiero seriale* di P. Boulez e soprattutto la *psicoanalisi onirica* di S. Freud, fulcro su cui ruotano le più poderose investigazioni sui processi creativi.

In particolare l'Autore, mette in evidenza l'aspetto mediatore che possiede il pensiero obliquo, importante *funzione intermedia*, condivisa con il pensiero simbolico, attraverso cui la Diagonale materializza la Dialettica e le dona forma e sostanza.

SOMMARIO

Premessa	4
Sul concetto fantastico	5
Fenomenologia della linea obliqua	12
Hieronymus Bosch	28
Odilon Redon	41
Forma simbolica della diagonale	50
Redon ed Escher	61
Mauris Cornelius Escher	68
Estetica della diagonale	71
Pensiero seriale	83
Funzione della diagonale nella dinamica dell'inconscio	87
Deformazione e obliquità	96
Appendice:	
Temi e opere di H. Bosch	109
Pensieri d'artista: Redon	112
Temi e opere di Redon	117
Pensieri d'artista: Escher	120
Passi verso l'infinito (Escher)	126
Temi ed opere di Escher	130
Il sogno fisiologico	136
Illustrazioni	143
Paesaggi dell'anima	181
Elenco delle illustrazioni	139
Bibliografia	204

Francesco S. Mosca

INTRODUZIONE AL PENSIERO OBLIQUO

PREMESSA

*Il pensiero obliquo si adatta
a ciò che non appartiene al giorno, né alla notte,
pur essendo formato di luce e tenebra.*

La tesi di questo libro sostiene che il pensiero obliquo svolge una fondamentale funzione psichica, fenomenica, pratica in tutti i campi del sapere e dell'agire umano. Qui verrà svolta principalmente nel campo dell'arte, in particolare quella fantastica, con la quale intrattiene strettissimi rapporti. Vedremo in seguito come sia estremamente arduo definire in modo esaustivo il concetto di arte fantastica.

Osservando *a posteriori* le mie tele ho notato che in quasi tutte emergono delle linee oblique, sia materialmente attraverso segni grafici espliciti, sia "invisibili" attraverso linee immaginarie prodotte dalla posizione e dai vertici delle figure fisicamente disegnate. Non mi sono mai proposto *a priori* lo schema da realizzare graficamente, in verità non mi sono mai proposto nulla che non sia stato la costruzione di immagini e aggiungo che *soltanto* da pochi anni m'interesso a livello *cosciente* della visione obliqua. Per quale motivo essa ricorre spesso attraverso configurazioni *casuali* nei miei lavori?

Qual è il motivo che mi ha fatto notare l'importanza della linea obliqua e soprattutto in che consiste il suo rapporto con l'arte – prevalentemente fantastica – con il sogno e l'inconscio? E ancora: perché mai un autore sceglie (o è scelto?) di realizzare un'opera strutturandola in base a un impianto verticale-orizzontale, obliquo, circolare oppure con tutti contemporaneamente?

Erano queste le domande che si agitavano nel mio inconscio e che emergevano *senza che io lo sapessi*, finché in una splendida giornata di luglio del 1999, mentre mi recavo all'università, ho avuto una intuizione che mi ha reso consapevole del valore

della diagonale. Stavo pensando al dissidio tra Mondrian e Van Doesburg causato da ciò che ho definito *quel sottile veleno della linea obliqua*,¹ quando mi è apparso chiaro il suo significato. E a un tratto compresi come la diagonale potesse essere il simbolo di tutti i sogni.

La ricchezza che sono riuscito appena a intravedere nella dimensione del pensiero obliquo si preannuncia piena di sviluppi, difficilmente quantificabili, ma che in ogni caso sono ampiamente illustrati attraverso le opere che ho esaminato e le ipotesi che progressivamente sono emerse durante l'analisi, tutte basate sul riconoscimento del grande valore della diagonale. Valore che va al di là della "semplice funzione estetica" e che si estende a profondi impulsi inconsci, dove essa gioca un ruolo fondamentale.

Questo lavoro, mi è servito per avere maggiore consapevolezza nel difficile compito che l'arte richiede, soprattutto nella nostra epoca, in cui è sempre più arduo sapere dove possa condurci la nostra immaginazione. Immaginazione che si è dilatata fino a raggiungere l'infinito, non soltanto matematico, dove il contatto con il mondo fenomenico sussiste prevalentemente a livello astratto e concettuale, e dove viene a mancare, per ovvie esigenze operazionistiche, il supporto visivo, ma che ritroviamo con eguale fascino nelle incisioni di Escher, colme di tutti quegli elementi che formano una filosofia della matematica senza numeri, senza per questo cessare di essere meno esatta.

È proprio l'essere riuscito a trattare i segni iconici con lo stesso rigore di come un matematico utilizza i simboli a fare di Escher un artista dalle qualità eccezionali, permettendoci di avvicinarci ancora di più a quell'infinito così sfuggente e difficile da immaginare persino da un matematico di professione.

Non solo, nel corso della sua ricerca egli ha percorso gli inesauribili scenari onirici, contribuendo a chiarire visivamente l'inconscio più remoto, illustrando autonomamente con estrema precisione gli ultimi risultati delle indagini psicoanalitiche, senza mai cessare di meravigliarsi delle straordinarie scoperte che la realtà gli rivelava, felice di poter fissare sulla carta, nonostante le indicibili fatiche e sofferenze degli ultimi anni, il continuo "stupore del mondo".

¹ FRANCESCO MOSCA, *Scritti sull'arte*, p. 36, Edizioni Pittagorica, Palermo 2000. Linea a cui attribuisco la funzione di accorciare lo spazio, di ottenere la massima condensazione psichica, di assolvere ancor più efficacemente delle verticali e delle orizzontali alla legge del risparmio energetico, di introdurre elementi dinamici e di portare in primo piano ciò che è trasversale e apparentemente non rilevante.

SUL CONCETTO FANTASTICO

*Ogni segno, ogni simbolo, ogni allegoria è un pensiero obliquo,
ed essi possono trovarsi contemporaneamente
nelle opere d'arte, nei sogni, nei racconti fantastici;
si trovano intrecciati nell' Io,
formano e si fondono con l'inconscio,
compaiono e scompaiono come le immagini
e nel loro mistero
si smarriscono nella mente labirintica che,
come uno specchio, crea perfette illusioni,
necessarie per conoscere la realtà.*

L'arte è quella attività umana regolata da procedimenti tecnici, fondata sullo studio, sull'esperienza, sul principio di casualità e improvvisazione. È una pratica che può essere individuale e collettiva, indirizzata alla produzione di opere culturali, comportamentali e anche effimere, sottoposte al giudizio di valore, di gusto, di bellezza. Verso il 1960² nacque la tendenza a utilizzare materiali poveri, carta, stracci, spago, per una sorta di reazione verso gli strumenti convenzionali come il marmo, la tela e i colori. Già in questa scelta è possibile ravvisare una grande fantasia, la quale permette la rivelazione di visioni fantastiche, prodotte dal catrame, dalla plastica, dal legno, dal fuoco, in cui è possibile stabilire un contatto diretto con l'arte astratta, e dove ognuno (spettatore e autore) proietta le proprie immagini.

L'arte fantastica si differenzia in quanto realizza composizioni elaborate dalla fantasia, che è la facoltà della mente umana di interpretare liberamente i dati forniti dall'esperienza in tutta la sua estensione, e quindi permette di rappresentare, attraverso immagini sensibili, realizzate con i linguaggi più appropriati, forme e contenuti di oggetti che non esistono nella realtà fenomenica esterna al soggetto.

L'aggettivo fantastico viene adoperato con diversi significati, tra cui i più frequenti hanno valenze opposte. Infatti lo si adopera per indicare qualcosa che è fuori dalla norma, eccezionale, unico, favoloso, formidabile, portentoso, e anche per indicare ciò che è irreale, immaginario, chimerico, falso, confuso, torbido; tutti aggettivi che possiedono significato solo nel contesto in cui vengono adoperati e rientrano nel flusso della relatività, dato che ciò che in Occidente viene considerato reale, in Oriente è ir-reale e viceversa. Questo doppio significato lo si incontra anche nell'altro aggettivo di *sacro*, infatti ciò che è sacro viene considerato eccelso, inarrivabile, inaccessibile, divenuto eccezionale, fantastico e anche maledetto, proibito, demoniaco, *tabù*.

Poiché viviamo continuamente immersi nella realtà, composta da luoghi fisici, mentali, esseri umani, animali, oggetti e ci siamo, per così dire, *abituati* ad essi, al punto da non *vederli* più (perché crediamo di “conoscerli”), viene difficile pensare che

² Metodologia precedentemente adoperata dai dadaisti Marcel Duchamp (1887-1968), Kurt Schwitters (1887-1948) e molti altri.

la vita, il mondo con le sue aurore e i suoi tramonti e tutto quello che contiene, sia il fenomeno più fantastico che possa esistere. Per vedere il visibile e l'invisibile, il reale e il fantastico occorrono dei sensi e dei cervelli educati a vederli, altrimenti né la realtà, né l'irrealtà potranno mai essere conosciute e apprezzate in tutto il loro valore. Infatti, se è vero che "senza eventi strani il fantastico non può apparire",³ è anche vero che il fantastico quotidiano, cioè la realtà più reale, al limite della monotonia, assume a volte caratteristiche ancora più fantastiche del fantastico più fantastico.

Riuscire a cogliere gli aspetti fantastici nel flusso continuo degli eventi quotidiani, saperli *vedere* e interpretare come qualcosa di portentoso è già un'impresa fantastica, sufficiente ad accostare i realisti nella sfera dei sognatori. Ecco perché una natura morta, iperrealisticamente eseguita mi attrae quanto un dipinto di Bosch o di Redon. Mi è impossibile distinguere la linea di demarcazione che separa ciò che viene comunemente definito reale o fantastico. È già la vita tutta che è *strana* e ciò fa sì che per me qualsiasi definizione del fantastico risulti estremamente riduttiva, arbitraria e convenzionale. Tuttavia Carotenuto tenta di definirlo in ambiti specifici come la letteratura, la pittura, il cinema, ed emerge che questa definizione è sempre insufficiente, in quanto un libro non potrà mai contenerla in tutta la sua estensione: "Il fantastico può essere definito come un'esperienza di eventi strani che suscita affetti perturbanti".⁴ Ciò dipende dalle condizioni mentali con le quali percepiamo la complessa fenomenologia delle esperienze, poiché è difficile sfuggire al monotono torpore dell'assuefazione ripetitiva.

Forse che il sogno e il risveglio non rientrano nella definizione che Carotenuto ci dà del fantastico? E non sono eventi che si ripetono quotidianamente esattamente come le albe e i crepuscoli e tutti gli altri fenomeni naturali e umani? Se per ipotesi questo ciclo dovesse interrompersi, non sprofonderemmo in uno stato ancora più fantastico? È questo corto circuito continuo che l'arte fantastica si propone di realizzare, ricorrendo a tutte le risorse che l'immaginazione mette a disposizione. Una immaginazione che si alimenta di sogni personali e collettivi, dalla cultura e dall'immaginazione stessa che è capace di automodellarsi e autorigenerarsi, come dimostrano le conquiste tecnologiche sempre più sofisticate e i film di fantascienza o fantastici che in essi trovano la più ampia applicazione.

Ma da cosa nasce il bisogno di produrre arte e perché arte fantastica? È possibile attuare una tale divisione? Non viene spontaneo affermare che tutta l'arte è fantastica? Quali sono i limiti che separano il fantastico dagli altri generi artistici? È possibile definire l'arte in generale e quella fantastica in particolare? E ancora: il fantastico in filosofia, psicologia, psicoanalisi, alchimia, letteratura, scienza possiede elementi comuni?

Se si scende ancora più nel particolare si nota che all'interno dello sviluppo delle varie discipline si ha un'ulteriore diversificazione a seconda degli autori che hanno dato origine a composizioni labirintiche, le cui ramificazioni concettuali si protendono quasi oltre l'infinito, al punto che è estremamente difficile vedere la pianta che le ha generate.

³ ALDO CAROTENUTO, *Il fascino discreto dell'orrore*, p. 32, Bompiani, Milano 1997.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

Quantunque io consideri fantastico tutto: dalla formazione dell'universo alla formazione del pensiero e dei prodotti positivi dell'essere umano, l'arte fantastica rientra in un genere specifico, anche se di difficile definizione, proprio perché si basa su concetti estremamente soggettivi, i quali fanno sì che un oggetto sia fantastico per uno e realistico (o non fantastico) per un altro. *L'Enciclopedia Universale dell'Arte* (Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1958-1967) dedica all'arte fantastica, come arte specifica un breve articolo nel V volume (cll.248-249), ma vi sono molte altre voci contenute in quasi tutti i volumi: 1) *Mostruoso e Immaginario*; 2) *Demoniache figurazioni*; 3) *Cosmologia*; 4) *Magico*; 5) *Mito*; e così via, le quali non solo rientrano nella dimensione fantastica, ma ne costituiscono le origini storiche e i presupposti teorici sui quali ancora oggi si discute.

Sull'arte fantastica si legge che essa “non è una corrente organizzata, ma rappresenta un filone importante della figurazione moderna; il termine, coniato dalla critica, riprende una definizione di Goya data da Baudelaire. I primi accenni di una tendenza a figurazioni inconsuete, inquietanti, assurde, si trovano in Odilon Redon e Gustave Moreau, nonché in Arnold Böcklin (1827-1901), in Adolphe Y. Jh. Monticelli (1824-1886) e nelle figurazioni esotiche di Henri Rousseau (1844-1910)”. Altri autori fantastici inseriti nell'articolo sono: J. Ensor, M. Chagall, G. De Chirico, di cui riporta una lettera, inserita da A. Breton in *Le surréalisme e la peinture* (Parigi, 1928). Un passo di essa è significativo per tentare di formulare una delle tante definizioni dell'arte fantastica: “Ogni cosa ha due aspetti: l'aspetto consueto che vediamo quasi sempre e che ciascuno vede, e quello spirituale e metafisico che solo rari individui sono capaci di vedere in momenti di chiaroveggenza e metafisica astrazione. Un'opera d'arte deve raccontare qualcosa che non appare nella sua figura esterna”.⁵

Ma ciò che è esteriore è *sempre* percepito in funzione delle conoscenze acquisite, anche se gli oggetti della realtà possiedono una concretezza che si *suppone* oggettiva. È questo uno dei nodi più complessi della ricerca scientifica, teoretica e filosofica, visto che *è già l'apparenza, il visibile che non è possibile circoscrivere in modo univoco*, matematico, scientifico o quantomeno in termini di leggi eterne e immutabili. Basta sfogliare un semplice quotidiano per accorgersi che né la natura, né la società si basano su leggi eterne. Gli sconvolgimenti sono continui e in certi casi

⁵ *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. V, col. 249, Venezia-Roma, 1958-1967, Sansoni, Firenze. La definizione non inclusa nell'articolo è la seguente: “Il merito grande di Goya sta nel creare il mostruoso verosimile. I suoi mostri sono nati pieni di vita, di armonia. Nessuno più di lui ha osato nel senso dell'assurdo possibile. Tutti quei contorcimenti, quelle facce bestiali, quei ghigni diabolici sono pervasi di *umanità*. Anche dal punto di vista specifico della storia naturale, sarebbe difficile condannarli, tanta è l'analogia e l'armonia in tutte le parti del loro essere; in una parola sola, è impossibile cogliere la linea di sutura, il punto di congiunzione tra il reale e il fantastico; è una frontiera vaga che l'analista più sottile non saprebbe tracciare, in un'arte che, a un tempo, è così trascendente e naturale”. Charles Baudelaire, *La critica d'arte*, a cura di Antonio del Guercio, p. 148, Roma 1996. L'elenco potrebbe continuare oltre i limiti imposti da questo lavoro. Ecco perché ho circoscritto principalmente la ricerca a tre artisti: Bosch (1450 ca. -1516), Redon (1840-1916), Escher (1898-1972), in cui si condensano importanti procedimenti, centrati sul fantastico e sulla visione obliqua, in periodi che, per una curiosa coincidenza li ha fatto vivere alla fine e all'inizio di nuovi secoli e che possiamo considerare emblematici anche per i nostri tempi.

irreversibili. Il principio di *falsificabilità* introdotto da Popper nel metodo scientifico aggira pragmaticamente il problema, ma lascia irrisolta la questione dell'oggettività.

Quindi, se la percezione della realtà visibile è diversa da individuo ad individuo, quella invisibile cambia ancora di più in una serie di progressione esponenziale che si avvicina all'infinito e che l'arte fantastica mostra con le sue "invenzioni" formali e con il continuo riferimento alla realtà interiore, difficilmente *oggettivabile* (secondo i parametri della metodologia scientifica).

Se ancora oggi esistono forti resistenze nel riconoscere alla visione la stessa importanza dei concetti, significa che persistono molti pregiudizi e incertezze sulla funzione che si attribuisce all'immagine come metodo di conoscenza comune e scientifica. Un esempio di quanto la realtà, considerata universalmente oggettiva non sia affatto oggettiva, ci viene dall'uso della prospettiva classica, ritenuta per secoli il metodo più scientifico per riprodurre fedelmente gli oggetti della realtà. Basta confrontare i quadri di Piero della Francesca con quelli di Paolo Uccello o di Mantegna per comprendere quanto differisca la percezione del reale, pur adoperando le stesse leggi matematiche della prospettiva. Se ad essi aggiungiamo la prospettiva di Leonardo, a cui associa quella atmosferica o aerea, entriamo in una dimensione lirica d'incommensurabile valore fantastico.⁶

Ma ritorniamo all'articolo dell'*Enciclopedia* che attribuisce l'inizio dell'arte fantastica moderna a Redon, esatto per certi versi, ma errato in quanto già in Heinrich Füssli (1741-1825) sono codificati tutti quegli elementi che caratterizzano l'arte fantastica moderna, e che sono enunciati nell'*Incubo* del 1781 (Detroit, Institute of Arts). "Sogni non se ne erano rappresentati in pittura, fatta eccezione per qualche 'sogno' aulicamente premonitore come il sogno di Costantino o di sant'Orsola o, ancora, quello biblico di Giobbe. Sonni di donne invece sì, e in genere soffusi di valenze erotiche, a partire dalla pittura veneta del XVI secolo. Nulla di simile a quanto tentato da Füssli in questa tela, perché l'opera non contiene messaggi ma solo la materializzazione delle zone d'ombra inesplorate della psiche umana".⁷ Quindi da un punto di vista cronologico andrebbe attribuito a Füssli l'inizio dell'arte fantastica moderna, così come si è venuta codificando fino ad oggi.

Ma questa attribuzione conserva sempre il dato del relativo, in quanto diversi altri artisti di epoche precedenti, possono essere considerati fantastici a causa del soggettivismo delle definizioni con le quali percepiamo l'opera degli autori. Per esempio, il maestro ideale di Füssli, William Hogarth (1697-1764), ha sì realizzato

⁶ Infatti la ricerca prospettica di Piero della Francesca è tutta rivolta verso una delicata ascesi mistica, in cui il reale è assunto come base materiale per l'innalzamento spirituale, configurandosi in un movimento eminentemente verticalizzato, in esatta corrispondenza con gli intenti medioevali, ravvisabili nella vertiginosa altezza delle cattedrali gotiche. In Mantegna prevalgono la tipologia monumentale, le inusuali prospettive, gli scorci ravvicinati e il grande senso della scenografia coreografica, mentre Paolo Uccello preferisce l'esaltazione della precisione matematica, strettamente connessa ad una profonda sensibilità fiabesca, riconducibile agli alti ideali della cavalleria del medioevo. Siamo quindi in presenza di concezioni diverse, seppure complementari, e di conseguenza a differenti impostazioni prospettiche, le cui varietà sono tutt'altro che semplici sfumature.

⁷ Orietta Rossi Pinelli, *Füssli*, p. 35, Art Dossier n.126, Giunti, Firenze 1997. È possibile far rientrare il concetto di pensiero obliquo in quella dimensione che è affine al concetto di Ombra e a cui Jung ha dedicato ampie ricerche, molte delle quali presenti nell'opera di Bosch.

immagini che rientrano nel genere realistico ma egli ha sempre evidenziato l'aspetto fantastico della realtà e dell'arte soprattutto, sia a livello teorico che pratico. Aspetti tutt'altro che secondari nella concezione di Hogarth e resi esplicitamente manifesti nella stampa *Satira della falsa prospettiva* (1754) in cui critica la rigida applicazione, quasi maniacale, della prospettiva. Così dopo aver attaccato la concezione classica della bellezza nel suo trattato *Analisi della bellezza*, demolendone con logica sottile i canoni tramandati dalla tradizione, da Hogarth identificata nelle accademie e applicati con monotona pedanteria da artisti privi di fantasia, egli critica la pratica dell'applicazione rigorosa della prospettiva ironizzando sui suoi "errori" commessi in lavori precedenti. È un chiaro esempio di come ciò che viene considerato "sbagliato" dai fautori delle regole accademiche, possa venire utilizzato per la produzione di immagini nuove, originali e fantastiche.

Considerando l'epoca in cui visse Hogarth, la sua visione dell'arte risulta sorprendentemente rivoluzionaria e s'inserisce nella critica all'assolutismo ideologico iniziato da Francesco Bacone (1561-1626), proseguito da Hobbes (1588-1679), Locke (1632-1704) e Hume (1711-1776).

Infatti, come nota Ilaria Bignamini: "Hogarth spostando il discorso dai modelli alla natura non idealizzata, dalla teoria alla empirica osservazione delle forme, avanza una proposta la cui importanza e concretezza va forse ricercata in questo stesso spostamento il cui obiettivo è il tentativo di abbattere i 'distinguo' ideologici sui quali poggia la gerarchia dei generi e, di conseguenza, l'insegnamento accademico di una pittura che, nelle sue espressioni più elevate, è destinata alla rappresentazione parziale della società del tempo".⁸

Se l'arte realistica esplora la realtà così come ci viene data (e già riuscire a coglierla è impresa di grande difficoltà che presuppone comunque una notevole fantasia o genialità), l'arte fantastica indaga realtà costruite dall'intelletto, cioè realtà che non possono esistere in natura, anche se essa fa spesso da sfondo alle costruzioni fantastiche. L'arte prodotta dalla fantasia permette la realizzazione di mondi che non possono esistere se non nel linguaggio, sia esso figurativo, verbale, musicale, ecc. Uno degli elementi fondamentali dell'arte fantastica è il contenuto, in semiotica ripartito tra significante e significato e quindi composto da una parte materiale e da una astratta.

Se al pittore di arte realistica viene richiesta l'originalità nella forma con la quale tratta il soggetto, al pittore fantastico si richiede, oltre all'originalità della forma, *anche* l'originalità nell'invenzione del soggetto.

L'invenzione in arte è teoricamente infinita, poiché è strettamente connessa agli stadi evolutivi dell'ingegno umano; stadi che raramente si svolgono linearmente e con continuità, ma che al contrario si manifestano per vie trasversali e per frammenti.

Con la visione obliqua s'intende un concetto che attraversa tutti gli spazi e tutte le culture senza limiti di tempo, ideologici e unilaterali. Una visione cioè capace di spingersi oltre l'apparenza sensibile della realtà esteriore e immergersi nel labirinto indefinito dell'invisibile. Una visione che quindi non è più solo sensoriale ma

⁸ Mercanti, *Signori e Pezzenti nelle stampe di William Hogarth*, a cura di Ilaria Bignamini, p. 22, Mazzotta, Milano (senza data).

eminentemente astratta e che nel corso del suo progressivo arricchimento esplorativo si trasforma sempre più nell'astrazione dell'astrazione fantastica, dove non è più possibile nessuna comunicazione a livello cosciente, ma solo per vie oblique ed intuitive, e che solo alcune opere fantastiche permettono appena di intravedere.

Esiste una logica dell'immagine, un sistema di figurazione, un luogo abitato da fantasmi poetici dove poter misurare gli esatti rapporti della realtà fantastica con quella esteriore e avvertire la metamorfosi del linguaggio *in* essere. Questo luogo è la più alta immaginazione possibile in un essere umano, luogo che è simultaneamente cammino, riflessione e inversione; strutturazioni complesse e ineffabili certezze che si dileguano nella costruzione del *Sogno*, più concreto degli stessi oggetti del mondo della veglia.

Il pensiero obliquo è il dono di vedere oltre l'aspetto esteriore delle cose, la metafora *concreta* della visione in profondità, senza nessun limite, libero da qualsiasi schema precostituito che possa falsare l'esatto giudizio, il quale è sempre composto da ciò che è soggettivo e collettivo; da elementi consci e inconsci; da particolare e universale; da scienza e metafisica. È stato osservato che gli elementi che formano lo spazio esteriore sono gli stessi di quelli che formano i sogni. Le percezioni che provengono dalla realtà sono rimodellate dal "lavoro onirico" in base agli stessi procedimenti in atto durante la veglia, ma in modo più ampio, in quanto, durante la fase onirica la mente dispone di un materiale quantitativo e affettivo maggiore rispetto alle attività del giorno; materiale che risale al periodo dell'infanzia (inconscio soggettivo: Freud) e che è collegato attraverso i miti al periodo arcaico dell'umanità (inconscio collettivo: Jung). È logico ipotizzare che la maggior parte di questi collegamenti si materializzino per vie oblique e che queste stesse forme rimodellino continuamente, insieme all'inconscio, le nostre funzioni percettive e conoscitive, o almeno di quegli individui che si esprimono prevalentemente attraverso il linguaggio fantastico.

FENOMENOLOGIA DELLA LINEA OBLIQUA

*Il pensiero obliquo non si lascia determinare facilmente.
A volte assume le forme dell'intuizione.
A volte neanche quelle.*

Il mondo antico ci ha lasciato ben poche opere costruite secondo un impianto rigorosamente prospettico, dove la visione avviene attraverso un punto di fuga centrale. Ciò non toglie che nell'antichità non si conoscesse l'uso della prospettiva. Già in epoca preistorica la capacità di riprodurre le figure di scorcio era notevolmente sviluppata, come dimostrano gli animali delle grotte di Altamira, di Lascaux e il toro del Font de Gaume. Anche se essi non sono riprodotti in base a schemi matematici (né logicamente potevano esserlo) si denota ugualmente un alto grado di astrazione, soprattutto nel periodo magdaleiano “dove lo scorcio assonometrico è comunemente praticato”.⁹

Attraverso la mediazione della cultura egizia e assiro-babilonese la visione prospettica viene lentamente acquisita nella Grecia preclassica, dapprima nella pittura vascolare e nel rilievo, poi in quella parietale e da cavalletto. Plinio attribuisce l'invenzione dell'immagine obliqua (*catagrapha* = *imagines obliquae*) a Kimon di Kleonai, pittore degli ultimi decenni del VI sec., al quale si riconosce il merito di aver compiuto un passaggio decisivo per lo sviluppo della prospettiva, senza il quale Nikon e Polignoto non avrebbero potuto sviluppare le loro figure in base alle “*obliquae images*”.¹⁰

Ma è con Vitruvio che si hanno testimonianze sulla conoscenza della prospettiva, chiamata *skenographia*. Esistono infatti testimonianze più volte citate, le quali contribuiscono a non avere più incertezze per quel che riguarda la capacità di una rappresentazione basata sulla proiezione centrale da parte del mondo antico. Persino due autorevoli studiosi come Anassagora e Democrito si occuparono di problemi di prospettiva e di ottica. Diogene Laerzio attribuisce a Democrito un trattato sulla pittura. E ancora, Euclide “dovrà espressamente avvertire che, nella veduta diretta, grandezze uguali e parallele ‘non si vedono proporzionalmente alle distanze’ e che la grandezza apparente è solo dipendente all'angolo al vertice”,¹¹ che equivale ad un chiaro riferimento al punto di fuga principale. Inoltre il pinax con la *Niobe* da Pompei (Museo Nazionale di Napoli), il mosaico di Alessandro che ripete un dipinto originale di Philoxenos di Eretria per il re Cassandro (301-297 a.C.), i cicli pompeiani della *Casa del Labirinto*, della *Villa dei Misteri* e di Boscoreale, la decorazione della *Stanza*

⁹ E. U. A, *op. cit.*, vol. XI, cll. 128.

¹⁰ “Da queste osservazioni si deduce che lo sviluppo della pittura antica deve aver avuto luogo principalmente nel VI secolo. Kimon di Kleonai compì il passo decisivo con il rappresentare gli scorci, aprendo così il cammino alla prospettiva. Nikon e Polignoto hanno compiuto il secondo passo, dando l'idea del rapporto spaziale rispetto alle figure con lo sviluppare queste ‘*obliquae images*’, sino a costituire degli scorci quasi riusciti dal punto di vista prospettico”. *Ibid.*, vol. III, col. 736.

¹¹ *Ibid.*, vol. XI, col. 132.

delle *Maschere*, tuttora il più importante monumento della prospettiva antica sono sufficienti per dimostrare il possesso di questo procedimento presso gli antichi.

Se quindi lo sviluppo posteriore viene realizzato prevalentemente senza un impianto rigoroso della prospettiva, ciò non vuol dire che non la conoscessero, bensì significa una *kunstwollen* di rappresentazione più libera (spinapesce) e l'adozione di un metodo capace di attuare audaci composizioni fantasiose per mettere in scena "quello spettacolo spumeggiante, gaio e spazialmente sincopato che ora si ricerca".¹² Questo aspetto è fondamentale per comprendere i diversi metodi che si nascondono nella pratica artistica e che vengono riassunti nell'adozione o meno della prospettiva.

La Grecia ellenistica era un mondo progredito che conosceva già la differenza di significato tra razionalismo e irrazionalismo, anche se quest'ultimo era di difficile definizione, in quanto non si erano verificate tutte quelle opposizioni sociali e tutte quelle lacerazioni psichiche individuali accumulate nelle ottanta generazioni che ci separano dalla civiltà greca, le quali hanno notevolmente condizionato il nostro pensiero (Jung).

Le varie crisi che colpiscono il mondo antico fino a quelle ultime dell'impero romano, che ne provocarono la fine in Occidente, dispersero il patrimonio culturale acquisito dall'antichità e con esso l'uso della prospettiva, la quale poté conservarsi esclusivamente entro uno "spirito di 'revival' che, anche nelle più brillanti rievocazioni di un passato ormai morto [...], ripete con ogni cura l'apparenza estrinseca degli antichi modelli senza riuscire a recuperarne lo spirito né a richiamarne in vita i procedimenti tecnici originari".¹³ Situazione che caratterizzerà il pensiero visivo e l'arte bizantina, dove verranno addirittura recuperati moduli compositivi egiziani e della Mesopotamia, in cui diverse porzioni di spazio prospettico sono assemblati in un'unica composizione (lunetta con i Sacrifici di Abele e Melchisedec in S. Vitale di Ravenna).

La frantumazione dell'unità politica dell'impero romano viene riflessa nella dissociazione dello spazio prospettico, che attraverso la mediazione dell'arte romanica e bizantina si trasmetterà al medioevo cristiano fino alla riscoperta (1401-1409) della prospettiva con punto di fuga centrale da parte di Brunelleschi, cui seguiranno le teorizzazioni dell'Alberti (1406-1472) (*Trattato della Pittura* 1436) e di Piero della Francesca (1415/20-1492) (*De prospectiva pingendi*, *De quinque corporibus regularibus*). Da qui in avanti si avrà una proliferazione di scritti teorici sulla prospettiva, culminati nel saggio di Panofsky (1892-1968), scritto tra il 1924/25, pubblicato nel 1927, dove si tenta di dimostrare la non acquisizione delle regole della prospettiva centrale nell'antichità e dopo che il libro di Borissavlievitch (1923), "voleva dimostrare la "non-naturalità della prospettiva usuale e la scoperta di una prospettiva ottico-fisiologica".¹⁴ *La prospettiva come "forma simbolica"* contiene indicazioni utili per un graduale accostamento al pensiero obliquo, in quanto Panofsky compila un breve elenco di autori che hanno basato le loro composizioni sulla

¹² *Ibid.*, vol. XI, col. 134.

¹³ *Ibid.*, vol. XI, col. 135.

¹⁴ *Ibid.*, vol. XI, col. 153.

diagonale, a cui ne aggiungerò altri non inclusi da Panofsky, dove le articolazioni mentali sono sviluppate per linee oblique.

Lo studioso tedesco coglie nel segno quando scrive che “mentre in Italia l’avvento della costruzione prospettica ha agito in senso addirittura contrario alla visione diagonale, che ancora nel Trecento era molto frequente, benché proponesse alla partecipazione emotiva soltanto i singoli elementi costruttivi dello spazio e non lo spazio come tale, un maestro come Altdorfer usa la visione diagonale per configurare, nella ‘Nascita di Maria’ di Monaco [...], uno ‘spazio obliquo assoluto’, uno spazio cioè in cui non esistono più piani frontali e ortogonali, e di cui egli accentua otticamente il movimento rotatorio mediante il coro degli angeli librantesi in circolo. Egli adotta così un principio di raffigurazione che soltanto i grandi Olandesi del XVII secolo - Rembrandt, Jan Steen, e specialmente i pittori di architettura di Delft, in particolare De Witte - avrebbero applicato in tutta la sua pienezza; non per caso sono stati appunto questi olandesi che hanno cercato di promuovere fino alle sue ultime conseguenze il problema dello ‘spazio vicino’, mentre agli italiani era riservato di creare, nei loro affreschi, lo ‘spazio in altezza’. ‘Spazio alto’, ‘spazio vicino’, ‘spazio obliquo’: in queste tre forme di raffigurazione si esprime la convinzione che la spazialità della raffigurazione artistica ottiene tutte le determinazioni che la specificano dal soggetto, - e tuttavia, per quanto ciò possa sembrare paradossale, esse stanno pure a indicare il momento in cui (in filosofia con Cartesio, e nell’ambito della prospettiva teorica con Desargues) lo spazio, in quanto rappresentazione che rientra in una data concezione del mondo, viene definitivamente purificato da ogni contaminazione soggettiva”.¹⁵

Ma si dà il caso che la conoscenza di molte e diverse prospettive: a uno, due, tre punti di fuga, aerea, obliqua, ecc. ha soggettivizzato ancor di più lo spazio, per cui esso non risulta “purificato dalla soggettività”, perché essa è rimasta più di prima, ma come per magia questa soggettività si è trasformata in *oggettività* ed è entrata a far parte del metodo scientifico e collettivo. All’elenco di Panofsky degli autori il cui pensiero visivo si manifesta per vie oblique, dobbiamo aggiungerne altri.

Ma prima occorre formulare alcune domande che ci aiuteranno a capire il senso di questo lavoro.

Perché un artista decide di disegnare o dipingere una composizione frontalmente o in diagonale? Qual è il meccanismo psicologico che decide per l’una o per l’altra? Quali sono le differenze e quali sono i rapporti che s’intersecano tra le due composizioni? E perché in Italia ha avuto maggior sviluppo la visione frontale e in Europa del Nord quella obliqua? Qual è il significato di queste scelte?

Perché – come dice Panofsky – “anche per il problema della visione obliqua, il ruolo principale è svolto dall’atteggiamento particolare dei singoli artisti. Mentre Altdorfer ha realizzato la disposizione obliqua dell’interno (*intérieur*) talora con una decisione quasi witteiana, Dürer, per quanto ne sappiamo, ha sempre cercato di evitarla [...]”.¹⁶ La nota prosegue con altri autori olandesi che l’hanno evitata, come Jan van Eyck e come l’Italia la evitasse persino nel barocco, dove presso gli olandesi (Rubens) di quel periodo era stata adottata con straordinaria frequenza.

¹⁵ Erwin Panofsky, *La prospettiva come “forma simbolica”*, p. 74, Feltrinelli, Milano 1999.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

Possiamo iniziare a rispondere alla domanda della differente mentalità artistica ed esistenziale tra l'Italia e il Nord Europa tenendo presente la storia dell'arte italiana, intimamente connessa con le vicende politiche di un'Italia perennemente frantumata in molti stati, spesso in guerra tra loro e che solo con la Pace di Lodi (1454) riuscirà ad avere un periodo di serenità politica, rotto dopo circa quarant'anni con le guerre di Carlo V e Francesco I, i quali avevano scelto l'Italia centrale e settentrionale come teatro di battaglia. Tutto ciò contribuì ad accrescere una grandissima insicurezza tra la popolazione, dimostrata dalla facile discesa di Carlo VIII (1494), la quale annuncia la grande decadenza dell'Italia politica nei due secoli posteriori.

Decadenza che era stata fanaticamente condannata da Savonarola e non soltanto in senso religioso, ma anche con un chiaro obiettivo politico-sociale e soprattutto morale. Nella concezione delle immagini rinascimentali vi era quindi un bisogno di "ordine" spirituale e materiale che evidentemente le costruzioni oblique non potevano dare a causa della forte instabilità percettiva.

Probabilmente si voleva uscire da un lungo periodo di disordine politico, risalente ai tempi medioevali e instaurare una sorta di perfezione culturale e materiale, come dimostrano anche i vari progetti di città ideali, in cui tutto il mondo sensibile doveva essere il riflesso di quello divino. Infatti, lo sviluppo in verticale della pittura del rinascimento assolve principalmente al compito della glorificazione dei valori ecclesiastici, per cui è facilmente comprensibile il suo diffondersi in altezza, anzi alle massime altezze per meglio collegare l'idea di Dio a quella della Chiesa e di riflesso alla sottomissione del popolo ai suoi precetti, trasformati in ferree leggi assolute dopo la Controriforma (1545-1563). Ciò aggiunge un ulteriore elemento di continuità con quanto prodotto nel medioevo e dall'arte gotica.

Si evince qui un paradosso, in quanto, il rinascimento, nato principalmente come desiderio di liberare l'uomo dai vincoli asfissianti delle regole ecclesiastiche, ha contribuito in un certo senso a "uniformare" percettivamente le menti delle persone, attraverso l'adozione di una prospettiva standardizzata. Paradosso a cui non si poteva sfuggire a causa dell'enorme potere della Chiesa e che viene testimoniato, tra altri, dai dipinti di Filippino Lippi (1457-1504), dove nelle *Storie di San Filippo* (1487-1502, S. Maria Novella, Firenze) si arriva ad un parossismo schizofrenico e di conseguenza alla fine dell'armonia dell'umanesimo fiorentino. In particolare nell'affresco dell'esorcismo la costruzione surreale delle architetture, le quali conservano ancora un impianto verticalizzato, la cui base costituita dalla folla dei disperati ne accentua la struttura piramidale, si nota già l'insicurezza dei tempi futuri e l'irrazionalità dei comportamenti umani, tutta concentrata nel simbolo del drago che tiene in scacco un'umanità già sconfitta. Temi che verranno trattati in modo più ampio in area fiamminga soprattutto da Bosch.

In secondo luogo la lunga tradizione della ritrattistica romana, (ripresa dalla tradizione cristiana) basata perlopiù su raffigurazioni frontali e sul concetto del "vero", esteso in ambito naturalistico, ha notevolmente influenzato la cultura posteriore. Si deduce facilmente come in Italia la visione obliqua non abbia avuto larga diffusione, soprattutto se si pensa alle parole di Vitruvio (I sec. a.C.), acerrimo nemico dell'arte fantastica, qualificandola "nec sunt nec fieri possunt nec fuerent" (*De Architectura*, Libro VII, cap. V). Egli fu sostenitore di un realismo ad oltranza, più idoneo alla

severa morale senatoriale, nella cui classe si riconosceva lo spirito della tradizione romana, la quale, adottando la filosofia stoica, contribuirà a forgiare idealmente lunghi periodi storici (attraverso le dottrine dei teorici della Chiesa), quasi impermeabili ad ogni influenza esterna, tanto da resistere persino nelle tematiche barocche e che solo con l'avvento del novecento poterono venire intaccate per mezzo delle composizioni futuriste con la distruzione delle strutture prospettiche rinascimentali, precedentemente dissolte nei vaporosi colori degli impressionisti.

Il Nord europeo era meno coinvolto dalla tradizione romana ed ecclesiastica, non doveva sottoporsi ai ricatti fisici, morali, culturali e politici nella stessa misura degli abitanti dell'Italia cattolica, tanto è vero che la nascita e la diffusione della religione protestante (1517) venne accolta con grande entusiasmo dalla popolazione, insofferente delle continue vessazioni del clero cattolico, anche se in seguito sarà lo stesso Lutero a ordinare di massacrare i contadini, ansiosi di libertà politica e di giustizia. In ogni caso le tradizioni storiche, politiche e culturali erano profondamente diverse nelle due aree geografiche e ciò contribuì alla differenziazione del pensiero e di conseguenza alla realizzazione delle opere d'arte.

Un esempio eloquente ci viene dato, oltre che da Bosch, da Albrecht Altdorf (1480 ca.-1538), pittore tedesco di Ratisbona, già citato da Panofsky, e non da Albrecht Dürer (1471-1528), nato a Norimberga, ma pervaso di cultura italiana, appresa nei suoi viaggi a Venezia e nell'Italia settentrionale (1494-5; 1505-1507), dove conobbe l'arte rinascimentale, in particolare quella di Andrea Mantegna (1431-1506) e di Giovanni Bellini (1432 ca.-1516). Lo studio delle proporzioni trovò applicazione nell'incisione *Adamo ed Eva* e nel successivo dipinto del 1507 (Madrid, Prado), dove Dürer realizzò una misura diversa, avendo scelto il canone delle nove teste, anziché quello classico delle otto teste, presente nell'incisione del 1504.

Scelta probabilmente causata da un nordico impulso inconscio, non ancora del tutto convertito alle regole italiane e che porta a realizzare la testa più piccola in rapporto alla struttura del corpo, il quale risulta in Dürer anatomicamente corretta, anche se egli disegna delle fantasie nella pendenza notevole delle spalle. Pendenza che si risolve in due linee oblique simmetriche, le quali fanno da contrappunto alla diagonale della gamba sinistra, collocata in posizione arretrata a quella dritta, dove sembra cogliere una premonizione relativa all'affermazione del rinascimento anche nel Nord Europa e l'abbandono dell'obliquità medioevale. Si ha la sensazione che Dürer, accogliendo le nuove conquiste italiane voglia lasciare l'intuizione artigianale gotica per esplorare le fresche innovazioni, come risulta da queste sue osservazioni: "... I pittori tedeschi ... nell'uso dei colori non sono inferiori a nessuno, ma hanno mostrato lacune nell'arte delle proporzioni, nella prospettiva e in cose simili. ... Senza giuste proporzioni nessun quadro può essere perfetto, anche se la stesura rivela ogni accuratezza. ... È necessario perciò che chi voglia possedere quest'arte [della pittura] anzitutto impari bene l'arte delle proporzioni e sappia come le cose devono essere disegnate in pianta e in prospettiva Ciò che è assolutamente semplice non può essere davvero artistico; e ciò che è artistico richiede diligenza, impegno e lavoro per poter essere compreso e appreso. Risulta sempre vano un lavoro dove il molto

impegno e ogni diligenza siano dedicati a qualcosa di falso; invece ciò che presenta proporzioni esatte non potrà mai venire criticato da nessuno”.¹⁷

Queste considerazioni risultano innovative nel contesto storico in cui furono formulate, in quanto cercavano di correggere la visione dell’arte medioevale e quindi hanno un senso che ai nostri giorni non viene più ricercato, dato che concetti come perfezione, proporzione e prospettiva non vengono più assunti come parametri di valutazione per le opere. Persino il concetto di pittura non rientra più nella sfera dell’arte presso quegli artisti e quei critici che considerano esaurite tutte le possibilità innovative attraverso colori e pennelli, sostituiti da mille altri strumenti, escrementi compresi, così frequenti nella nostra epoca.

È facile individuare in Dürer due fasi. La prima è quella in cui la linea obliqua è il segno di una concezione non ancora assoggettata dalle regole rinascimentali e si esprime prevalentemente nelle composizioni di sofferenza come nei dipinti *Compianto su Cristo morto* (1500, Monaco, Alte Pinakothek), *Polittico dei Sette Dolori* (1500, a Monaco, Alte Pinakothek il primo pannello *Mater Dolorosa*, a Dresda, Gemäldgalerie gli altri sette), soprattutto *L’andata al Calvario*, *La crocifissione*, *San Giovanni e le Pie Donne sul Calvario*, dove in quest’ultimo la diagonale del gruppo dei personaggi costituisce un grande blocco massiccio contrapposto alla verticale del Cristo riprodotto con uno scorcio fortemente accentuato. Il secondo periodo inizia con le conoscenze apprese in Italia e costituiscono l’inizio del classicismo nel Nord europeo a partire dal 1507, data del secondo viaggio di Dürer. Ma se egli contribuisce alla diffusione delle regole prospettiche aderendovi incondizionatamente, in Italia Botticelli (1445-1510) le rinnegava in nome di un concettualismo tragico e di una concezione pessimistica dell’umanità, – pensiero simile a quello che Bosch dipingeva sulle sue tavole – subentrata al crollo degli ideali umanistici e rinascimentali, e alla decadenza politica dell’Italia, incapace di sottrarsi al dominio straniero.

E qui subentra un altro di quei paradossi difficile da spiegare, ma che trova spiegazioni plausibili se scendiamo nella psicologia profonda degli uomini, il cui inconscio è incapace di attuare differenziazioni e scale di valori, assunti a livello cosciente come schemi fondamentali e fondanti di ogni cosa. Botticelli è nel vasto panorama rinascimentale, colui che conosce perfettamente la prospettiva, ma non l’applica sempre e non si lascia condizionare dalle sue regole, come per esempio Paolo Uccello o Piero della Francesca, i quali giungono a sacrificare tutto per essa, al punto che qualche studioso arriva a mettere in dubbio la conoscenza della prospettiva da parte di Botticelli. Per egli prima di ogni cosa vi è il pensiero, l’idea, il significato; tutto il resto è secondario, illusorio, irreal.

Ciò gli deriva dalla frequentazione dei circoli neoplatonici di Marsilio Ficino (1433-1499) e dalla amicizia di Pico della Mirandola (1463-1494), i quali attraverso l’Accademia fiorentina eserciteranno una grande influenza anche nei secoli seguenti. Infatti, se l’impianto predominante è sempre costruito frontalmente e si sviluppa quasi sempre in altezza, compare in Botticelli una visione obliqua che non è meno importante delle altre. Ciò è palese soprattutto nella *Nascita di Venere* (1482, Firenze,

¹⁷ A. Dürer, *Proportionslehre* (Dedicatoria), 1528, in *L’opera completa di Dürer*, p. 14, Rizzoli, Milano 1968.

Uffizi), ideata per spinte oblique contrapposte, nel raggiungimento di una sublime armonia di linee fluide e sensualmente sinuose; in *Venere e Marte* (1483, Londra, National Gallery), il cui pensiero obliquo viene annunciato già nella personificazione della *Natura della Primavera* (1477-78, Firenze, Uffizi), in particolare dalla forma diagonale della ninfa (che si solleva da terra ad opera dell'intervento di Zefiro, il vento primaverile), dalla cui bocca sgorgano fiori, "simbolo dell'avvenuta fecondazione, e Chloris si trasforma in Flora, emblema splendente della primavera, che tutto ha perso della timida creatura impaurita qual era prima ("*Chloris eram quae Flora vocor*" ci assicura nei *Fasti* [Ovidio])".¹⁸

La posizione obliqua della ninfa, oltre ad assolvere una funzione eminentemente plastica e coerente con l'azione della fuga, resa più dinamica dalla linea obliqua, cela un significato inconscio che non poteva venire espresso in modo più efficace, e Botticelli si lascia guidare dal suo "istinto", oltrech  dalle letture neoplatoniche, e non dalle regole della prospettiva matematica, pi  consona apparentemente alle teorie platoniche di quanto potevano svolgere realizzazioni di carattere pi  libero (  nota la preferenza accordata alla matematica e alle scienze in genere da parte di Platone e al disprezzo delle sensazioni). Botticelli giunge alla pura astrazione per altre vie che non sono quelle seguite dai suoi colleghi, i quali avevano anteposto alla fantasia poetica le severe leggi della prospettiva, riuscendo nel contempo a poeticizzare le scienze, togliendo loro quella aridit  di sentimenti che altri artisti contemporanei hanno voluto a tutti i costi reintrodurre (vedi Mondrian).

Gi  in questo continuo passaggio, reso possibile dall'aumento straordinario della cultura storica,   possibile far la conoscenza del *pensiero labirintico*, con il quale siamo costretti a confrontarci quasi quotidianamente. Tuttavia, anche se in Italia la visione obliqua non ha conosciuto l'ampiezza dei paesi nordici, occorre dire che, contrariamente a quanto riteneva Panofsky,   pure largamente adoperata non solo nel barocco, ma anche nel manierismo e nel rinascimento italiano. Questa affermazione pu  apparire paradossale con quanto esposto, ma   facilmente comprensibile, in quanto in Italia non ci si   resi conto dell'enorme valore e dei molteplici significati racchiusi nella visione obliqua. Si   in sostanza privilegiato soltanto l'aspetto frontale e lo schema verticale-orizzontale, in quanto funzionale ai valori ecclesiastici e laico-borghesi, entrati in crisi con il manierismo e il barocco e superati dalle scoperte scientifiche dell'illuminismo.

Se gi  in Jacopo Carrucci, detto il Pontormo (1494-1556/7) si hanno i primi sintomi di un grande malessere esistenziale, riflesso soprattutto nella *Deposizione* (1526-1528, Firenze, Chiesa di Santa Felicita), opera in cui linee verticali lottano con quelle tragiche oblique, l'espressione pi  tormentata del conflitto esistenziale si avr  con Giovan Battista di Jacopo detto Rosso Fiorentino (1495-1540), dove nella *Deposizione* della Pinacoteca di Volterra fa avvinghiare gli assi verticale-orizzontale da un attacco massiccio di linee oblique, culminate nella sorprendente deformazione dei volti e dell'aspra angolosit  delle forme.

L'opera   del 1521, vi compaiono tre scale inclinate, Cristo appena tolto ha un'espressione trasfigurata difficile da definire, obliquamente collegata all'altra

¹⁸ Ave Appiano, *Capire l'arte*, p. 20, Newton, Roma 1996.

espressione feroce del vecchio aguzzino, il quale forma un elemento importante del cerchio immaginario, composto dalle cinque figure in alto, scelta certamente non casuale in quanto il ciclo a cui stiamo assistendo si svolge in una dimensione extraumana, universale ed eterna. Rosso Fiorentino è stato il più rivoluzionario degli allievi di Andrea del Sarto (1486-1530), il più insofferente alle regole classiche, colui che ha compreso l'illusorietà di ogni dogma, in un periodo in cui la Controriforma aveva rafforzato il potere ecclesiastico, e la cui esistenza si è conclusa lontano dall'Italia (Fontainebleau, Francia), come un altro grande italiano, Leonardo da Vinci.

Pontormo nella sua *Deposizione* ha scelto il momento successivo alla discesa delle scale, e in questo senso è il naturale proseguimento dell'azione iniziata da Rosso Fiorentino, ma è ancora in bilico tra una concezione rinascimentale espressa dai drappaggi e dalla magniloquenza dei colori, e una profondamente diversa, più consona ai problemi dell'esistenza terrena del pittore e della persona in generale. Una indecisione affidata ai suoi personaggi che si sostengono precariamente sulla punta dei piedi, la stessa situazione instabile che Rosso Fiorentino aveva dipinto con i personaggi in fantastico equilibrio sulle scale.

Il messaggio è chiaro: il conflitto si sposta dalla dimensione metafisica a quella fisica, o meglio, scende dal cielo per approdare definitivamente sulla terra e rivestire di nuovi significati, sicuramente più tormentati, ma anche più umani, la nuova condizione esistenziale. Comunque gli ideali classicisti proseguiranno fino al barocco, fenomeno essenzialmente cattolico, in opposizione al protestantesimo, e i cui massimi esponenti saranno Caravaggio e Bernini, dove la linea obliqua sembra giocare con le ormai antichissime severità rinascimentali. Ma prima di affrontare il problema della visione obliqua nel barocco, occorre soffermarsi brevemente su Jacopo Robusti (1518-1594), soprannominato il Tintoretto dal lavoro di tintore di stoffe di seta praticato dal padre Giovanni Battista Robusti.

Tintoretto non è inferiore agli olandesi per quanto concerne la visione obliqua, visione che manterrà per tutta la durata del suo lavoro e la cui esistenza abbraccia quasi un intero secolo. Già fin dalla grande tela *La liberazione di uno schiavo* (1548, Venezia, Gallerie dell'Accademia), il suo pensiero artistico è fondato sull'obliquità, attraverso l'arrivo aereo di San Marco, giunto per liberare il servo, ingiustamente condannato dal padrone, all'accecamento e alla frattura delle gambe. I significati vanno al di là del mero evento narrativo, ed è facile scorgervi una concezione dell'arte rivoluzionaria, proprio per i motivi più volte ricordati, e cioè *la liberazione della pratica pittorica intimamente connessa ad una più equa libertà sociale*. Infatti nel dipinto i due motivi sono evidenti, e suscitano aspre polemiche.

Ciò è notevole in un pubblico storicamente più libero di altri, dato che a Venezia esistevano scambi continui con l'Oriente e il resto d'Europa e vi era una grande tolleranza che non esisteva in altre città più controllate e quasi totalmente condizionate dai dogmi ecclesiastici, politici, sociali ed artistici. Ma non può certamente stupire la reazione degli accademici, non abituati a tutti quei movimenti contrastanti delle figure, i quali disorientarono un pubblico non ancora avvezzo a cambiamenti così radicali.

Tintoretto combatte il classicismo all'interno del classicismo stesso, con le stesse armi della prospettiva, dell'uso del chiaroscuro e delle proporzioni e ricorrendo

in grande stile al pensiero obliquo. È stupefacente come la sua opera acquisti un grande significato simbolico anche dai titoli stessi dei dipinti, come per esempio in *Il ritrovamento del corpo di San Marco* (1562-1566, Milano, Pinacoteca di Brera), dove il corpo ritrovato è dipinto in una forte prospettiva frontale entro uno scenario grandiosamente obliquo, e dove il ritrovamento ha tutta l'aria di venire applicato alla nuova concezione dell'arte centrata sulla Grande Diagonale.¹⁹

Ed è ancora più sbalorditivo come ciò non sia stato notato da Panofsky, il quale, come abbiamo visto, non ha attribuito all'Italia uno sviluppo del pensiero obliquo, che proprio in Tintoretto assume i caratteri più eclatanti, ma anche più sottilmente filosofici, come nel racconto delle urne, fantasticamente collocate sul lato alto delle pareti, entro cui viene ritrovato il corpo del santo, dipinto in una forte posizione inclinata.

Esaminiamo la composizione formata dai personaggi che a fatica scendono il corpo. Essa è un triangolo il cui vertice è rivolto verso il basso, figura contrapposta all'altro triangolo formato dalle tre figure avvinghiate e fortemente dinamiche, a loro volta contrapposte all'altro triangolo di sinistra il cui vertice si trova nel braccio teso del santo che rivolge lo sguardo verso l'alto. Tintoretto ci fa compiere un movimento circolare che inizia dal sarcofago in alto e verso l'alto si conclude. Quello che sembrava una bizzarria (le urne sollevate), si rivela un elemento straordinariamente funzionale, il quale ci fa abbracciare in un colpo solo vari livelli espressivi, diverse concezioni artistiche (classico e moderno), tanto da risultare una piccola storia dell'arte, sintetizzata in una grande concezione di pensiero, in cui triangolarità e circolarità vengono fuse nella dimensione obliqua, divisa in tre diverse sequenze temporali, eppure contemporanee. Si ricorda che il dipinto fa parte di una trilogia: *Il ritrovamento del corpo*, *Il trafugamento* e *Il salvataggio di un naufrago*, che furono commissionati da Tommaso Rangone, forse il personaggio rappresentato in ginocchio nel *Ritrovamento*.

Ma è nella *Crocifissione* (1565, Venezia, Scuola di San Rocco, Albergo) che Tintoretto dispiega sull'immensa tela la sua grande ed inesauribile potenza visionaria obliqua, dilatata oltre ogni limite e sovrastata dalla lunga verticale di sofferenza di Cristo in croce, quella stessa croce che un anno dopo dipingerà obliqua nella salita al Calvario, tema già trattato da Bosch nei primi anni del 1500 e che sarà ripreso più avanti.

La presenza del pensiero obliquo in Italia prosegue con Paolo Caliari (1528-1288 detto il Veronese dalla sua città d'origine), come si nota nella tela del *Calvario* (1570-1580, Parigi, Museo del Louvre), con Michelangelo Merisi (1571/1573-1610), chiamato il Caravaggio di cui ricordiamo *San Matteo e l'angelo* (1600-1601, Roma, San Luigi dei Francesi) e *La crocifissione di San Pietro* (1600-1601, Roma, Santa Maria del Popolo), con Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e le sue sculture: *David* (1623, Roma, Galleria Borghese), *Apollo e Dafne* (1622-1624, Roma, Galleria Borghese), con Guido Reni (1575-1642) che dipinge *Atalanta e Ippomene* (1615

¹⁹ Si confronti il *Cristo morto* (1500 c., Milano, Pinacoteca di Brera) di Mantegna, e si vedrà come la posizione di quello del Tintoretto risulti specularmente opposta: centralità in Mantegna, marginalità in Tintoretto; capo rivolto in senso opposto; quasi dritto il Cristo di Mantegna, tutto curvo il corpo di San Marco dipinto da Tintoretto.

oppure 1625, Madrid, Museo del Prado), con Salvator Rosa (1615-1673) *Il ponte rotto* (1640 c. Firenze, Galleria Palatina).

Molti altri autori hanno sviluppato visivamente il pensiero obliquo, probabilmente perché intuivano che solo attraverso la trasversalità era possibile giungere ad una maggiore conoscenza della propria personalità e della realtà in genere. Non solo, ma vedevano nelle diagonali una grande espressione di libertà che non poteva venire dallo schema verticale-orizzontale, un forte anelito di indipendenza dai modelli precostituiti, rappresentati da griglie rigide, contrarie alla dinamicità della realtà. Difatti persino la dura personalità di Mondrian, per il quale la razionalità costituiva la sua ragione di vita, aveva fatto emergere le diagonali dalle profondità dell'inconscio, "suggeren-dogli" di appendere le tele, non più quadrate o rettangolari, ma romboidali. La diagonale, esclusa con ostinazione per molti anni e fonte della lite con Van Doesburg, ricompare nella visione di Mondrian, confermando in modo inequivocabile il "potere" della linea obliqua, quella stessa linea obliqua che aveva causato indirettamente la fine di una grande amicizia.

È chiaro che non è solo l'utilizzo della linea obliqua a fare di un artista un rivoluzionario, infatti si può essere innovatori servendosi di griglie verticale-orizzontali e conservatori adoperando la diagonale, o anche si può essere rivoluzionari in arte e borghesi nella vita (Flaubert). Comunque è stato possibile notare che l'uso più frequente della diagonale è stato rilevato in quegli autori considerati innovatori, se non addirittura rivoluzionari, anche se qualcuno di essi aveva idee politiche moderate e qualcun altro passava per conservatore. È il caso di Eugène Delacroix (1798-1863), di condizione sociale elevata,²⁰ ma la cui opera si è sviluppata prevalentemente attraverso la linea obliqua, culminata nel dipinto *La morte di Sardanapalo* (1827, Parigi, Louvre), quadro che non ebbe molto successo presso i suoi contemporanei, quando fu esposto al *Salon* del 1828, ritenuto confuso, sbagliato prospetticamente, stracolmo di oggetti dipinti senza ordine che si ammassano senza nessun criterio di spazio e tempo, al punto che "nemmeno Delacroix sarà mai sicuro d'avere compiuto un capolavoro in questo fastoso spiegamento di 'pittura pura', dove ogni elemento – carni, stoffe, oggetti – sfocia in brani di straordinaria finezza, mentre un'assoluta coerenza stilistica si afferma – al di là dei canoni prospettici – nel sinuoso aggirarsi e capovolgarsi dei volumi".²¹

Oggi noi non abbiamo difficoltà nel "capire" il dipinto perché possediamo molti strumenti di lettura che provengono dalla storia (avanguardie, psicoanalisi, estetica, ...) e consideriamo *La morte di Sardanapalo* uno dei massimi capolavori dell'arte mondiale, ma all'epoca fu considerato un quadro errato, poiché la cultura visiva era condizionata dai valori assiomatizzati dagli ideali classici. Se ora prendiamo in considerazione l'autore a cui Delacroix s'ispirò più di ogni altro – Pieter Paul Rubens

²⁰ Il padre Charles Delacroix era ministro degli Esteri al tempo del Direttorio e prefetto dell'Impero a Marsiglia e a Bordeaux, protetto dal principe Talleyrand, probabile padre naturale di Eugène Delacroix, dato che Charles era sterile.

²¹ Luigina Rossi Bortolatto, *L'opera pittorica completa di Delacroix*, p. 96, Rizzoli, Milano 1972.

(1577-1640) – il discorso si complica e meriterebbe una trattazione ben più estesa. Per il momento dobbiamo accontentarci di accennare che in Rubens la linea obliqua acquista una importanza fondamentale che caratterizzerà tutta la sua produzione, la cui influenza sarà determinante per il barocco, e non solo fiammingo.

Opere come *Sansone e Dalila* (1609 ca, Londra, National Gallery), *Ratto di Europa* (1630 ca, copia da Tiziano, Madrid, Prado), *Giudizio universale* (1615-1616, Monaco, Alte Pinakothek), *Prometeo* (1612 ca, Filadelfia, Philadelphia Mesuem of Arts), *Innalzamento della croce* (1610 ca, Anversa, Cattedrale; bozzetto Parigi, Louvre), e moltissime altre sono fin troppo esplicite nel loro impianto obliquo, e ciò che occorre segnalare qui riguarda soltanto il mantenimento del sistema prospettico, che non si riscontra in Delacroix. Infatti egli riterrà maturo il tempo di rivolgere l'attenzione verso altri contenuti più essenziali (anche se il pubblico – come abbiamo visto – non sarà ancora pronto ad accogliere quel che di solito viene denominato innovazione stilistica) e concentrarsi di più sugli aspetti che offrivano la più grande libertà di espressione.

Quindi, se in Rubens la visione obliqua è ancora incanalata dentro schemi preordinati che ne limitano la potenzialità,²² in Delacroix essa erompe in una forma che potremmo definire “selvaggia”, allo stato “puro”, libera da ogni vincolo convenzionale che ne possa alterare il suo significato più “genuino” o inconscio, come emerge dalla *Morte di Sardanapalo*, il cui merito grandissimo consiste, oltre nel far “rinascere”²³ la grande diagonale, nello spianare la strada ad una concezione più libera e profonda dell'arte, senza la quale non sarebbe stato possibile ampliare l'orizzonte dell'arte, al cui interno rientra anche la nuova estetica del colore, dalla matrice chiaramente veneziana, e che verrà studiata sistematicamente dagli impressionisti.²⁴

Quello che per i contemporanei di Delacroix era caos, per l'artista aveva il significato della riunificazione di elementi psichici e fisici in un tutto legato dalla diagonale, cioè da quel raccordo fondamentale che collega l'inconscio al conscio, l'infinito al finito, e attraversa tempi e spazi, idee e oggetti concreti differenti, realizzando al contempo una zona intermedia che può esistere *anche* senza schemi verticale-orizzontali, come si vedrà più esplicitamente dopo, a proposito dell'opera *La boule* di Redon e *Cortecce concentriche* di Escher.

Ma prima ancora di Rubens e Delacroix la visione obliqua era stata realizzata ampiamente da Bosch e Altdorfer, due autori dotati di una inesauribile immaginazione. Infatti, se ideare e realizzare una composizione in prospettiva frontale è una

²² E ciò è perfettamente logico, in quanto sia Rubens, che Delacroix erano affascinati dagli italiani, e in particolare il primo da Mantegna, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Caravaggio, Tiziano; inoltre il pubblico di Rubens non poteva certamente tollerare lavori in cui mancassero gli elementi della prospettiva rinascimentale, ormai definitivamente acquisiti in quell'area geografica dopo l'intervento di Dürer.

²³ “Ma questo quadro ha anche un notevole valore per la particolare disposizione dello spazio pittorico: alla elevazione, come nell'architettura, di elementi giustapposti e ammassati, Delacroix sostituisce infatti la furiosa confusione delle parti in un solo, unificante tragitto che attraversa la tela: rinasceva così la grande diagonale di cui Rubens, maestro del barocco, aveva dato gli esempi più clamorosi”. *Enciclopedia Garzanti dell'Arte*, pp. 168-169, Milano 1977.

²⁴ Si vedano in proposito le innovazioni degli impressionisti, e come questi ultimi debbano molto a Delacroix, il quale in un unico colpo elimina vincoli prospettici e naturalistici.

operazione molto complessa, le difficoltà crescono se la struttura è totalmente di scorcio. L'abitudine a vedere immagini sempre più complicate e fantastiche forse non ci permette di valutare nella maniera adeguata i lavori basati sulla linea obliqua. E non è un caso che essa raggiungerà una profondità incredibile proprio in un olandese contemporaneo, di cui parleremo diffusamente oltre.²⁵

Anticipando alcuni temi ampiamente sviluppati nelle pagine seguenti, ci basti sapere che è attraverso l'articolazione dello spazio obliquo che si raggiungono le maggiori profondità, sia per lo spazio esteriore che per quello interiore. È attraverso le forme trasversali che l'inconscio dispiega la maggiore quantità d'immaginazione. Quando l'opera d'arte è frontale, anche se profondissima, è pur sempre la *superficie* di quella obliqua.

È nel momento in cui si compongono strutture costruite sulla base di punti di fuga diversi e contemporanei che si produce la maggiore *informazione*, ed è come se si formulassero più pensieri nello stesso tempo o si parlassero simultaneamente diverse lingue. Inizialmente l'emozione che si riesce a provare è di spaesamento; dopo di rivelazione, *illuminazione* e conoscenza. Per potere assemblare queste strutture in un linguaggio articolato e internamente coerente, diversi autori ricorrono alle "serie".

Pensare in serie singole o variegata e contrapposte, disporle secondo un ordine in cui ogni punto è inizio e fine di un altro, ma che possono anche esistere indipendentemente tra loro, si riesce ad attuare un movimento rotatorio simile al concetto e alla visualizzazione dell'infinito, come avviene nella percezione della sfera. Dato che non si può osservare sempre lo stesso oggetto, l'immaginazione fantastica produce altri oggetti, altre visioni, ma il cui significato è sempre riconducibile a quello della sfera. Per esempio in *Cascata* (1961) di Escher, si sviluppano serie concatenate e contrapposte, assemblate attraverso la diagonale in un tutto logico e coerente e nello stesso tempo estremamente irrazionale, ciclico e infinito, proprio come in una sfera, il cui senso è racchiuso nel moto immobile dell'acqua che non scende né sale, pur compiendo gli stessi movimenti che nega e che mettono in movimento la ruota del mulino.

Anche se Escher nel suo scritto *Passi verso l'infinito*²⁶ ritiene che la musica non potrà mai accostarsi al "senso" dell'infinito, uno studioso della musica seriale ha teorizzato ed eseguito quel che l'artista olandese considera difficile, se non impossibile in musica. Scrive egli: "Un compositore, un artista, per il quale il tempo è la base delle sue elaborazioni, ha mai sentito il desiderio di accostarsi all'eternità per mezzo di suoni? Non lo so, ma se è successo, immagino che abbia trovato i mezzi a sua disposizione inadeguati per soddisfare questo desiderio. Come potrebbe un compositore riuscire ad evocare la sensazione di qualcosa che non giunge a una fine? La musica non esiste prima del suo inizio e dopo la sua fine. È presente soltanto quando le nostre orecchie percepiscono le vibrazioni sonore di cui essa consiste. Un flusso di suoni piacevoli che prosegue ininterrottamente per un giorno intero non produce una sensazione di eternità, ma piuttosto di estenuazione e di fastidio. Nemmeno il più maniaco dei radioascoltatori potrebbe ricevere una sensazione di

²⁵ Ad Escher dedicherò molto spazio in un'altra sezione del libro.

²⁶ Riportato per intero in appendice I del presente lavoro.

eternità lasciando acceso il suo apparecchio dal mattino presto a notte tarda, nemmeno se scegliesse soltanto i più elevati programmi classici.

No, questo problema dell'eternità è ancor più difficile da risolvere con la dinamica che con la statica, dove l'obiettivo è quello di penetrare con immagini statiche visivamente osservabili, la superficie di un foglio da disegno, fino alla più profonda interminabilità".²⁷

Così come Escher ha trovato l'infinito nelle sue litografie, così Boulez lo ha riprodotto e teorizzato all'interno della musica seriale proprio grazie a quell'indispensabile anello di congiunzione che è la diagonale, come risulterà dalle argomentazioni contenute nel capitolo sul pensiero seriale. Per il momento ci basta aver accennato alla quasi incredibile scoperta dell'applicazione della linea obliqua in ambiti diversi. Infatti, riuscire a visualizzare l'infinito (o una parte di esso, che è sempre infinita) è stata la ricerca di Escher, e proprio in lui lo spazio obliquo trova le sue più vertiginose profondità.

Ecco perché gli artisti fantastici si esprimono più frequentemente attraverso configurazioni trasversali. Anche quando essi la evitano (come Jan van Eyck, Piero della Francesca, Dürer, ecc.), la linea obliqua compare nelle immagini realizzate frontalmente, così come l'inconscio emerge durante la veglia (Freud: *Psicopatologia della vita quotidiana*).

Ma vi è molta differenza tra concepire una composizione frontale, in cui si materializza involontariamente e sporadicamente la diagonale (e in questo caso appare evidente che l'autore dà poca rilevanza all'inconscio e vuole sottoporre tutte le operazioni al vaglio della ragione), e una costruita interamente su un impianto obliquo, *dove si afferma una particolare predisposizione per le dinamiche oniriche*. Da qui si deduce che gli autori fantastici, nel nuovo senso del termine dato da Füssli, che è quello del dominio di tutto l'orizzonte pittorico come conquista della modernità, significato che sul versante critico-letterario viene codificato da Baudelaire, si esprimono prevalentemente per linee oblique.²⁸

Uno degli autori surrealisti che ha saputo visualizzare lucidamente lo stretto rapporto dello spazio fisico con quello psichico è stato René Magritte (1898-1967), il quale, ne *La condition humaine I* (1933) fonde il paesaggio esterno al quadro con il dipinto stesso. Fusione replicata in *Le domaine d'Arhneim* (1949), *Les promenades d'Euclide* (1955), *Le soir qui tombe* (1964). Già Giorgio De Chirico (1888-1978) aveva adoperato il procedimento di unire lo spazio della realtà esterna con quello della

²⁷ *Il mondo di Escher*, a cura di J. L. Locher, p. 37, Garzanti, Milano 1978. Di questo argomento se ne discuterà nel capitolo sul pensiero seriale.

²⁸ Scriveva Füssli dopo il 1801: "Quest'arte di dare al personaggio principale il dominio dell'orizzonte è forse il solo principio che abbia permesso all'arte moderna di segnare un punto di vantaggio su quella degli antichi", in *Füssli*, di Orietta Rossi Pinelli, p. 6, Art Dossier n.126, Giunti, Firenze 1997, op. cit., dove per "dominio" s'intende una maggiore consapevolezza dei mezzi e delle potenzialità dell'arte e dell'artista, al quale proprio in quegli anni si andavano rivelando le ricchezze dell'inconscio, dai romantici elevate a strumenti conoscitivi, ancora più incisivi di quelli scientifici. Non a caso loro furono tra i primi a individuare nell'inconscio possibilità che andavano al di là dell'arte, fino a coinvolgere tutti gli ambiti del sapere.

realtà interna al quadro nel 1915 in *Il doppio sogno di primavera* (1915), dove “le ortogonali retratte del piano centrale si congiungono con quelle del quadro-dentro-il-quadro in primo piano, con risultati decisamente equivoci”.²⁹

È noto che la pittura metafisica di De Chirico anticipò per alcuni tratti fondamentali la poetica surrealista, la quale, formulata nel 1924 da Breton nel *Manifesto surraealista*, indicava proprio in De Chirico uno degli autori più importanti capace di mostrare il senso profondo dell'inconscio. Le sue architetture, l'accostamento di oggetti comuni, la giustapposizione apparentemente casuale di inusuali prospettive, l'atmosfera allucinata che avvolgeva i dipinti del suo primo periodo (1911-1919) esercitarono una grandissima influenza in moltissimi artisti surrealisti, eredi di una già vasta cultura fantastica moderna, le cui origini risalgono, come abbiamo visto, a Füssli.

Molti artisti furono affascinati dal senso di mistero che emanava dai dipinti di De Chirico, in particolare Magritte trovò in lui il motivo di un cambiamento radicale e l'inizio di un nuovo sviluppo della sua arte, rivolta verso importanti problemi della sua filosofia, centrata sul mistero e sul pensiero visivo. La maggior parte degli studiosi di De Chirico ha messo in rilievo l'aspetto onirico delle sue immagini, dovuta all'originalità di abbinare oggetti riconoscibili in contesti non consueti, colti in un momento particolare del giorno o della notte, come se si volesse materializzare soltanto il loro aspetto spettrale.

In un periodo in cui l'arte si avviava verso la scomposizione cubista e il non figurativo, i quadri di De Chirico ebbero il grande merito di mantenere l'attenzione sulla riconoscibilità dei soggetti, i quali, sapientemente disposti sulla tela, assumevano significati diversi, molto vicini alle esperienze che si vivevano nei sogni. Ma oltre all'aspetto più appariscente degli oggetti riprodotti, oltre il senso di mistero e la poesia raffinata che il loro accostamento produce; al di là della malinconia e della nostalgia che si possono facilmente individuare nei soggetti, bisogna soffermarsi su quel che i dipinti di De Chirico non “dicono”, e che il silenzio sembra annunciare, ma che è impotente ad esprimere perché non esprimibile in nessuna lingua, nemmeno se si riempie *l'essere* di tutti gli oggetti del mondo, come nel *Grande metafisico* (1916, Berlino, Galerie des 20. Jahrhunderts).

De Chirico ribalta il pensiero di Wittgenstein, secondo il quale “su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere” e lo dice proprio tacendo, o meglio, limitandosi a suggerirlo attraverso l'impiego costante delle ombre e delle diagonali, captate magicamente attraverso la sua ipersensibilità. Il suo pennello si è trasformato in uno strumento per rilevare il flusso che emerge dal profondo dell'inconscio in grado di registrare i fondamentali collegamenti che la mente opera tra i vari livelli, sintetizzabili nelle serie degli opposti, dei complementari, degli affini e dei continui ribaltamenti dei significati, tra cui quello della prospettiva rinascimentale. De Chirico cambiando prospettiva, cambia punto di vista e passa ad una visione che procede in senso opposto a quella rinascimentale. Se questa avanzava dall'interno dell'individuo verso l'esterno per ordinarlo entro schemi necessari alla conoscenza della realtà oggettiva, nel modo

²⁹ William S. Rubin, *L'arte Dada e Surrealista*, p. 136, Rizzoli, Milano 1972.

più scientifico possibile, la prospettiva di De Chirico utilizza la realtà per conoscere quel che di più profondo esiste in lui stesso.

La pittura figurativa si trasforma da strumento conoscitivo della realtà esteriore, in mezzo per esplorare le realtà interiori, certamente non meno concrete delle altre, ma all'epoca di De Chirico molto più misteriose. Esse costituivano l'aspetto più oscuro della ricerca. Oscurità che egli raffigura quasi medianicamente attraverso le ombre, collegate obliquamente agli oggetti concreti della realtà, ma quest'ultimi acquistano adesso la parvenza di ombre, grazie all'impiego della stilizzazione e soprattutto del netto prevalere dello scorcio.

Anche le architetture più massicce si sottopongono alla legge onirica e diventavano fragili costruzioni del pensiero, schermi diafani su cui si materializzano i sogni. Anche i corpi più armoniosi si deformano, si trasformano in manichini e fanno a meno delle ombre, poiché già essi stessi sono ombre alla ricerca di una materialità che forse non troveranno mai, perché è tutto confuso, ambiguo, sfuggente. Con la rinuncia alla prospettiva classica De Chirico muove una critica poderosa all'aspetto razionale dell'uomo, e in particolare alla fiducia che esso ha nelle scienze, per certi aspetti simile alla fede dell'uomo medioevale per la religione, a cui egli contrappone la realtà metafisica del suo pensiero e delle sue ombre, silenziose come gli "attimi tremendi che precedono le grandi catastrofi" (De Chirico).



HIERONYMUS BOSCH

*È la lunga leva obliqua che solleva
le pesanti porte del sogno.*

DATI BIOGRAFICI

La data di nascita più probabile viene indicata nell'anno 1453, forse il 2 ottobre, quella di morte il 9 agosto 1516, segnata nel registro della Confraternita di Nostra Signora, a cui Bosch apparteneva. Il nome è Jeroen Anthoniszoon van Aken, da lui cambiato in Hieronymus Bosch dalla cittadina del Brabante's Hertogenbosch (Bois le Duc o Bosco Ducale) in cui era nato, in una famiglia in cui nonno, padre e fratelli esercitavano l'arte della pittura, e quasi sicuramente per distinguersi da loro, o dal fratello Goossen, al quale andò in eredità la bottega. Non si hanno notizie di suoi viaggi, per cui la formazione artistico-culturale avvenne all'interno della famiglia e della prospera cittadina. Nel 1486 o 1487 s'iscrisse nella potente confraternita di Nostra Signora, la quale raggruppava donne e uomini di alto livello sociale, intenti alle opere di carità, di organizzazione di celebrazioni laico/religiose e simili. Intorno al 1478 si sposa con una nobile Aleyt van de Mervenne, la cui ricchezza lo mette al riparo da ogni preoccupazione materiale, trasformandolo in uno degli uomini più importanti della città, a diretto contatto con gli aristocratici e l'alta borghesia.

“Le origini e lo svolgimento dell'arte del Bosch costituiscono tuttora uno dei problemi più appassionanti della pittura fiamminga. Lo stesso appellativo di fiammingo può dar luogo a controversia, essendo 's Hertogenbosch un centro bramantino di periferia, già entro i confini politici dell'Olanda: cosicché la critica che ha voluto rintracciare il processo formativo del pittore poteva avere buon gioco, sia volgendosi alla tradizione dei grandi 'primitivi' fiamminghi del sud, da van Eyck a van der Weyden, sia prestando qualche attenzione ai centri nordici alquanto remoti di Haarlem e di Delft”.³⁰ Così inizia il catalogo delle opere di Bosch, con un mistero di difficile soluzione, come è un enigma tutta la sua vita e il complesso sistema estetico realizzato, in maniera unica, tanto da non avere eguali. Ciò costituisce nel vastissimo panorama della storia dell'arte un evento irripetibile, caratteristica che per certi versi lo avvicina a Redon, ma ancor di più a Escher.

Anche se non possediamo nessuna notizia certa sulla formazione artistica di Bosch, possiamo dedurre che essa avvenne all'interno della famiglia e in quel mondo dell'arte fiamminga sviluppatasi nella seconda metà del 1400 e alla fine del secolo. Cioè di quell'arte il cui inizio si fa risalire ai fratelli van Eyck (Hubert, morto nel 1426; Jan 1390 ca.-1441), a Robert Campin (o Maestro di Flémalle 1375 ca.-1444), a Rogier van der Weyden (1400 ca.-1464), a Petrus Christus (1410 ca.-1472/73), a Dieric Bouts (1415-1475) e altri, nonché al patrimonio artistico-religioso costituito dalle miniature, dai Libri d'Ore, dalle monete, dalla glittica, dai *grilli*, dalle stampe e

³⁰ *L'opera completa di Bosch*, a cura di Mia Cinotti, p. 86, Rizzoli, Milano 1966.

dai tessuti che giungevano, anche dall'Oriente nella fiorente cittadina di 's Hertogenbosch, che, se pur decentrata rispetto ai grandi nuclei commerciali e culturali, possedeva un'intensa attività economica. Inoltre la produzione di stampe e libri illustrati di carattere religioso, morale e filosofico rendevano la cittadina di Bosco Ducale culturalmente informata, e quel che più conta, straordinaria produttrice di arte fantastica, tra le più importanti dell'epoca, dato che Bosch, oltre a segnare fortemente il suo tempo, ha marcato profondamente la cultura futura e il concetto stesso di arte fantastica, anche delle epoche successive. Basti pensare ai numerosi imitatori, proseliti e continuatori del suo pensiero: Pieter Huys, Jean Mandyn, Henry Met de Blés, Pieter Bruegel il Vecchio, ...

Se confrontiamo i vari dipinti che sviluppano gli stessi temi al tempo di Bosch, e cioè le molteplici crocefissioni, natività, epifanie, tentazioni ci accorgiamo immediatamente che nei dipinti di Bosch si respira un'altra atmosfera. Quale? Quella del Mistero, del Soprannaturale, dell'Impossibile e dell'Inimmaginabile. È come se aleggiasse di continuo una verità tremenda, invisibile eppure così incombente e minacciosa da togliere il respiro, fino alla completa scomparsa di ogni punto di appoggio, di ogni certezza. Proprio come ci si sente davanti alle immagini di Escher, in cui si sprofonda entro dimensioni senza tempo, fragile diaframma di pensiero tra realtà e sogno.

Nel *Polittico di Gand* dei van Eyck, completato nel 1432, le distanze sono ancora umane, il prodigioso nasce dalla realtà trasfigurata dal pennello e dal pensiero, che, se pur preciso, è pur sempre *del* mondo tangibile, sensualizzato da incredibili doti in una estetica dell'ascesi, della magnificenza, del riflesso e della luce. È persino accettabile la stupefacente precisione dell'occhio di Jan van Eyck, tollerabile la sua capacità di "sprofondare" all'interno del nobile metallo, fino quasi a farci scoprire la sua composizione molecolare. Potremmo anche smarrirci negli infiniti giochi luminosi dei gioielli, delle perle, dei diademi; toccare il velluto del manto di Maria, accarezzare i bordi geometrici dei tappeti orientali, i risvolti di pelliccia dei committenti. Potremmo persino perderci oltre la finestra del *Cancelliere Rolin* e spingere lo sguardo fino a quella città immaginaria, eppure così familiare, tanto da percorrerne le vie, gremite di personaggi. Potremmo anche far da testimoni allo sposalizio dei coniugi Arnolfini e lo stesso si può dire delle immagini di Rogier van der Weyden, di Hugo van der Goes e di altri loro contemporanei italiani.

Tutto ciò è pur sempre umano, familiare, possibile. Nei quadri di Bosch si penetra in altri mondi fin dalla *Cura della follia*, dove quell'imbuto sulla testa del "sapiente" e la piccola brocca appesa alla sua cintura ci danno i primi segnali – quasi delle precise coordinate mentali – sul viaggio che Bosch intende intraprendere, per esplorare quel che si cela oltre la superficie. Probabilmente egli non sa ancora dove questo viaggio lo condurrà, non immagina ancora le terribili profondità negative della psiche umana (benché gli spettacoli di orrori più o meno quotidiani fossero frequenti nelle piazze medioevali), ma già questo dipinto e il pannello dei *Sette peccati capitali*, preannunciano gli spaventosi inferni dei grandi trittici e delle tentazioni, mentre una consapevolezza forte e decisa ad indagare i più alti valori dell'umanità, primo tra tutti il diritto e l'uso della fantasia, comincia a farsi strada tra le pieghe di una realtà che si intuisce sempre più misteriosa.

La splendida metafora della *Cura della follia*, è quasi un programma, non solo dell'arte di Bosch, ma dell'intera arte fantastica, i cui canoni fondamentali sono tutti contenuti in quest'opera, anticipatrice delle tematiche più vitali del nostro secolo, e che poi si manifesterà compiutamente nel *Trittico delle delizie* e nelle coppie sincroniche di temi contrari: luce/tenebre; sapienza/ignoranza; bene/male; logico/assurdo; reale/irreale; paradiso/inferno; aria/terra; fuoco/acqua; giorno/notte; sogno/incubo; salvezza/dannazione.

Tanti nuclei che ruotano già in quella prima immagine all'interno del cerchio della follia, forma con la quale segnerà le opere fondamentali della sua vita artistica e di quella dell'arte fantastica del futuro.³¹ Cerchio e sfera; orizzontali e verticali; diagonali ed ellissi insieme ai simboli alchemici ed esoterici verranno impiegati con infinita pazienza in impensabili invenzioni, per formare un universo che mai ci saremmo aspettato di vedere. Un universo così lontano da ogni altro fino allora visto, eppure così sorprendentemente familiare, al punto da riconoscerlo e scorgervi il nostro più autentico e fedele ritratto. Cinque secoli prima di Freud, Bosch ha illustrato il mondo sotterraneo dell'umanità attraverso forme cristalline, pur adoperando un linguaggio criptico, che ai suoi contemporanei dovette sembrare meno enigmatico di quanto possa apparire a noi, pur possedendo oggi una mole enorme di strumenti di decifrazione storici, scientifici, poetici e filosofici. E qui ci imbattiamo in un primo paradosso che ci fa comprendere quanto vasta e profonda sia stata l'indagine di Bosch. Una ricerca confermata dai risultati raggiunti dalla psicoanalisi, tra cui la scoperta del funzionamento delle leggi oniriche e quella dei due aspetti fondamentali dell'agire umano, sintetizzati dalle forze uguali e contrarie degli impulsi razionali e irrazionali che controllano la psiche attraverso varie tipologie e vari meccanismi.

Una psiche già moderna, colma di antichi e segreti saperi, i cui temi ritornano ancora oggi sotto altre forme e linguaggi, ma tutti riconducibili al Maestro di 's Hertogenbosch: alchimia, anticlericalismo, ebraismo, cattolicesimo, paganesimo, sette segrete, confraternite, cosmologia, divinazione, dualismi, metamorfosi, bestiario, magia, sono solo alcune delle tematiche indagate da Bosch con precisione fiamminga e che attraverso Bruegel, Rembradt, Rubens verranno riprese da Escher e, spogliate di tutto quel che restava di metafisico, saranno ricondotte all'essenzialità matematica, fino a giungere alle strutture atomiche e molecolari delle funzioni mentali e allo svelamento visivo dei processi onirici.

Quali che siano i misteri che circondano la sua formazione artistica e anche se non è possibile decifrare i molteplici significati dei suoi simboli iconografici, spesso presenti contemporaneamente con significati diversi e opposti, Bosch ha trovato delle chiavi di lettura per "leggere" la mente umana, anche se poi queste chiavi possono risultare inutili se non si possiede il codice.³² Al di là degli evidenti suggerimenti

³¹ La stessa tipologia è presente in altri grandi autori del fantastico come Füssli, Blake, Redon, De Chirico, Ernst, Chagall, Escher.

³² E infatti vengono riprodotte diverse chiavi dalla forma assurda, chiavi che non possono aprire nessuna porta, in particolare ne *Il prestigiatore* (1475-1480, Saint Germain-en-Laye, Musée Municipal), una delle sue prime opere, molto affine per tematica alla *Cura delle follia*, ma stilisticamente più raffinata, dove si nota una maggiore consapevolezza per l'essenzialità delle forme e dei contenuti e una già matura sapienza nel trattamento delle tonalità e dei timbri del colore, decisamente orientato verso simbologie alchemiche. "D'altro canto, la fitta

morali (la conoscenza e la pratica del bene), oltre le conoscenze più facilmente accessibili al popolo attraverso i proverbi fiamminghi (“il mondo è come un carro di fieno, ciascuno ne arraffa quello che può”), dinanzi all’amara constatazione dell’ineluttabilità delle forze malefiche preponderanti, Bosch ci ha lasciato la traccia di una grande speranza per il bene del genere umano, anche se quella che è considerata l’ultima opera³³ si chiude con un verdetto sconsolato sul futuro dell’umanità. E forse è proprio questo quel che Bosch ha voluto dire attraverso le sue opere. Infatti, se non vogliamo continuare a crocifiggere noi stessi, dobbiamo imparare a conoscere tutte le forze che agiscono in noi, anche quelle più terrificanti e all’apparenza più lontane, poiché siamo sempre noi che le mettiamo in atto, spesso facendole agire senza consapevolezza, ed in questa azione didattica, sempre presente nei dipinti di Bosch sembra scorgere la stessa identica lezione che ci ha voluto lasciare Freud.

Bosch nel *Trittico delle delizie* (1503-04 ca.) attua un cambiamento notevole tra i primi due pannelli e il terzo, dove raffigura l’*Inferno musicale*. Se nel *Paradiso* e nel *Giardino* (pannello di sinistra e centrale) realizza delle strutture apparentemente fondate su linee verticali e orizzontali, in quello di destra la visione obliqua si mostra in tutta la sua evidenza. Se nel pannello di mezzo prevale la figura del cerchio (evidenziata dal carosello degli animali), nel terzo predomina nettamente la diagonale, che Bosch utilizza ampiamente per vivacizzare al massimo l’azione drammatica e scatenare un intenso dinamismo satanico.

Tutti gli equilibri e le simmetrie (sinonimi di armonia e perfezione) del *Paradiso* e del *Giardino* sono infranti nell’*Inferno*, dove i personaggi raggiungono il parossismo, soprattutto nel gruppo inferiore, dietro il tavolo su cui è stato immobilizzato un giocatore di carte, cioè un essere destinato alla perdizione e alla dannazione eterna, e la cui posizione accentuatamente obliqua è gravata dal peso di un mostro, il quale gli stringe il collo e lo infilza con la spada, mentre la mano destra del dannato è trapassata da un lungo pugnale, il cui vertice opposto è raffigurato con un grande dado sulla testa di una donna nuda dalle palpebre chiuse, con una brocca e una candela accesa in mano, tutti simboli chiaramente sessuali, di cui il trittico è disseminato.

Il pannello centrale, invaso da figure fittamente dipinte (e che in alcuni casi preponderanti sono unite tra loro, al punto da formare blocchi compatti e linee continue), è strutturato su piani diversi, seguendo un preciso ordine alchemico-filosofico, le cui radici più lontane si smarriscono nell’alba del sapere e nell’inconscio più profondo. Il primo livello, al centro in basso è costituito da un gruppo di figure in primo piano, la cui forma è un triangolo. Il suo vertice s’inserisce al centro di una

popolazione umana che appare, oltre gli animali e gli ibridi, nei dipinti di Bosch, sembra rispecchiare una partecipazione intelligente e reale a quel ‘sapere sotterraneo’ che il pittore poteva esibire ed esaltare, sicuro di essere compreso. In questo, dunque, anche una sorta di valore ripetitivo e didattico che va oltre l’aspetto crittografico, misterioso e ambiguo del linguaggio di Bosch. Se egli ha operato sempre a Bosco Ducale, questo centro spirituale secondario doveva essere necessariamente popolato da gente tutt’altro che ignara a quel sapere, alle cui istanze rispondevano gli schemi figurati e simbolici, allora tutti leggibili”. Sandra Orienti - René de Solier, *Bosch*, p. 27, Alfieri e Lacroix, Milano 1989.

³³ *Cristo portacroce* (1515-1516), Gand, Musée des Beaux-Arts.

grande X, a cui corrisponde specularmente la forma del cerchio (il girotondo di animali e individui, il laghetto di mezzo, le costruzioni sferiche), su di esso i vertici degli edifici fantastici formano un semicerchio o un triangolo maggiore. Gli insiemi delle figure, la loro disposizione, il moto incrociato delle linee oblique, quello circolare e triangolare, inscritte nel pannello centrale quasi quadrato, costituiscono le strutture fondamentali di tutte le altre composizioni del futuro.

Abbiamo già osservato che le costruzioni fantastiche dei primi due pannelli del *Paradiso* e del *Giardino* sono realizzate per piani sovrapposti verticalmente, ma all'interno di questi piani si trovano delle linee oblique non ravvisabili ad una prima lettura, infatti nel pannello centrale le diagonali sono come occultate nella disposizione dei personaggi, seguono un andamento sinuoso, fino a trasformarsi in forme ellittiche e a fondersi con la figura ancestrale del cerchio, uno dei simboli più importanti, che ritroveremo in Redon ed Escher. Se si osserva attentamente il pannello, astraendo dalle sembianze sensibili dei corpi e sostituendole con quelle esclusivamente geometriche, notiamo i disegni del triangolo, della X, del cerchio, del semicerchio e dell'ellissi. Le due grandi diagonali incrociate della X sono quelle che poi annunciano tutte le altre linee oblique dell'*Inferno musicale*. È come se Bosch si preparasse mentalmente ad affrontare la sua immagine più inquietante, un'immagine in cui l'andamento serenamente obliquo del paesaggio paradisiaco viene stravolto da quello violentemente concitato dell'*Inferno*. Ma quello che occorre rilevare in quest'opera fondamentale per tutta la storia dell'arte è *l'utilizzo delle stesse strutture oblique per scopi diversi*. La grande X si trova in uno spazio intermedio tra il *Paradiso* e l'*Inferno*, ciò potrebbe apparire casuale, ma non è così.

Una delle funzioni che ho rilevato nella diagonale è quella di raccordo tra vari livelli e tra serie di coppie contrapposte: razionale/irrazionale; conscio/inconscio; pensiero/materia, ecc. Essa è una via di collegamento profonda, un anello di congiunzione necessario per l'articolazione del linguaggio onirico. Qualche volta questa relazione è palese, ma spesso è celata da altre forme, nascosta entro configurazioni di superficie che ne impediscono il riconoscimento. Una dimostrazione di tale funzione è data appunto dal pannello centrale del *Trittico delle delizie*, in quanto Bosch "scopre" un sistema per collegare il paradiso all'inferno in un modo funzionale, logico e soprattutto credibile, e lo attua disponendo i personaggi strettamente connessi su due direttrici incrociate (X), così da connettere direttamente/indirettamente i due mondi del paradiso e dell'inferno.³⁴

³⁴ Al di là delle notevoli qualità estetiche e dell'abilità tecnica di Bosch, affiora una domanda: era consapevole della funzione della diagonale, oppure si è lasciato guidare dagli impulsi inconsci e onirici? Probabilmente non potremo mai rispondere a questa domanda, ma dall'esame delle sue opere si nota come l'abbia costantemente utilizzata per descrivere racconti che sono considerati il massimo del fantastico. Non è certamente un caso che il più grande autore fantastico abbia adoperato così frequentemente la linea obliqua e *con* essa, *su* di essa e *per* essa abbia impostato il quadro-manifesto di tutta la tipologia fantastica della storia dell'arte. Il *trittico delle delizie* si pone in una *zona mediana* della vita artistica di Bosch, tra lo stile giovanile e quello della maturità, ma nello stesso tempo è un'opera compiuta, perfetta fin nei più piccoli dettagli. È armoniosa, elegante, delicata, decisa, misteriosa, labirintica, bellissima fin nelle deformazioni più raccapriccianti. Ricca di tutto quel che c'era da dipingere al tempo di Bosch, a partire dalla creazione del mondo, tema rappresentato negli sportelli esterni, i quali, una volta aperti, rivelano il percorso storico dell'umanità. Eppure arriverà un giorno in

Infatti nel *Paradiso* le obliquità sono quasi invisibili e le possiamo vedere nel moto delle linee che separano i vari piani del paesaggio, dove emerge la verticale della fontana, le cui forme somigliano agli alambicchi alchemici, insieme all'altra verticale della strana roccia sullo sfondo attraversata dalla sinusoide aerea che passa attraverso il foro circolare sormontato da pinnacoli rocciosi, quasi torri snelle di cattedrali medioevali, di cui una è stranamente e in modo accentuato disegnata obliquamente. Nel *Giardino* la diagonale si dilata entro le forme dei personaggi, così da invadere la metà dello spazio inferiore e comporlo per livelli progressivi verso l'alto, dove Bosch disegna cinque costruzioni fantastiche, prevalentemente verticali, su cui innesta armoniosi assi simmetrici obliqui, in un assemblaggio alchemico di elementi vitrei, minerali, terrosi, vegetali, animali e umani.

Nell'*Inferno* la struttura geometrica principale è una sinusoide che sale dal gruppo triangolare dei personaggi, impegnati in una lotta convulsa in basso a sinistra, continua nel demone seduto intento nell'ingoiare le anime dei dannati, passa attraverso gli strumenti musicali, su cui spicca la grande arpa che sostiene obliquamente tra le corde lo spirito crocefisso di un dannato, prosegue raccordata dalla scala nell'uomo-albero-uovo e deflagra nello scenario apocalittico delle città in fiamme.

Oltre a questo movimento, a metà strada tra il visibile e l'invisibile, ve ne sono altri, tra cui il più importante quello di una serie di linee oblique parallele, un meccanismo psichico poco indagato, centrale nei processi onirici e nell'opera di Escher.³⁵ Se in questo pannello le linee oblique sono più scopertamente eseguite e abbondanti ciò è dovuto ad una forte convinzione generalizzata, la quale vede nell'obliquità un valore negativo. Convinzione che Bosch traspone con copiosità nel luogo più negativo che si possa immaginare: l'inferno,³⁶ addirittura facendo procedere le diagonali parallelamente e inserendo il volto dell'uomo-albero al centro di una contro-diagonale formata dalle lame dei due grossi coltelli, siglati con la lettera B.

Credo quindi che si possa dedurre un duplice pensiero obliquo in Bosch, sintetizzato nella coppia positivo/negativo. Infatti, se per ottenere le profondità spaziali maggiori l'impiega con profusione, dall'altro utilizza l'obliquità per connotare tutto ciò che è malefico, persino il sentiero che il *Viandante* è costretto a percorrere.

In Bosch estetica ed etica sono una cosa sola e ciò è dimostrato in tutti i suoi dipinti che ci sono rimasti. La sua opera costituisce il culmine della pittura dell'ultimo medioevo, il punto più alto della cultura visionaria e fantastica, inscindibile dalle dottrine religiose, morali e politiche della sua epoca, piena di paradossi, contrasti politici, ecclesiastici e culturali.

cui Redon criticherà i troppi gioielli di Moreau, i quali risultano sempre meno degli oggetti profusi da Bosch nei suoi dipinti.

³⁵ È singolare come siano proprio delle linee oblique parallele a permettere di occultare e svelare il riconoscimento del cubo nel libro di Gaetano Kanizsa *Grammatica del vedere*, pp. 90-94, il Mulino, Bologna 1980.

³⁶ Nel pensiero popolare è *geneticamente* presente il pensiero di non deviare dalla retta via, di raddrizzare l'albero storto, e così via.

Essa compare in un momento di transizione, particolarmente importante per l'intera Europa in seguito alla scoperta delle terre al di là dell'Atlantico (1492) e preannunciano la riforma protestante di Lutero (1517). Tutti fermenti che Bosch avverte e che vengono fissati con incredibile precisione dal suo raffinato pennello e dalla vastità della sua cultura. Egli è un acuto osservatore del genere umano, abile nel denunciarne le grandi debolezze, attento nel coglierne gli aspetti più profondi, tanto da essere assunto come uno dei punti di riferimento più importante del surrealismo.

Fin dalle prime opere (*Cura della follia* 1475-80, *I sette peccati capitali* 1475-80, *Il prestigiatore* 1475-80, *Le nozze di Cana* 1480 ca., *Ecce Homo* 1480-85) Bosch mostra con sicurezza l'enorme follia delle persone che sono preda dei loro impulsi assurdi e violenti. In seguito egli le arricchirà con una serie impressionante di simboli che gli derivano da tutte le conoscenze acquisite. Opere in cui egli dispiega il suo pensiero pessimistico nei confronti di quella umanità incapace di usare la ragione, *e che fa di Hieronymus Bosch un grande razionalista, il quale si serve dell'irrazionale per contribuire all'affermazione del Bene*. E se l'Olanda conoscerà nel Seicento tranquillità e ricchezza sarà anche per opera didattica di Bosch, e del suo pensiero, che egli alimentava con le letture di Erasmo da Rotterdam, di Sebastian Brant e di altri che con i loro libri tentavano di contrastare l'avanzata del male. Il libro *La nave dei folli* di Brant è del 1493, il dipinto di Bosch (Louvre, Parigi) del 1495-1500 ca. Egli sferza tutti i vizi dell'uomo, porta al parossismo la sua inestirpabile debolezza, ridicolizza la sua credulità, evidenzia la sua grandissima disonestà in immagini la cui bruttezza fisionomica quasi caricaturale, rivela tutto il male possibile e immaginabile.

Cattiveria che saprà esprimere con ineguagliabile intensità nelle opere della maturità, dove egli abbandona le scenografie e i piccoli personaggi per concentrarsi sulle figure, quasi a grandezza naturale, dove tutto l'inferno degli uomini è racchiuso, più che nei loro volti, in quella Grande Diagonale che Cristo è costretto a portare fino alla morte. *L'andata al Calvario* (1515-16, olio su tavola, 76,7x83,5 cm., Gand, Musée des Beaux Arts), dal formato quasi quadrato è un dipinto importantissimo per comprendere il ruolo della diagonale nella concezione di Bosch, ruolo che era già manifesto nel *Trittico delle delizie* e che egli associa agli aspetti negativi dell'animo umano.

La scelta del formato quadrato del *Cristo che porta la croce* di Gand attraversato dalla diagonale è di una così grande intelligenza e modernità da stupire che ciò sia stato possibile nel 1515-16 ca. e conferma (qualora ce ne fosse ancora bisogno) le strutture mentali comuni, quel che Jung chiama archetipi collettivi, dove Bosch oppone razionalismo e irrazionalismo in un linguaggio figurativo capace di condensare intere correnti di pensiero in una sola immagine, lavoro che sarà ripreso da Escher e portato fino alle ultime conseguenze.³⁷

Soffermiamoci sul dipinto di Bosch. I volti sono strutturati in serie di tre, forma che si collega chiaramente al triangolo; quasi non ci sono spazi³⁸ tra un volto e l'altro,

³⁷ Basti pensare al valore attribuito al quadrato da Mondrian e dai concettualisti.

³⁸ Quasi cinque secoli dopo Escher elaborerà una tecnica personalissima che si può definire *tecnica della doppia immagine*, in cui eliminerà tutti gli spazi vuoti tra una figura e l'altra. Questo procedimento, che gli è stato suggerito dalle decorazioni moresche di Granata e dell'Alhambra, gli sono servite per indagare la regolare

forse per evidenziare la continuità del male nella storia dell'uomo e per comprimere la superficie attorno al volto di Gesù, già gravato dal peso della croce-diagonale. Inoltre la mancanza di spazi tra le figure rimanda anche al concetto di circolarità che si connette alla onnipresenza del male. Perché Bosch dipinge la croce con una forma obliqua accentuata? Molto probabilmente perché alla obliquità attribuisce una inconscia valenza negativa, che va al di là della mera questione estetica o funzionale all'impianto della costruzione pittorica, strettamente connessa a valori etici. Abbiamo cioè in Bosch un pensiero obliquo diametralmente opposto a quello di Altdorfer, il quale utilizza la diagonale per introdurre il reale nell'immaginario positivo, come per esempio nella *Natività di Maria* di Monaco (1520). Bosch è un artista attento agli schemi mentali necessari al funzionamento della mente, e l'uso che egli fa della diagonale nei suoi dipinti dimostra che egli conosceva l'intimo meccanismo che la lega alle profondità dell'inconscio, in seguito codificato dalle ricerche psicoanalitiche.

Un esempio fin troppo eloquente è dato da *San Giovanni a Patmos* (1504-05, Berlino, Staatliche Museen), dove la diagonale viene raffigurata nella forma di un attrezzo obliquo provvisto di tre uncini rivolti verso il santo, intento alla compilazione del suo testo, e che può leggersi come una M, lettera che compare sulle armi da taglio di molti suoi dipinti: "La 'M', se è connessa col segno dello Scorpione (il cui glifo le assomiglia), avrebbe indubbi rapporti simbolici col sesso sia in sede astrologica, sia in sede alchemica. Inoltre, lo scorpione è l'emblema che indica gli ebrei. Purtroppo non possiamo sapere se, come qualche studioso ha pensato in base ai dati tradizionali, il segno natale di Bosch fu veramente lo Scorpione (23 ottobre - 22 novembre)".³⁹ In tutti i dipinti di Bosch, gli arpioni, i bastoni, le lance, le frecce, le scale, ecc. sono dipinti obliquamente in abbondanza con significati chiaramente negativi, ma in alcuni casi il bastone è in posizione verticale e in altre poche occasioni la diagonale non è considerata sfavorevolmente, bensì in un modo altamente positivo, spirituale e ascetico. In questa enorme differenza quantitativa pare risieda una constatazione morale tra le opere del bene e quelle del male realizzate dagli uomini.

Consideriamo alcuni esempi dove la diagonale è assunta negativamente: *Cura della follia* (1475-80, Madrid, Prado), bisturi del ciarlatano, posizione del folle sulla sedia; 2) *I sette peccati capitali* (Madrid, Prado), strumenti di tortura e scale nel tondo dell'*Inferno*; 3) *Ecce homo* (1480-85, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut), frusta dietro Gesù, asta bandiera musulmana, alabarde e spade; 4) le tre versioni dell'*Andata al Calvario* (Vienna, Madrid - Palacio Real, dove si riscontra una forte accentuazione della diagonale, non giustificabile prospetticamente, ma solo simbolicamente -, Gand), croce, lance, scale, ecc., tutti elementi eliminati in quella di Gand e riassunti nella grande diagonale di Gand; 5) *Il carro del fieno* (1500-02, due copie: Escorial e Prado) colmo di diagonal negative, ma in cui fa anche la comparsa una verticale nel bastone del vecchio con il cilindro che tiene per un braccio un bambino; 6) *Il giardino delle delizie* (Prado) lato destro (*L'inferno musicale*).

divisione della superficie e i rapporti tra le figure e lo sfondo, ricerche culminate nella realizzazione di uno degli aspetti dell'infinito, come nella serie *Limite del cerchio* (1958-1960), e proseguite in *Limite del quadrato* (1964).

³⁹ Nota di Mario Bussagli in *Bosch*, p. 51, Art Dossier, Giunti, Firenze 1997.

Opere in cui la diagonale assume valore positivo: 1) *Il figliuol prodigo* (1510, Rotterdam, Museum Boymans), bastone del viandante, ma controbilanciato dall'asta più lunga poggiata sulla parete frontale della locanda, notoriamente definita casa di malaffare (in quest'opera si delinea un dualismo riscontrabile nella diagonale, con due significati nettamente diversi); 2) *La morte dell'avar* (1490-1500, Washington, National Gallery of Art), dove l'impalpabile diagonale divina emanata dal crocifisso viene neutralizzata da quella molto più massiccia della lancia nella zona destra del dipinto, tra le due compare una terza diagonale puntata dalla Morte verso l'avar, sul cui capo grava un'ennesima linea obliqua nelle mani di un demonio; un arpione con due uncini è sotto il letto, tra le gambe di una creatura infernale.

Risulta chiaro che in Bosch coesistono due versioni della linea obliqua: una rivolta verso le forze demoniache, le quali sono preponderanti; e una che riguarda le forze del bene, minoritarie e spesso sconfitte da quelle del male. Sembra questa la lezione che il vecchio del *Trittico del fieno* sembra impartire al bimbo, il quale deve imparare subito a riconoscere ed evitare le onnipresenti forme malefiche che si annidano ovunque, interpretazione che diverge da quella di Walter Bosing, il quale scrive: "L'avidità conduce l'uomo anche all'inganno: l'uomo con l'alto cappello ed il bambino nell'angolo inferiore sinistro è con molta probabilità un falso mendicante, come coloro che nel 'Pellegrinaggio della vita' di Deguilletilles venivano favoriti dalla 'vecchia Avidità'".⁴⁰

La mia interpretazione positiva del vecchio, deriva dalla linea perfettamente verticale del bastone, direzione a cui Bosch dà una valenza positiva,⁴¹ anche se il cilindro compare pure nel dipinto *Il prestigiatore* (1475-80, Saint-Germain-en-Laye, Musée Municipal) e sulla testa di una figura malefica nel *Trittico di sant'Antonio* di Madrid (scomparto centrale ai piedi del santo), personaggio dai piedi ad uncino che trattengono un bastoncino trasversale, accanto un drappo bianco su cui spicca un piede mutilato: "Tuttavia, nella pittura di Bosch, il piede mozzo ha un valore ulteriore almeno in un caso: quello dell'uomo con un alto cappello a cilindro che osserva (e suscita) la scena magica che avvolge il tormentato sant'Antonio di Lisbona. Perché, in questo caso, indipendentemente dagli effetti devastanti dell'allora terribile 'fuoco di sant'Antonio', la somma dei valori tradizionali, antichissimi, connessi col piede e accolti nella tradizione cristiana ne fanno l'arto che deve essere nudo per accogliere le radiazioni della terra, così come il Cristo Pantocrator entra col piede nudo in contatto con l'universo da lui creato e la Vergine schiaccia col tallone la testa del serpente dominandone la forza demoniaca.

Ora, il piede tronco e sanguinante posto su un panno bianco davanti al personaggio indica che tutta questa somma di valori, basati sul contatto e il dominio, viene meno. L'uomo in tuba è colui che ha troncato l'ordine normale delle cose e, con la sua forza magica, ne instaura un altro, illusorio, allucinativo, in linea con un insieme di tradizioni magiche ben note anche nelle Fiandre, ma di origine orientale. Comunque, basterà aver notato che anche questo simbolo del piede tronco (presente

⁴⁰ Walter Bosing, *Bosch*, p. 47, Taschen, Colonia 1994.

⁴¹ Come del resto avviene nel rinascimento italiano e nel pensiero da esso codificato, significato direttamente collegabile al concetto di Dio e a tutto ciò che è nobile, giusto e retto.

nella grisaglia di san Bavone, protettore delle Fiandre) ha in Bosch valori variabili; nel caso specifico, il riferimento ai valori tradizionali identifica con estrema chiarezza l'enigmatico personaggio che, anche dal semplice contesto della composizione, appare responsabile dell'incredibile cerimonia demoniaca che si svolge attorno a sant'Antonio".⁴²

Un particolare degno di nota è costituito dal braccio alzato verso l'alto (il cielo?) dal neonato sulle spalle del personaggio con la tuba nella versione del Prado, parallelo al bastone, che non è presente in quella del Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, particolare che induce ad una doppia lettura degli elementi pittografici di Bosch, dove le deformazioni, le condensazioni e le metamorfosi funzionali al racconto, mai monotonamente pedagogico, sono finalizzate ad un *risveglio della coscienza* difficile e tormentato.

Esistono altre lievi differenze tra le due versioni dello scomparto centrale: il forcone; il rosario che manca in quello dell'El Escorial, la roccia sferica sulla destra, il paesaggio in lontananza, che in quello del Monastero sembra meglio eseguito e ben conservato, e altri piccoli dettagli fanno supporre che quest'ultimo sia stato eseguito dopo la versione conservata al Prado.

In ogni caso, anche se l'uomo con la tuba può essere considerato un imbroglione, (e il cappello potrebbe indurre in tal senso), possiede una negatività minore rispetto agli altri personaggi, in quanto si occupa di due bambini (di cui uno infante sulle spalle), mentre altri sono intenti in atti violenti, ciò attenua il significato morale totalmente sfavorevole, se non altro per il proposito del vecchio di preparare nel bene o nel male, il giovane agli orrori della vita che l'attende.⁴³

Bosch ha compreso il valore della linea obliqua all'interno degli schemi prospettici prettamente geometrici entro la scala dei significati simbolici, con una chiarezza notevole, come dimostrano alcuni studi sulla percezione visiva, i quali considerano l'obliquità una deviazione dagli schemi fondati sugli assi verticale-orizzontali, schemi che sono ritenuti, da una certa psicologia dell'arte, basilari nei primi anni di vita per l'esplorazione della realtà.

È stato rilevato nei bambini, attraverso alcuni test, una fase in cui l'obliquità non è ancora avvertita. Esperimento questo, che ha portato a considerare l'acquisizione della diagonale all'età di sette anni, dopo passaggi gradualmente fondati sulle verticali e orizzontali, per completare e rendere i disegni più ricchi e dinamici. Ma anche quando la linea obliqua viene adoperata in età più evoluta, non significa necessariamente che se ne conosca valore e significato, né da dove essi provengano.⁴⁴

⁴² M. Bussagli, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁴³ Si veda come esempio il gesto contrapposto della donna alla sua destra, forse una strega, intenta a cucinare un bambino.

⁴⁴ "Se la sensibilità contestuale può essere affinata così precocemente, ciò che rimane invece da sviluppare sono le strategie per controllarla. Uno degli strumenti di ricerca consiste nel manipolare il numero di diagonali nel campo visivo, poiché persino gli adulti trovano difficile codificarle. I bambini trovano più facile allineare due elementi quadrati che due irregolari, ma questo vantaggio svanisce se l'allineamento deve essere compiuto in una situazione di conflitto: forme quadrate all'interno di forme esagonali e forme esagonali all'interno di forme quadrate. Una semplice spiegazione è che il bambino distribuisce le risorse di codificazione disponibili sia sull'oggetto che sul contesto. Corollario di ciò che è una diagonale posta in qualsiasi modo nel

Spesso quando si costruisce un quadro senza preoccuparsi se debba essere frontale o di scorcio, non si pensa affatto alle diagonali, però esse emergono ugualmente. Se da un lato alla diagonale vengono riconosciuti aspetti positivi (vivacità, profondità, arricchimento, ecc.), dall'altro le vengono imputati aspetti negativi, al punto che diversi autori la evitano coscienziosamente.

Viene spontaneo chiedersi il perché. Un aiuto ci viene dalla conoscenza della personalità e delle opere degli artisti stessi, ma anche da quegli studiosi che si sono dedicati ai problemi dell'arte e della mente. Data la particolare forma della linea obliqua e siccome l'opinione comune attribuisce ad essa un significato negativo, come per esempio quello di allontanarsi dalla retta via, si potrebbe pensare che certi artisti non l'abbiano adoperata per non deviare.

Ma da che cosa si dovrebbe deviare? Dalle regole della prospettiva classica, della simmetria e della proporzione e dagli assi verticali e orizzontali? Sono questi principi che ci danno la percezione *esatta* della realtà? Oppure le percezioni che su tali teorie si fondano ci fanno vedere aspetti *parziali* della realtà, quella appunto da questi schemi *formata*, e proprio per questo limitata, *distorta* o incompleta? Gli artisti figurativi d'avanguardia, rifiutando la prospettiva intendevano rifiutare una concezione erroneamente da molti ritenuta la più idonea? Esiste un legame tra questo pensiero e quello accademico e dogmatico quasi cartesiano? È corretto associare il pensiero obliquo alla deviazione e lo schema fondato sulle verticali e sulle orizzontali alla norma da seguire? Ma in arte, non è solo quando ci si allontana dalla "retta via" che nascono i lavori più originali?

Il pensiero obliquo, non solo completa e approfondisce gli schemi fondati sulle perpendicolari, ma costituisce lo strumento più idoneo per collegare, senza contrasti, pensieri opposti. La Diagonale è la materializzazione della Dialettica, la toglie dalla sua astrattezza e le dà forma e sostanza. Non una deviazione, bensì il necessario completamento delle strutture mentali fondamentali, da accostare e non sovrapporre alle verticali e orizzontali, così da formare una unità, completa di tutti i suoi indispensabili elementi, non scissa dalle altre funzioni mentali, necessarie alla conoscenza senza nessun pregiudizio.

Se gli artisti moderni hanno visto nella prospettiva rinascimentale un limite che occorreva superare, ciò è da imputare, secondo me, al vasto consenso che gli ambienti accademici attribuivano alle rigide regole della prospettiva matematica, al punto da essere assunta, se non l'unica, la più importante norma di valutazione delle opere. Se è vero che l'uso della prospettiva rinascimentale, può provocare una certa omogeneità di veduta, è anche vero che ogni artista possiede un proprio modo di rappresentare la realtà, la quale risulta necessariamente personalissima. Basti pensare alle differenze sostanziali che esistono tra la pittura di Piero della Francesca e quella di Andrea Mantegna, precedentemente ricordate, non solo due tra i più grandi prospettici

campo assorbe una quantità costante di sforzo percettivo. I suoi effetti perdurano fino all'età di 7 od 8 anni (Freeman 1980). Solo dopo quell'età ci si può ragionevolmente aspettare dal bambino che focalizzi lo sforzo percettivo su richiesta". *Sviluppo della percezione*, in *Psicologia. Dizionario Enciclopedico*, p. 781, Laterza, Roma-Bari 1998.

rinascimentali (l'esempio potrebbe continuare), ma soprattutto due grandissimi innovatori, come lo sono stati Picasso e Klee, i quali hanno eliminato la prospettiva matematica, introducendone altre. Come è stato altrettanto geniale Escher nell'aver utilizzato i procedimenti della prospettiva classica, trovando altre prospettive irrazionali, contribuendo in modo determinante alla conoscenza del nostro mondo interiore, che non è solo ciò che i nostri sensi vedono, ma anche quello che *possono* vedere.

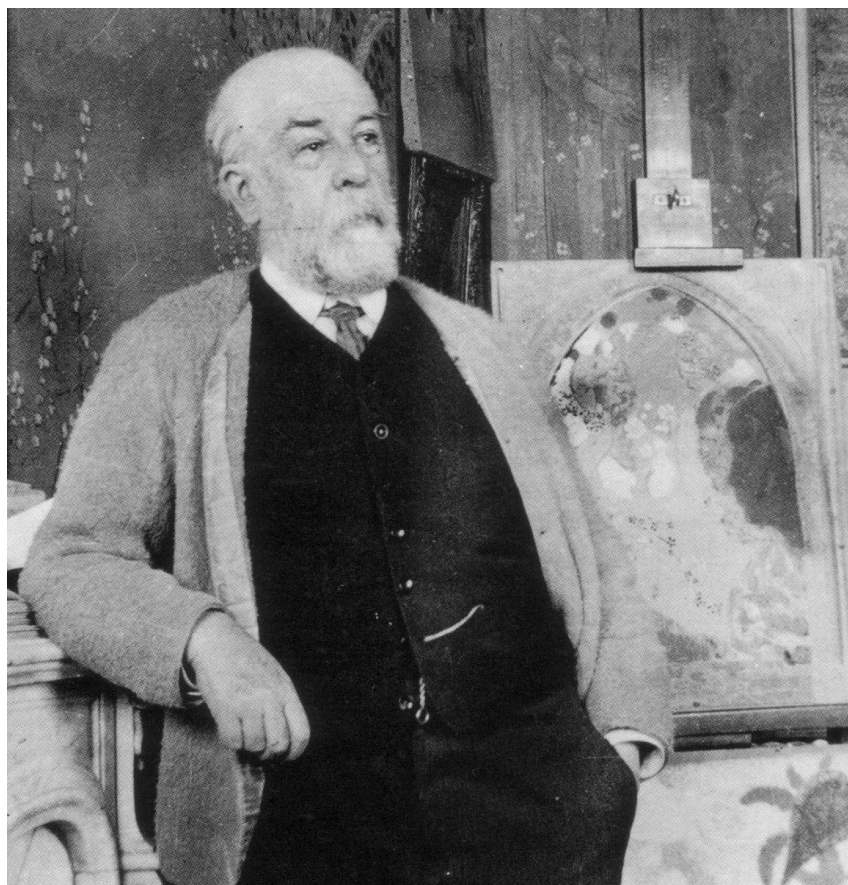
Allora non risulta più azzardato dire che esistono tante prospettive quanti sono gli artisti che riescono ad esprimersi e che ogni pittore si costruisce da sé la propria estetica e il proprio spazio, sia esso prospettico o meno. L'importante è non creare contraddizioni, opposizioni, contrasti lì dove non sono necessari, anche se esiste una specie di *conformità negativa di percezione e di pensiero*, la quale *nasconde* alla maggioranza delle persone il valore intrinseco delle diagonali e le sue notevoli potenzialità.

Un altro luogo comune che qui s'intende contrastare è l'abbinamento quasi automatico che associa l'obliquità all'ambiguità o falsità, connotando di conseguenza negativamente la visione obliqua, quando invece è lo stato mentale con il quale gli individui si pongono davanti ai fenomeni trasversali ad essere ambiguo, ed è quindi un problema che va riferito alla formazione della personalità e non alla diagonale in sé. In questo caso subentra uno spostamento, o meglio, un condizionamento psichico che attribuisce agli oggetti esteriori qualità che sono psicologiche, precedentemente acquisite dagli individui e non inerenti al dato fenomenico.

Ciò è dimostrato ampiamente dal frequente impiego dei segni obliqui nei dipinti infernali di Bosch e dal pregiudizio ricorrente nel linguaggio comune. È allora comprensibile che se i processi psichici onirici devono essere rivalutati, come si legge negli scritti di Freud,⁴⁵ questa operazione coinvolge anche il concetto di obliquità, il quale aspetta di essere definito con maggiore precisione, non solo per quel concerne il mondo fantastico, ma nelle sue linee generali sul piano teorico, strettamente connesso con quello della percezione fenomenologica.

Malgrado il complesso sistema simbolico messo in atto, si riesce a cogliere limpidamente il pensiero etico di Bosch, volto alla lotta contro il male, espresso in tutte le manifestazioni umane, con un linguaggio sempre attuale, in cui egli coniuga un elegante intellettualismo con forme preziose, in minute stesure di colore ad olio, splendido nei suoi colori originari, i quali dovettero apparire ai suoi contemporanei di una luminosità celestiale e di una angosciante cupezza infernale. La sua grande intelligenza e immaginazione gli ha permesso di non fossilizzarsi in una lingua sterile e ripetitiva, e di ampliare i temi del suo repertorio fino a costituire una enciclopedia fantastica e visionaria, nonostante siano giunte a noi poche opere, le quali, nel periodo della maturità, raggiungono vertici altissimi, difficilmente eguagliabili per intensità emotiva e grandezza d'animo, e dove il pensiero etico si manifesta in tutta la sua immensa drammaticità.

⁴⁵ Pensiero sviluppato da Nietzsche e ripreso da André Breton.



ODILON REDON

*La diagonale è sempre la linea più lunga,
sempre la più profonda,
sempre la più bella
e la più erotica.*

DATI BIOGRAFICI

Odilon Redon⁴⁶ nacque a Bordeaux il 22 aprile 1840, e per poche settimane non venne al mondo sulla nave, in alto oceano, “un luogo non appartenente ad alcuna patria e situato sopra un abisso” (Redon). Il tema dell’acqua, del mare, della sua forza, del suo mistero resterà una costante della sua opera e richiama alla mente lo splendido inno all’oceano che Isidore Ducasse conte di Lautréamont (1846-1870) scrive nei *Chants de Maldoror* nel 1869. Oppure le liriche di Charles Baudelaire (1821-1867) *L’uomo e il mare*, *Ossessione*, *L’Albatro*, dove si confrontano realtà insondabili come quelle dell’uomo e della natura. Entro queste realtà vertiginose, labirintiche, si è immerso lo studio di Redon fin dai primi disegni come *Paysage avec un enfant nu fuyant* (1864-1865, Parigi, Louvre), o altri paesaggi dove la figura umana risulta attonita dalla grandezza della natura, molto simile al significato delle opere del grande romantico Caspar David Friedrich (1774-1840).

L’infanzia di Redon non fu felice. A causa della sua debolezza fu affidato dapprima ad una nutrice, dopo ad un amorevole zio, il quale viveva in una grande abitazione di campagna a Peyrelebadé, presso Listrac-Médoc, vicino Bordeaux, nel sud della Francia. In quel paesaggio malinconico, circondato di vigne abbandonate, su cui soffiava il forte e gelido vento dell’Atlantico, Redon sviluppò una forte immaginazione, passando interi pomeriggi sdraiato sul prato ad osservare le nuvole, dove il padre gli aveva insegnato a disegnare le forme della natura con lo sguardo, cominciando così a sviluppare una grande immaginazione.

Trascorse undici anni in quel luogo che avrà una grandissima influenza per tutta la sua vita, undici anni trascorsi a sognare ad occhi aperti, quasi senza vedere i genitori, né acidi insegnanti capaci solo di far apprendere il disgusto della vita. Lì crebbe incontaminato da ogni condizionamento, idiozia e cattiveria cittadina, veramente libero di sviluppare le sue qualità interiori, libero e puro come le nuvole, che il “suo” oceano gli sospingeva in quelle lande solitarie. Ma quando ritornò in famiglia e lo mandarono in un collegio di Bordeaux come studente esterno, cominciò a “piangere sui libri”. Una disperazione appena alleviata dall’esercizio del disegno, a cui si dedicò giovanissimo con passione e abilità, tanto da vincere un premio all’età di undici anni e “ancor prima che avesse imparato a leggere”. A quindici anni gli permisero di frequentare l’*atelier* di Stanislas Gorin, un “eccellente” acquerellista, affettuosamente ricordato da Redon, con cui condivise le prime esperienze d’arte, tra

⁴⁶ Il nome di battesimo è Bertrand-Jean. Preferì farsi chiamare Odilon dal nome di sua madre Marie Guérin, una creola di origine francese, chiamata Odile.

le lezioni nel giardino immerso nei fiori in cui Gorin aveva lo studio, le visite ai musei, alle gallerie d'arte e le conversazioni su Millet, Corot, Delacroix e Moreau. Il periodo trascorso all'università gli risultò utile nella realizzazione delle ombre e per "accostare il probabile all'improbabile" e dare maggiore concretezza alle sue creazioni immaginarie, anche se poi non potrà concludere gli studi.

Nel 1864 frequenta il libero *atelier* di Léon Gérôme a Parigi, periodo ricordato con dolore, in quanto la personalità libera, intimista e delicata di Redon male si accordava con il carattere forte e intransigente del maestro, il quale voleva a tutti i costi che si utilizzasse la linea netta e definita per delimitare i contorni. Conformazioni che Redon non riusciva a vedere in quanto egli "percepiva solamente le ombre, le apparenti profondità", ritenendo tutti i contorni essenzialmente come "astrazione", secondo lui definita in modo univoco, unilaterale, cioè in un modo opposto a quel che già fin da quegli anni gli si presentava nella mente.

Per lui l'immagine doveva essere come una melodia, un brano musicale indeterminato e indefinito come gli stati d'animo più struggenti. Un anno dopo ritorna a Bordeaux e incontra Rodolphe Bresdin, un incisore romantico molto affine all'animo di Redon, la cui opera, secondo lui, era vicina a quella di Albrecht Altdorfer e Matthias Grünewald, altri due autori le cui visioni si fondano principalmente sulla diagonale. L'ammirazione di Redon per Bresdin fu tale che firmò la sua prima incisione (*Il guado*, 1865) "O. Redon, allievo di Bresdin".⁴⁷ In questo periodo, oltre ai disegni, alle incisioni Redon produsse un numero discreto di paesaggi ad olio di piccolo formato, che conservò quasi tutti e oggi il Louvre ne possiede quarantasei, grazie alla donazione di Madame Arl Redon, avvenuta nel 1982.

Nel 1868 il suo *Rolando a Roncisvalle* fu accolto al *Salon* di Bordeaux. Due anni dopo La Francia di Napoleone III dichiarava guerra alla Prussia di Bismarck e Redon si arruolò volontario, partecipando ad una battaglia sulla Loira, vicino Tours, rimanendo sconvolto dalla barbarie. Al ritorno dal fronte prese la decisione definitiva di dedicarsi completamente all'arte e nel 1879 pubblicò la prima serie di litografie dal titolo *Dans le rêve (In sogno)*, apprezzate dal romanziere Joris-Karl Huysmans (1848-1907), il quale descriverà la pittura di Moreau, le incisioni di Luyken, le litografie di Redon e Bresdin nel suo romanzo *À rebours (A ritroso)*, 1884). Un episodio molto importante avvenne il 1° maggio 1880, e cioè il suo matrimonio con Camille Falte, una bella creola dell'isola di Réunion, una donna che aiutò Redon tenendo i rapporti con i mercanti e sostenendo il marito nei momenti difficili, come la morte del primo figlio Jean, nato nel 1886, e scomparso sei mesi dopo, oppure quando nel 1874 il padre Bertrand Redon muore e iniziano le difficoltà finanziarie, a cui si cercherà di rimediare con la vendita della proprietà. Redon sarà molto contrariato e farà di tutto per opporsi ai fratelli, ma senza riuscirci. Non riuscirà nemmeno a ricomprare Peyrelebadé nel 1907, quando organizza un'asta delle sue opere all'Hôtel Drout, episodio questo che lo amareggerà per il resto della sua vita, che si conclude il 6 luglio 1916, in piena

⁴⁷ Rodolphe Bresdin (1825-1885) fu un incisore e disegnatore assai originale, ha ideato immagini enigmatiche, ispirate ad un romanticismo simbolista e visionario, anticipatore per certi versi dell'astrattismo, come dimostra il groviglio di linee de *Le bon Samaritain* del 1861, e soprattutto *Branchages*, 1880. I suoi lavori, troppo innovativi per l'epoca, non gli assicurarono una vita tranquilla, terminata come riparatore di strade all'Arco di Trionfo, dopo che per anni gli avevano dato il lavoro di spazzino.

catastrofe mondiale e senza nemmeno aver potuto rivedere il figlio amato Ari, chiamato alle armi (nato il 30 aprile 1889), la persona a cui probabilmente dobbiamo lo splendido colore dell'arte di Odilon Redon.

Odilon Redon fu il precursore del simbolismo, dell'espressionismo e del surrealismo. In quest'ultimo movimento tutti i temi che avevano caratterizzato la ricerca artistica del passato trovano la massima estensione possibile, in quanto le tematiche furono sviluppate da molti punti di vista, utilizzando tutti gli strumenti conoscitivi: politici, pittorici, letterari, poetici, medico-scientifici (psicoanalisi, psicologia, psichiatria), teatrali, cinematografici, ecc., la cui matrice è ravvisabile nell'irrazionalismo romantico, a sua volta anticipato da Füssli, Blake, Goya e trasposto nella dimensione narrativo-poetica da Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire fino ad Apollinaire.

Il simbolismo nacque ufficialmente con il manifesto di Jean Moréas, pubblicato nel supplemento letterario del *Figaro* nel 1886, l'espressionismo nel 1905, il surrealismo nel 1924 con il manifesto di André Breton, movimenti internazionali non solo artistici, d'importanza capitale, dove la visione obliqua raggiunge le massime estensioni, ramificandosi in intrecci labirintici, emblemi della vita e della cultura contemporanee. Se in Füssli e in Moreau persiste una certa classicità, in Redon essa viene definitivamente accantonata, ma recuperata nel periodo tardo attraverso l'opera di Delacroix, soprattutto nei temi mitologici dei carri di Apollo, e filtrata dal prisma onirico costruito in base all'esperienza dei *Neri*, dove si comincia a costituire e si delinea il campo di ricerca dominante fin dalla prima raccolta *Dans le rêve*, preliminare viaggio esplorativo nei domini del sogno. Redon compie un'indagine sistematica e cosciente entro territori inesplorati e che proprio in quegli anni venivano osservati con occhi diversi, dopo che per secoli si era ritenuto il sogno senza importanza, frivolo, inconsistente, e privo di ogni valore, fino all'avvento di Freud.

È stato assodato che il simbolismo si sviluppò per una sorta di reazione all'impressionismo, al naturalismo e al realismo considerati insufficienti per indagare i vari e complessi fenomeni della realtà, i quali cominciavano a venire delineati con più precisione grazie all'apporto della tecnica e delle scienze positivistiche. Questa reazione possiede molte affinità con quella che i primi romantici provavano nei confronti dell'illuminismo e del materialismo positivista in generale, considerati limitati, poiché al loro interno l'individualità non trovava il posto che le spettava, e di conseguenza veniva eliminata con il pregiudizio di essere irrazionale e nociva per il sapere scientifico. L'alba dell'Ottocento vede così la conoscenza svolgersi su due versanti fortemente contrapposti, che rispecchiano i diversi modelli culturali attraverso cui gli studiosi, a vari livelli, si dedicavano alle loro discipline, le quali cominciavano a formarsi e a differenziarsi, uscendo contemporaneamente dal grembo della filosofia, non senza un lento e faticoso travaglio.

Tutte queste ansie, difficoltà e angosce vengono riflesse nell'opera di Redon e di molti altri artisti, ma anche nella nostra epoca più recente, dove è estremamente difficile trovare dei solidi punti di riferimento, probabilmente perché non ce ne sono, oppure perché essi devono venire cercati all'interno dell'individualità stessa, come sostenevano Fichte e Schelling, due tra i massimi rappresentanti dell'idealismo

soggettivo-romantico, duramente criticati da Hegel, artefice dell'annullamento dell'individuo nella dimensione statale. Sia Fichte che Schelling costituiscono il polo della conoscenza metafisica su basi irrazionali, contrapposto all'altro polo delle scienze empiriche, lanciate alla conquista della natura attraverso lo studio e la formazione di nuove scienze, reso possibile dal nuovo corso di filosofia positiva di August Comte (1798-1857).⁴⁸ Situazione riflessa nell'arte dai fautori di una pratica naturalistico-scientifica degli impressionisti e post-impressionisti e di una fantastico-irrazionale rappresentata dai simbolisti, dagli espressionisti e dai surrealisti, poli all'interno dei quali si concretizzano ulteriori differenziazioni orientate ora prevalentemente verso un razionalismo scientifico, ora mettendo l'accento sull'interiorità soggettiva, concepita come uno schermo all'illogicità sociale prodotta esclusivamente dalle masse e dall'uomo, incapace di venir fuori dagli schemi ideologici che lui stesso si è costruito o che ha ereditato passivamente, primi tra tutti quelli della violenza, del razzismo, dell'odio, del nazionalismo e di tutte quelle idee sui quali poggiano i pilastri del male.

Questa profonda condizione di malessere era avvertita da Redon e ad essa oppone i suoi *Neri* in cui si condensa un periodo racchiuso negli anni 1860-1899, amalgamato con le proprie esperienze personali particolarmente infelici, in cui può esprimersi solo attraverso l'assenza del colore, esperienze culminate nell'*Apocalisse* di Giovanni, dove la diagonale, nella forma di una spada, compare netta nelle mani di uno scheletro a cavallo, dividendo perfettamente il rettangolo del foglio in due parti quasi uguali. S'intitola ... *Et celui qui était monté dessus se nommait la mort, Apocalypse de saint Jean*, (1899, Geneve, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire), e fa parte dell'ultima serie di *Neri* composta da dodici tavole. L'opera è emblematica sotto diversi aspetti.

In primo luogo essa, materializzando l'immagine dello scheletro ci introduce nel pensiero della morte e della sofferenza, stati d'animo a lungo provati dall'artista, soprattutto durante l'infanzia e l'adolescenza; in secondo luogo è una delle ultime opere in bianconero e si pone come spartiacque tra due periodi nell'evoluzione di Redon come uomo e come artista. In una lettera del 1902 Redon scrive a Maurice Fabre: "Volevo realizzare un disegno a carboncino, come quelli fatti in passato. Si è dimostrato impossibile; ho chiuso con il carboncino. Alla fine dei conti solo una materia nuova ci permette di rinnovarci ... Io ho sposato il colore".⁴⁹

⁴⁸ *Corso di filosofia positiva* è l'opera maggiore di A. Comte, redatta in sei volumi dal 1830 al 1842, in cui egli espone la legge dei tre stadi dell'umanità: teologico, metafisico e scientifico. Il positivismo si diffuse nei primi anni dell'ottocento e si affermò nella seconda metà del secolo. Qui occorre sottolineare il carattere dinamico-evoluzionistico che Comte intravedeva nella natura, nella storia e nell'universo, inteso unitariamente a partire dalla natura inorganica per concludersi e completarsi nell'uomo, carattere che è possibile accostare ad un aspetto del pensiero di Redon. È anche utile ricordare che proprio nell'ottocento nacquero e si svilupparono sulla via tracciata da Comte la sociologia, termine da lui coniato, la psicologia, la fisica e la chimica moderna, la biologia, la geometria iperbolica, ecc., a cui occorre accostare la scienza dell'evoluzione inventata da Charles Darwin (1802-1882) con le due opere fondamentali *Sull'origine delle specie* (1859) e *La discendenza dell'uomo* (1871), dove compare per la prima volta il concetto di selezione naturale.

⁴⁹ Lettera a Maurice Fabre, 1902, *Lettres*, p. 50, in *Redon*, di Michael Gibson, pp. 81-82, Taschen, Colonia 1999.

La data dell'*Apocalypse de saint Jean* è dunque importante, poiché segna la fine di un periodo di dolore e l'inizio di un altro rivolto alla gioia e all'esplorazione delle ricchezze che la vita "dipana" nei suoi momenti migliori. Periodo che in Redon è coinciso con la nascita e la sopravvivenza del suo secondo figlio Ari (1889), evento che per il padre si è rivelato denso di significati positivi e illuminanti, dopo il lungo periodo in *nero*, culminato nella morte del suo primogenito Jean (1886) e di altri familiari. Il nuovo secolo inizia quindi per Redon all'insegna del colore e di un rinnovato amore per l'arte, che egli colma di fiori e farfalle, lasciandosi alle spalle la tetraggine dei tempi cupi, il cui vertice è espresso dalla litografia del 1899 ricordata. Non è un caso che proprio sotto il cavallo si aprano delle nuvole semisferiche, il cui chiarore lascia presagire tempi nuovi e si spera felici. Nubi che stanno per essere squarciate da una lama che dovrebbe portare la morte, ma che nel caso di Redon, ed esattamente in quel tempo, si rovescia nell'opposto di condurre ad una rinascita, per cui il significato dell'opera deve essere letto come la metafora di una nuova esistenza.

Le nuvole che il cavaliere della morte sta per squarciare sono dunque quelle del passato. In quest'opera abbiamo un ribaltamento di significati, allo stesso modo di come avviene nei sogni, per cui ciò che è manifesto non corrisponde al vero senso che si traduce nell'apparenza della forma sensibile, ma va ricercato in quello che l'immagine esprime per mezzo dei pensieri latenti e che si possono conoscere ripercorrendo la storia dell'artista. Il segno grafico della morte, sensibilmente racchiuso nello scheletro e quello della spada, sinonimi di violenza e distruzione, vengono qui adoperati per esprimere significati opposti.

Questo sottile procedimento ci fa comprendere l'arbitrarietà dei segni che adoperiamo convenzionalmente (quasi senza rendercene conto) e che solo chi fa emergere liberamente il proprio inconscio permette di svelare.

Infine bisogna evidenziare che un momento fondamentale della vita di Redon viene rivelato con un'opera in cui la linea obliqua è centrale e oserei dire imponente: magnifica nella sua eloquenza. Un'opera realizzata in un periodo di transizione della sua metamorfosi interiore e che raggiunge un alto grado di condensazione, un'opera quindi che riassume tutte le esperienze precedenti e proietta nel futuro il nuovo corso, ricco di opere straordinarie. È possibile considerare questa litografia da un punto di vista particolare, dato che essa si pone al crocevia di un cambiamento stilistico e di pensiero, fecondo di risultati, condensati nei pannelli dell'interno della biblioteca di Fontfroide, presso Montpellier, realizzati dal 1910 al 1911 e commissionati dall'amico Gustave Fayet, lavori che rappresentano la sintesi delle esperienze precedenti. Infatti già il titolo stesso *Il giorno e la notte* racchiude i due poli entro cui si muove l'idea cardine di Redon, nel cui centro ruotano altre coppie tematiche come il visibile e l'invisibile, la luce e le tenebre, la vita e la morte... in una serie di costellazioni di valori, unificati con limpida luminosità dal ciclo continuo della pratica pittorica, sempre più orientata verso la luce.

Tutto questo non sarebbe stato possibile senza il pensiero obliquo, o quantomeno, non sarebbe stato così efficace, né immediato, né carico di molti e profondi significati. Così come gli elementi pittorici, geometrici, astratti assumono valenze di funzioni estetiche, così la diagonale viene adoperata dall'inconscio e dal lavoro onirico come elemento fondamentale per unire lunghe sequenze narrative, le

quali non sono altro che brani di vita vissuta, a vari livelli: le esperienze frammentate della nostra esistenza, dove è naturale che avvengano episodi importanti e meno importanti, significativi e insignificanti. Così come la diagonale di un triangolo unisce due punti opposti e sottintende il terzo, così il pensiero obliquo riunisce tutti gli elementi necessari all'inconscio per emergere nel modo più funzionale, con minore utilizzo di energia psichica e con il massimo dei risultati.

Se Bosch utilizza la diagonale per denotare un significato prevalentemente negativo dell'umanità, Redon l'impiega per esprimere il mondo dell'interiorità soggettiva, unico luogo da cui far emergere quel che di più intimo e profondo risiede nell'animo umano, ciò che si trova al limite dell'esprimibile e può essere appena intuito *solo ad occhi chiusi*. Manuela Kahn-Rossi assume l'acquerello *Buste d'homme aux yeux clos, entouré de fleurs* (1910 ca.) come filo conduttore del saggio redatto in occasione della mostra che ha curato nel 1996, e nel motivo degli "occhi chiusi" rileva una figura "paradgmatica" per il simbolismo del XIX secolo.⁵⁰ Figura rivolta tutta verso l'interiorità, in cui predomina un processo obliquo, reso manifesto dall'inclinazione della testa e dalla lieve torsione delle spalle, metodo realizzato nelle numerose versioni, ma che è sorprendentemente esplicito nell'acquerello del 1910 sopra citato.⁵¹

La disposizione obliqua del busto circondato da steli e fiori è la forma stessa dell'inconscio, lontano da tutte le contaminazioni e le violenze sociali, per le quali Redon aveva orrore, quello stesso orrore che colpì Bosch e contro il quale lottò fino alla fine. Redon è quindi colui che in epoca moderna tolse all'obliquità l'inconscia funzione negativa attraverso la quale era stata caratterizzata negli anni precedenti, seguendo "semplicemente" il flusso del suo inconscio e riuscendo a non farsi distogliere dal superfluo.

Con Redon la diagonale diventa alta poesia, sgorga come i fiori di Chloris nella Primavera di Botticelli, si spande nello spazio come il canto di Orfeo, più etereo delle fragili ali delle farfalle, da cui Redon sembra prendere il colore con il quale crea le sue tele.

Il suo richiamo continuo all'indeterminato, all'ineffabile e all'invisibile, sintetizzato nella predilezione della fusione delle figure con lo spazio circostante e dal non delimitare i contorni entro linee nettamente definite, sono tutti elementi che gli derivano da un particolare e profondissimo impulso dell'inconscio, il cui più segreto meccanismo rifiuta qualsiasi distinzione lacerante, come può essere quello della linea marcata, a cui Redon sembra attribuire il significato simbolico delle convenzioni sociali e del superfluo, riassumibile nella seguente espressione: *ciò che la coscienza divide, l'inconscio riunisce*.

Ecco che le opere diventano *segni* di una esplorazione capace di scandire i ritmi della vita più autentica e di unificare le varie fasi in un sistema progressivo, orientato sempre più verso la conoscenza dell'*Io*, ancor più ripiegato in se stesso, ma non per questo meno aperto alle finestre della realtà.

⁵⁰ Manuela Kahn-Rossi, *Odilon Redon la Natura dell'Invisibile*, p. 128, Skira, Milano 1996.

⁵¹ Nello stesso anno Kandinsky prendeva consapevolezza del valore delle forme e dei colori astratti.

Sappiamo che l'inconscio ha due modi principali per collegarsi con il mondo della veglia: uno è quello del sogno; l'altro quello dei *lapses*, degli automatismi involontari. Lo stesso accade con la diagonale: *uno è quello della sua costituzione involontaria e che compare invisibilmente tra le figure che si costruiscono coscientemente; l'altro è quello della scelta cosciente*. Ma chi sceglie quest'ultima soluzione quali meccanismi psicologici segue? Sono affini agli impulsi dettati dall'inconscio? Siamo qui in presenza dell'equivalenza tra stati di veglia e stati onirici che solo l'arte e l'amore riescono a materializzare e conciliare?

Da quanto è emerso finora tutto lascia supporre che non solo vi è equivalenza tra le condizioni psichiche nei due stati, ma che buona parte delle operazioni che si compiono nei vari gradi dell'attenzione cosciente sono il *riflesso* di quel che emerge dall'inconscio. *Per cui, chi decide di realizzare un'immagine strutturata diagonalmente accoglie interamente le forme dell'inconscio più profondo e giunge così alle radici della creazione artistica*. Non solo, ma arriva anche a scoprire le origini della formazione dei pensieri primordiali, direttamente connessi con gli strati della formazione dei simboli più arcaici, fino all'identità assoluta di *oggetto, nome, simbolo e persona*, cioè di quell'unità indifferenziata che si rivela poeticamente nelle opere di Redon, e in una poesia più scientifica, come quella di Escher.

Comunque in entrambi la funzione della diagonale si trova in un rapporto privilegiato, sia all'interno dei meccanismi inconsci e onirici, sia all'esterno, quando gli impulsi inconsci se ne servono per attuare i collegamenti con il mondo della veglia. Un esempio eloquente ci viene offerto da Redon con il disegno *La boule* (1884, Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds du Musée d'Orsay, Paris), dove una delle forme più razionali creata dall'uomo e una delle più perfette prodotta dalla natura – la sfera – visualizza un pensiero obliquo di straordinaria potenza espressiva, insieme all'altro pensiero fondamentale dell'ombra, o riflesso nero, simbolo delle profondità inconoscibili dell'essere umano.⁵²

In questo disegno l'inconscio rivela una delle sue funzioni più importanti con il minimo dei mezzi e il massimo dell'efficacia. Le più profonde speculazioni metafisiche sono condensate in un "semplice" disegno a matita, il cui soggetto, leggermente fuori centro, permette una delle più geniali intuizioni di Redon, cioè i collegamenti trasversali tra vari livelli conoscitivi, uniti dall'ombra obliqua proiettata dal solido geometrico.

La sfera, simbolo di tutti i simboli, racchiude in sé il concetto di perfezione. È l'oggetto astratto più perfetto che l'essere umano possa concepire e tutto lascia supporre che sia stato il primo oggetto astratto che l'uomo abbia divinizzato, la prima forma mitica derivata dall'osservazione degli astri e della Luna in particolare. Forma che si è impressa indelebilmente nei nostri cromosomi e che dalla notte dei tempi è giunta fino a noi nella sua forma primitiva. La sfera è il *fossile* concettuale più antico posseduto dal nostro sistema mentale, uno dei pochi oggetti a cui non si può togliere nè aggiungere nulla, ma le cui indagini probabilmente non si esauriranno mai.⁵³ La

⁵² Redon chiamava i suoi lavori *mes ombres*.

⁵³ Forse questa è la causa del lungo interesse di Redon a cui ha dedicato moltissimi anni di studio, i quali hanno prodotto una notevole quantità di soggetti il cui tema è sempre la sfera: *Regard, Mélancolie, Tête dans*

sfera è quello che di più lontano somiglia ad una linea retta, ancora di più se la paragoniamo alla diagonale, la cui visione obliqua è considerata da molti ambigua, instabile e priva di quella armonia che si attribuisce ad un cerchio o ad composizione sviluppata in verticale-orizzontale.

Nell'opera di Redon *La boule*, non c'è nessuno schema verticale-orizzontale (formato del foglio escluso, ed è un dato irrilevante, in quanto l'opera potrebbe venire realizzata su una superficie circolare), ma una sfera e la sua ombra-diagonale, cioè una composizione semplice, armonica, racchiusa in un "tutto" dove non è possibile scorgere nessuna "deviazione", ma che al contrario lascia emergere il "semplice" atto della creazione originaria: *la nascita di tutte le cose*, nel modo più armonico. Nota infatti molto acutamente Manuela Kahn-Rossi: "A un livello di lettura diverso, l'opera si presenta ricca di riferimenti culturali, rivolti principalmente alla *Malinconia* di Dürer, ma altresì al concetto platonico secondo cui la sfera, qui esaltata dal raffinato lavoro di sfumino che rende polvere la grafite grigia, 'racchiude in sé tutte le altre forme'. Una forma primordiale, illustrante l'universo o l'atomo, il tutto o l'uno, ricorrente in altre soluzioni pittoriche individuabili nell'opera di Redon".⁵⁴ E non è nemmeno un caso che il motivo della sfera viene ripreso da Escher nel 1921 e sarà centrale in tutta la sua opera, fino all'ultima *Serpenti* del 1969 e presente a livello concettuale in tutte le altre strutturate in orizzontale come *Metamorfosi I e II* (1937-1939/40), *Vincolo d'unione* (1956), *Specchio magico* (1946) e molte altre.

Egli porterà il concetto della sfericità sino alle ultime conseguenze, analizzerà i rapporti che esso intrattiene con la realtà fenomenica e quella mentale-soggettiva da angolature vertiginose, in un processo continuo di esibizione e occultamento, dove lo sviluppo del pensiero obliquo raggiunge la massima estensione fin nel nucleo stesso della dinamica formatrice dell'immaginazione.

Con Escher i più profondi fenomeni della creazione artistica, le monadi più inaccessibili dell'inconscio più impenetrabile diventano visibili, grazie soprattutto all'ausilio della diagonale, che nelle mani di questo geniale artista si trasforma in una bacchetta magica, attraverso cui riesce a materializzare lo spettacolo più prodigioso della nostra mente: *i meccanismi visivi della formazione dei sogni*.

Quel che per alcuni non è altro che "trucchi da illusionista", per me assume il valore di una scoperta non inferiore a quella di Freud. E non è neanche un caso che questa sorprendente scoperta si sia potuta verificare in un artista olandese, la cui tradizione culturale aveva favorito lo sviluppo del pensiero obliquo, mentre altre società l'avevano condannato e sottovalutato. Una visione trasversale conosciuta fin dall'antichità, trasmessa dall'Oriente al medioevo, codificata a livello operativo da Bosch, abbondantemente utilizzata dai pittori di Delft e giunta all'apoteosi con Escher. Per cui, se la linea netta di questo autore può essere antitetica a quella sfumata di Redon e se noi in base a questa differenza fondiamo i nostri giudizi, e ci basiamo anche sugli schemi impermeabili delle griglie cartesiane, dovremmo dedurre che i due autori sono inconciliabili tra loro.

une sphère, Ecllosion, Germination, L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini, ... sono solo alcuni dei moltissimi lavori eseguiti durante il periodo dei *Neri*.

⁵⁴ Manuela Kahn-Rossi, *Odilon Redon la Natura dell'Invisibile*, op. cit., p. 132.

Ma se usciamo solo un pò da questi rigidi schemi e adottiamo il punto di vista del pensiero obliquo, vedremo che queste opposizioni sono soltanto apparenti. Infatti, se analizziamo con cura le loro opere, notiamo che le somiglianze e i punti di contatto sono molti di più delle differenze. E inoltre queste differenze più che essere negative, sono necessarie, naturali, fisiologiche, in quanto proseguendo lo sviluppo storico dell'arte, vengono ricomposte ad un livello superiore, concettuale ed extratemporale e costituiscono quel vitale arricchimento e varietà senza i quali non potrà mai esserci vera conoscenza. Quindi, se è calzante la definizione di “principe dei sogni” per Redon, è anche appropriata quella di *architetto dei sogni* per Escher, che sull'esempio di Redon, ha sfrondato di tutto quello che ancora era rimasto di superfluo nella ricerca artistica, senza per questo rinunciare all'aspetto poetico della creazione, né ad una sana e buona abilità artigianale, con la quale ripagare gli acquirenti delle loro opere. Questo è uno dei motivi che li ha convinti a non rinunciare alla figurazione; un altro, strettamente inerente all'indagine dei processi onirici li obbligava, per così dire, a riprodurre oggetti riconoscibili, per poter continuare a navigare “sulle onde incantate del sogno” (Escher).

FORMA SIMBOLICA DELLA DIAGONALE

*Si può dire che la psicoanalisi sia la scienza dell'interpretazione del simbolo,
costitutivamente già pensiero obliquo,
le cui circonvoluzioni sono dell'unico animale che,
nel momento stesso in cui cambia pelle,
ingoia intero un altro suo simile,
in un doppio movimento di metamorfosi e
di scambio rigenerativo dell'universo,
azione simultanea di morte e vita.
Opera ultima di Escher.
Il Serpente.*

L'accostamento di Redon ed Escher potrà apparire insolito, per evidenti scelte stilistiche adottate dai due autori, prima tra tutte il concetto della linea, differente in entrambi. Questo problema verrà trattato nel capitolo seguente. Qui importa evidenziare che esistono strutture mentali comuni in individui diversi per formazione culturale e per tempi altrettanto lontani e dissimili. Coloro che accolgono le idee di Jung non troveranno difficoltà nell'accettare questo pensiero, che è qualcosa di molto più che una teoria, riassunta nella formula degli archetipi collettivi, che pur tenendo conto delle differenze contingenti, presentano strutture psichiche fondamentali, costanti nel tempo e nello spazio, rilevabili nelle opere degli individui, nei miti, nelle fiabe, nell'arte, nella religione, nei sogni. Era quindi inevitabile, nello sviluppo del pensiero obliquo, incontrare il concetto di simbolo, vasto quanto la storia dell'umanità. Si può dire che non esista autore che non si sia occupato del simbolo ed è quindi necessario un grande sforzo di sintesi per tracciarne, almeno attraverso grandi linee generali alcuni elementi, necessari per orientarsi nell'immenso labirinto, prodotto dalle infinite interpretazioni che ruotano attorno ad esso.

Jung è stato uno dei massimi studiosi del simbolo. Egli distingue il simbolo vivo da quello morto: "Fintanto che un simbolo è vivo, è espressione di una cosa che non si può caratterizzare in modo migliore. Il simbolo è vivo soltanto finché è pregno di significato. Ma quando ha dato alla luce il suo significato, quando cioè è stata trovata quell'espressione che formula la cosa ricercata, attesa o presentita ancor meglio del simbolo in uso sino a quel momento, il simbolo *muore*, vale a dire che esso conserva ancora soltanto un valore storico".⁵⁵

Valore tutt'altro che secondario, ma che comunque non ha più quel dinamismo che è peculiare alla vita. Questa interpretazione del simbolo può venire accostata alle forme artistiche che si susseguono nel tempo e che danno *l'impressione* di essere moderne. In tal modo, anche se morto, il simbolo continua la sua influenza anche dopo aver esaurito la sua funzione o carica originaria, che passa ad un nuovo simbolo. Jung porta l'esempio della croce, simbolo vivo quando esso "raffigurava l'ineffabile in *maniera insuperabile*" al tempo dell'apostolo Paolo, ma scaduto a mero segno

⁵⁵ C. G. Jung, *Dizionario di psicologia analitica*, p. 110, Editore Boringhieri, Torino 1977.

convenzionale “ per rapporti meglio e più compiutamente noti altrimenti”.⁵⁶ Jung distingue ulteriormente il simbolo dal segno e dall'allegoria. È simbolo ciò che “presuppone sempre che l'espressione scelta sia la migliore indicazione o formulazione possibile di un dato di fatto relativamente sconosciuto, ma la cui esistenza è riconosciuta o considerata necessaria”.⁵⁷ “Ogni concezione che definisce l'espressione simbolica come analogica o come denominazione abbreviata di una cosa nota è semeiotica”, cioè segno.⁵⁸ È allegorica “una concezione che definisce l'espressione simbolica come intenzionale circonlocuzione o modificazione di una cosa conosciuta”.⁵⁹

Significato semiotico o analogico e significato allegorico sono nettamente distinti da Jung dal significato del simbolo propriamente simbolico, quest'ultimo dotato di una forte carica dinamica, simile ad un organismo vivente, sottoposto alle leggi di nascita, vita e morte. Egli collega l'esistenza del simbolo all'atteggiamento dell'individuo e alla sua coscienza, esistenza che diviene simbolica se riconosce nei fenomeni o nei prodotti “un senso che attribuisce un determinato valore, maggiore di quello che è solito ascrivere alla realtà di fatto così come si presenta”.⁶⁰

Applicando queste definizioni alle opere degli autori simbolisti, non si notano grandi clamori e combaciano quasi perfettamente con i loro prodotti, ma è sorprendente osservare che questi concetti *possono essere applicati a tutte le opere della storia dell'arte*, dato che ogni singolo artista ha sempre attribuito un grande valore ai propri prodotti e pure a quelli dell'arte del passato,⁶¹ anche se poi alcuni autori sono stati duramente criticati. Jung però esamina anche il caso in cui l'atteggiamento simbolico è limitato solo ad alcuni fatti, quelli che presentano aspetti “occulti”, come l'immagine di un dio dalla testa di toro, per i quali non possono sussistere dubbi sulla sua natura simbolica. E continuando specifica anche sulla proprietà dell'evidenza che non è automaticamente sinonimo di vitalità per un simbolo, il quale può interessare da un punto di vista storico, filosofico ed estetico. Infatti un simbolo è vivo solo quando “per chi osserva [è] l'espressione migliore e più alta possibile di qualcosa di sentito e non ancora conosciuto. Solo così esso provoca una partecipazione inconscia e giunge a generare e a promuovere la vita. [...] Il simbolo vivo è la formulazione di un aspetto essenziale dell'incoscio, e quanto più universalmente questo aspetto è diffuso, tanto più universalmente è anche l'azione del simbolo, giacché fa vibrare una corda affine in ciascuno”.⁶²

Jung vede nel simbolo – così definito – un elemento fondamentale dell'inconscio, da lui concepito come essenzialmente dinamico, caratteristica che estende al simbolo, insieme a quella di funzione trascendentale, cioè “una funzione

⁵⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁶¹ Questo vale anche nei casi in cui gli artisti rivoluzionari hanno svalorizzato l'arte del passato. Infatti la *tabula rasa* dei dadaisti assume un valore che è inversamente proporzionale a ciò che essi svalorizzano.

⁶² *Ibid.*, p. 113.

complessa composta di altre funzioni [...], che mercé questa funzione si crea il passaggio da un atteggiamento all'altro".⁶³ Quindi Jung, attraverso il concetto di simbolo, unito in una costellazione ad altri concetti, crea diversi collegamenti, sia all'interno di un singolo individuo, il quale compie dei passaggi a vari livelli di conoscenza ed esperienza, responsabili degli atteggiamenti che assume nei confronti degli oggetti e in particolare dei simboli, sia all'esterno degli individui, uniti dagli archetipi e dalla partecipazione del simbolo, "capace di far vibrare gli stati d'animo di ciascuno".

Egli analizza anche la distinzione che esiste tra simbolo individuale e simbolo sociale, notando che agiscono nello stesso modo, con la differenza che quello sociale è condiviso da un gruppo più vasto, avendo entrambi un'origine "che non è mai esclusivamente cosciente né esclusivamente inconscia; essi sorgono piuttosto dalla equilibrata cooperazione di entrambi i fattori".⁶⁴ Jung dunque esamina il carattere del simbolo anche in relazione ai due livelli di conscio e inconscio, i quali devono agire contemporaneamente per formare e far vivere il simbolo e per spiegare il lato sconosciuto e quello noto, per cui non è simbolo un prodotto esclusivamente conscio, né uno eminentemente inconscio. In questi casi è lecito definirli sintomi, segni, allegorie, metafore ma non simboli, tenendo sempre ben presente che dipende dalla nostra sensibilità e capacità critica stabilire quando si tratta dell'uno o degli altri casi.

A Jung non sfugge la natura molto complessa del simbolo, "poiché si compone dei dati di tutte le funzioni psichiche", le quali coinvolgono qualità razionali e irrazionali, astratte e sensibili, empiriche e metafisiche e tutta una serie di coppie di qualità che vanno dal pensiero logico all'intuizione, dagli impulsi elevati e intellettuali a quelli bassi e primitivi. Qualità dunque opposte e contrastanti, che devono però cooperare affinché l'Io non sia lacerato dalle une o dalle altre, o che l'azione prevaricatrice di una qualità avvenga nell'eliminazione di un'altra, nel qual caso essa si trasforma in sintomo, rivelatore di un conflitto e quindi del lato negativo della psiche, "il sintomo di un'antitesi soppressa". Jung introduce la dialettica psichica di tesi, antitesi, sintesi, termine quest'ultimo con cui designa la condizione ottimale dell'individuo, stato che viene da lui raffigurato attraverso la figura del simbolo, dove risiedono e coincidono gli opposti.

A questo punto posso accostare il significato del pensiero obliquo ai concetti junghiani, con i quali possiede molti punti in comune, dato che *la diagonale è la materializzazione della dialettica*, la cui funzione è quella di svolgere a tutti i livelli (fisico, mentale, storico, ecc.) il processo dinamico teso al superamento degli opposti. Processo iniziato all'alba dell'individuo e il cui primo teorizzatore è stato Eraclito, trasformato in sistema idealistico da Hegel, capovolto materialisticamente da Marx-Engels, elaborato analiticamente da Jung e assunto a paradigma onirico da Freud, il cui concetto di simbolo, diverso da quello di Jung, ma ad esso complementare, converge nella dimensione sovraindividuale esterna alla loro psicologia, al di là delle differenze

⁶³ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 114.

e proprio in forza di esse e della dialettica concreta del pensiero obliquo.⁶⁵ Anche se *La libido, simboli e trasformazioni* segna la netta separazione di Jung da Freud e la conseguente rottura dei loro rapporti, è sulla psicoanalisi di Freud che Jung ha costruito le sue teorie, realizzando quell'aumento di conoscenza interno al movimento stesso della dialettica, la quale esiste proprio per permettere il superamento delle idee e per completarle. La conoscenza, come la vita e i suoi simboli, non può arrestarsi, né a una teoria, né a un solo autore.

La conoscenza, come suggerisce il titolo di Jung, è *trasformazione*. E questa trasformazione si realizza attraverso l'uso dei simboli vivi, reali, presenti, *mediatori* di vari livelli ben distinti tra loro in base al principio di individuazione, ma anche strettamente collegati, affinché si attui un'armonica esistenza psichica e fisica. Qualora si lascia sussistere soltanto un aspetto, vuoi solo conscio o solo inconscio, solo razionale o solo irrazionale, il simbolo perde ogni utilità, cessa ogni potere liberatorio e vivificante, e si manifesta una paralisi estremamente pericolosa, come si nota in quegli individui ottusi, a loro agio tra i simboli offerti dalla tradizione e completamente incapaci di produrne nuovi. Scrive infatti Jung: "Poiché la vita non sopporta mai un arresto, ne nasce una congestione dell'energia vitale, che condurrebbe a uno stato di cose insopportabile se dalla tensione degli opposti non sorgesse una nuova funzione unificatrice che conduce oltre gli opposti."

Questa funzione però scaturisce, spontaneamente dalla regressione della libido operata dalla congestione dell'energia vitale stessa. Dato che ogni progresso è reso impossibile dal totale dissidio della volontà, la libido scorre a ritroso, la corrente rifluisce per così dire alla sorgente; in altri termini, quando la coscienza è ferma e inattiva, sorge un'attività dell'inconscio là dove tutte le funzioni differenziate hanno la loro comune radice arcaica, là dove sussiste quella mescolanza di contenuti di cui la mentalità primitiva mostra ancora oggi numerosi residui. Attraverso l'attività dell'inconscio viene così portato alla luce un contenuto costellato in misura uguale dalla tesi e dall'antitesi, e che nei riguardi di entrambe svolge una funzione compensatrice. *Poiché questo contenuto appare in rapporto sia con la tesi che con l'antitesi esso forma una base intermedia sulla quale gli opposti possono conciliarsi*".⁶⁶

Si deve tenere in grande considerazione questa argomentazione in cui compare la "base intermedia", problema ampiamente analizzato da Freud, nel tentativo di

⁶⁵ Scrive Ignazio Majore nella prefazione al volume di Jung: "Il simbolo dunque per Jung è un vero mediatore tra coscienza ed inconscio, tra ciò che è nascosto e ciò che è manifesto. È inoltre un mediatore tra coscienza collettiva ed individuale, in quanto permette a quest'ultima di entrare in contatto con la prima. Per Freud è, in fondo, un artificio del quale l'istinto, l'Es, si serve per guadagnare una possibilità di scarico. È cioè un trasportatore di energia inconscia vietata. Jung invece lo vede come un vero trasformatore di energia; possiede cioè un carattere eminentemente salutare che contribuisce a ristabilire sia la totalità che la salute. (...) La visione della vita che tende a realizzarsi nel simbolo come dice Jung e quella della vita che nel simbolo deve nascondersi come sembra dire Freud, danno la misura di due diverse impostazioni teoriche e di due differenti temperamenti". *La libido, simboli e trasformazioni*, p. XXVI, Newton, Roma 1993.

⁶⁶ C. G. Jung, *Dizionario di psicologia analitica*, op. cit., pp. 116-117. Mio il corsivo. Risulta evidente che le linee oblique sono sempre delle linee intermedie, caratteristica implicita nel concetto stesso di obliquità e che permette l'identità assoluta di simbolo e pensiero obliquo.

trovare dei collegamenti che mediano tra le molteplici espressioni dell'inconscio, le manifestazioni oniriche e i pensieri della coscienza, di cui i simboli sono una prima individuazione, capaci di includere svariati meccanismi di interpretazione e di funzionamento. Infatti, una delle più importanti funzioni che attribuisco al pensiero obliquo è proprio quella di mediare, nel modo più efficace e incisivo, le innumerevoli teorie che si sono sviluppate per spiegare l'esistenza umana, in tutte le sue manifestazioni, anche in base ad argomentazioni opposte o apparentemente contrastanti, assumendo una posizione fenomenologica di sospensione di pensiero (*epoché*), che sia nello stesso tempo interno ed esterno ai fenomeni dell'esistenza, condizione eloquentemente espressa dai simboli, magnifici esempi di oggetti del pensiero obliquo, prodotto dall'azione simultanea dell'inconscio e della coscienza, indispensabile strumento di conoscenza dialettica, in cui "l'attività fantastica simbolizzatrice rimane la forza centrale di tutti i sogni".⁶⁷

Dunque, secondo Jung, il simbolo è il risultato dell'attività dell'inconscio, la materializzazione di due aspetti opposti, riassunti nella tesi e nell'antitesi, conciliati su una base *intermedia*, attraverso l'opera riunificante del simbolo, che in questo caso viene a coincidere con la sintesi, elemento intermedio e fondamentale anello di congiunzione tra due sistemi opposti, come possono essere per esempio, una verticale e una orizzontale. Ma questo concetto era già stato ampiamente sviluppato da Freud in più luoghi della sua *Interpretazione dei sogni*, e un primo accostamento egli lo realizza con le parole di Schiller, autore molto studiato anche da Jung, il quale preleva qualcosa di più di quel che possono venire considerate semplici sfumature concettuali per il suo concetto di simbolo.

Scriva infatti Schiller, citato da Freud: "... Sembra che non sia bene, risulti anzi svantaggioso per l'opera creatrice dello spirito, che l'intelletto esamini con troppo rigore, per così dire già alle porte, le idee che affluiscono. Considerata da sola, un'idea può essere del tutto insignificante e molto avventata, ma diventerà forse importante grazie a un'idea successiva; forse unita in un certo modo ad altre, che possono sembrare altrettanto insignificanti, potrà costituire una concatenazione funzionale".⁶⁸

È singolare come le parole di Schiller somiglino alla spiegazione di un pezzetto dei processi onirici, e ad un frammento di scienza psicoanalitica, protesa alla ricerca dei collegamenti, molti dei quali sono stati trovati nei simboli, elementi intermedi indispensabili di concetti opposti, di significati contraddittori e di idee razionali e fantastiche. È opportuno ricordare che il *concetto* di simbolo è molto importante nel sistema della psicoanalisi, contrariamente a quel che pensa Lacan,⁶⁹ in quanto il suo nucleo vitale è la chiave per comprendere i principali meccanismi della formazione dell'immaginazione, e che secondo Freud costituisce "la forza centrale di tutti i sogni".

⁶⁷ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, p. 99, Universale Bollati Boringhieri, Torino 1997.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 114-115, (Lettera del 1° dicembre 1788).

⁶⁹ Jacques Lacan nel suo saggio sulla teoria del simbolismo di Ernest Jones scrive: "E tuttavia avrebbe avuto tutto da guadagnare, per cogliere il vero posto del simbolismo, se si fosse ricordato che questo non occupava alcun posto nella prima edizione della *Traumdeutung*". *Scritti*, vol. II, pp. 710-711, Einaudi, Torino 1974. È utile precisare che se Freud ritiene necessario ampliare la dissertazione sul simbolo con l'aggiunta di un vasto paragrafo nella quarta edizione, Jung considera il concetto di simbolo così importante, al punto da dedicargli un intero libro *La libido, simboli e trasformazioni*, tra i più estesi da lui prodotti.

Il simbolo è centrale nella deformazione onirica e di quella operata dalla coscienza nelle opere d'arte; centrale nella formazione dell'Io, così importante che Lacan lo inserisce nel suo sistema, ripartito in *Simbolico*, *Immaginario* e *Reale*, pur considerandolo subordinato ai quattro meccanismi fondamentali della psicoanalisi freudiana. Centrale nella formulazione del desiderio e nella costruzione della funzione della coscienza, da Freud concepita come “un organo di senso che percepisce un contenuto che si dà altrove”.⁷⁰

Il simbolo è centrale per l'azione della censura, per la dissimulazione e mascheramento; centrale per la stessa formazione dei sogni e soprattutto per le associazioni intermedie di cui i sogni fanno un grande uso, intrecciando ininterrottamente pensieri manifesti con pensieri latenti; impressioni rappresentative tra vari contenuti e vari significati, dimodoché il lavoro onirico agisce come una vera fabbrica di simboli connessi tra loro e in stretta relazione con i simboli sociali. Infine il simbolo è centrale nell'analisi e nell'interpretazione dell'arte.

Come ho già rilevato, Jung distingue il suo concetto di simbolo da quello di Freud, il quale nel corso della stesura dell'*Interpretazione dei sogni* comprende l'enorme ampiezza del problema, al punto da scrivere un lungo paragrafo all'interno del capitolo sul lavoro onirico nella quarta edizione del libro (1914). Occorre notare che il simbolo si svolge come tema conduttore latente, sottinteso lungo tutta la trattazione del libro sui sogni, i quali, al pari dei simboli devono essere tradotti e spiegati, in base a modelli che Freud ritiene universali, utilizzando allo scopo una terminologia che egli preleva da tutta la cultura disponibile nella sua epoca: da quella medica a quella filosofica; da quella estetica a quella poetica.

Egli elabora così un sistema d'interpretazione medico-simbolico, correggendo i risultati di Steckel, che a grandi linee Freud ritiene validi e passibili di generalizzazione, al punto che egli si chiede se non abbia trovato le chiavi per decifrare tutto il simbolismo onirico, dato che gli stessi simboli compaiono in molte persone diverse della stessa epoca, ma anche in periodi storici molto distanti tra loro, come dimostra lo studio storico sulla letteratura onirica, da lui stesso compiuto all'inizio dell'*Interpretazione dei sogni*.

Metodi e risultati che serviranno a Jung per elaborare il suo sistema sul simbolismo, alternativo e, secondo me, complementare a quello di Freud, e che lo condurrà nell'individuazione degli archetipi e dell'inconscio collettivo, per alcuni aspetti simili alle Idee dei filosofi. *Sotto questo aspetto i simboli freudiani assumono il carattere di costanti, paradossalmente molto vicini agli archetipi jungiani, dotati di numerose concordanze intermedie, ramificate nella triformazione di segno, allegoria e simbolo in Jung, esteso poi alla scoperta dell'archetipo collettivo, e nella ambivalenza di simbolo individuale e sociale nella concezione di Freud, simbolo che così interpretato si pone obliquamente in una zona intermedia, come anello di congiunzione necessario tra i vari livelli di formazione dell'Io, della sua conoscenza e di quella del mondo.*

⁷⁰ S. Freud, *op. cit.*, p. 149.

Secondo Jung, quel che per Freud è simbolo, deve ritenersi segno, in quanto esso è individuale e per questo conosciuto dall'individuo, prodotto dal lavoro della sua coscienza e quindi, sempre secondo Jung, il simbolo in Freud è più un'idea, una rappresentazione visiva utilizzata al posto di un'altra per manifestare il proprio impulso individuale, per Freud, esclusivamente sessuale, mascherato da altre forme "innocenti" o meno compromettenti, così da ottenere una serie di simboli di natura sessuale. Scrive Jung: "Gli elementi coscienti che lasciano intravedere i retrospiani inconsci sono chiamati da Freud simboli, ma impropriamente perché nella sua dottrina essi svolgono il ruolo di segni o sintomi dei processi subliminari e niente affatto di simboli veri e propri. Infatti per simbolo bisogna intendere un mezzo atto ad esprimere una intuizione per la quale non si possano trovare altre e migliori espressioni.

Quando Platone con la parabola della caverna esprime il problema della teoria della conoscenza o quando Gesù Cristo esprime con parabole la sua idea del Regno di Dio, abbiamo dei veri e propri simboli, cioè dei tentativi di esprimere ciò per cui non esiste nessun concetto verbale".⁷¹ Qui bisogna osservare che se Freud interpreta le immagini oniriche come simboli suscettibili di spiegazione in base ad uno schema precostituito, entro cui far coincidere i significati sessuali di cui egli sa già le soluzioni, rendendo noto quel che è oscuro prima dell'interpretazione, il simbolo cessa di essere simbolo e diviene segno o sintomo, come rileva Jung.

È allora il lavoro d'interpretazione che toglie il significato di simbolo all'immagine prodotta dai sogni e lo inserisce nel codice interpretativo, trasformandolo in mero segno linguistico, ma fino a quando l'immagine non viene interpretata dall'analista o dal soggetto stesso che sogna, essa rimane sconosciuta e quindi è simbolo vivo a tutti gli effetti, e come tale fonte di energia e di vita. A questo punto penso che si possa accogliere senza eccessiva difficoltà sia la distinzione jungiana di segno, simbolo e allegoria, sia quella freudiana di simbolo pieno e preformato, accolto totalmente dall'individuo a cui rimane da colmare il vuoto interpretativo di simbolo-segno e di simbolo-lingua, a metà tra il concetto saussuriano di langue e parole.

È in questo bivio che si inserisce il contributo del simbolico lacaniano, la cui intuizione del predominio sull'immaginario e il reale mostra l'enorme ampiezza del pensiero obliquo e le sue molteplici articolazioni, e nonostante per Lacan il simbolo sia subordinato ai quattro concetti fondamentali della psicoanalisi di rappresentabilità, condensazione, spostamento e rimozione, i cui meccanismi sono per lui, molto più importanti del simbolo e delle sue trasformazioni.

E qui si concretizza un altro paradosso, dato che il supporto necessario per agganciare la trasversalità dei significati simbolici ad ampissimo raggio Lacan lo trova nello strutturalismo di Lévy-Strauss, che egli utilizza come assi cartesiani per calcolare le coordinate del punto di congiunzione del Simbolico, dell'Immaginario e del Reale nella figura del Serpente, simbolo sessuale fondamentale della psicoanalisi, a mio parere, capace di inglobare interamente tutti gli altri simboli, compreso quello gigantesco di Edipo.⁷²

⁷¹ C. G. Jung, *La psicologia analitica e l'arte poetica*, Einaudi, Torino 1964, citato in *La libido, simboli e trasformazioni*, op. cit., p. XXV.

⁷² Vedremo in seguito come Lévy-Strauss escluda la possibilità di un codice obliquo nel capitolo sul pensiero seriale.

Scrivono Jacques Lacan: “L’una e l’altra maniera di utilizzare il simbolismo nell’interpretazione sono decisivi quanto alla direzione che danno all’analisi; e si illustreranno qui con un esempio che si può bensì dire originale, ma non desueto, in quanto il serpente non è semplicemente quella figura che l’arte e la favola conservano da una mitologia o un folklore disabitati. L’antico nemico non è poi così lontano dai nostri miraggi, rivestito com’è ancora dai tratti della tentazione, dagli inganni della promessa ma anche dal prestigio del cerchio da superare verso la saggezza in quel ripiegamento, la testa chiusa sulla coda, in cui intende circoscrivere il mondo. (...) Figurazione della *libido*, ecco come un discepolo di Jung interpreterà l’apparizione del serpente in un sogno, una visione o un disegno, manifestando a sua insaputa che se la seduzione è eterna, è però anche sempre la stessa. Infatti, ecco il soggetto pronto ad essere catturato da un eros autistico che, per quanto se ne rinfreschi l’apparato, ha un’aria da Vecchia Conoscenza”.⁷³

La sottile ironia rivolta al *nuovo* concetto teorizzato da Jung e che per Lacan ha un’atmosfera da *déjà vu*, è da riferire a quanto è già stato trovato da Freud nell’*Interpretazione dei sogni*, anche se Freud sembra non vedere la grande flessibilità di significati posseduta dai simboli, che sono simboli proprio perché permettono una vasta gamma di informazioni polisemantici e di conseguenza una straordinaria varietà di interpretazioni soggettive, pur conservando, il simbolo, la sua unità nella molteplicità delle decodifiche individuali. Ma la scelta di Freud di essere rigoroso nell’assegnare al simbolo significati rigidi, quasi esclusivamente sessuali, è giustificata dalla necessità di costituire un sistema di interpretazione universale sul modello empirico-positivistico, durante la sua (e, *pur troppo*, la nostra) epoca, unica garanzia di validità scientifica.

Infatti egli è perfettamente consapevole della natura estremamente ambigua del simbolo, la cui interpretazione è possibile solo per vie indirette, metodo facilmente attaccabile dall’ambiente scientifico accademico. Problema che associato ai contenuti rivoluzionari delle teorie sessuali suggerisce a Freud di mantenere toni di estrema prudenza, come risulta dal brano seguente: “Dovremmo dunque oltrepassare di molto il compito dell’interpretazione del sogno, se volessimo rendere giustizia al significato del simbolo e discutere i numerosi problemi, ancora in gran parte irrisolti, che si collegano a questo concetto. Qui intendiamo limitarci a dire che la rappresentazione per simboli appartiene alle rappresentazioni indirette, ma che indizi di vario tipo ci mettono in guardia dal riunire in un fascio, indifferentemente, la rappresentazione per simboli e altri tipi di rappresentazione indiretta, se non siamo in grado di cogliere con chiarezza concettuale le loro caratteristiche distintive. In una serie di casi, l’elemento comune tra il simbolo e l’oggetto vero e proprio di cui fa le veci è palese, in altri è celato; la scelta del simbolo appare allora enigmatica. Sono appunto questi i casi che debbono poter chiarire il senso ultimo del rapporto simbolico ed essi indicano che questo rapporto è di natura genetica. Ciò che oggi è legato simbolicamente, in epoche remote era probabilmente legato da identità concettuale e linguistica”.⁷⁴ Pensiero vicino a quello di Hegel, di Ferdinand de Saussure, di Ernst Cassirer e molti altri, e a

⁷³ Jacques Lacan, *Scritti*, vol. II, pp. 697-698, Einaudi, Torino 1974.

⁷⁴ S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, op. cit. p. 325.

cui occorre integrare all'identità concettuale e linguistica quella pragmatica di John Dewey.

Se si accostano o si sovrappongono le varie teorie, si realizzano diverse serie di collegamenti trasversali, sufficienti a includere *tutte* le teorie e *tutti* i prodotti dell'arte,⁷⁵ anche se una teoria tenta di escludere l'altra e un dipinto cerca di sostituirsi a un altro, processo questo che in natura viene eseguito dal serpente, simbolo, metafora, allegoria e segno ricorrente nell'immaginario universale. Ma al di là delle divergenze di fondo, a un tempo marginali e significative, le innumerevoli teorie s'instaurano come anelli di connessione lungo la catena delle interpretazioni, attraverso il moto trasversale del pensiero obliquo. *Esso svolge una funzione di compromesso tra quelle teorie sviluppate dalla coscienza e i significati inconsci.*

Dato che per Jung il simbolo è formato dal noto e dall'ignoto e dato che anche l'inconscio è strutturato da elementi conosciuti e misteriosi, è *esso stesso Simbolo*: "Il simbolo allora è una struttura piramidale, un *iceberg*, che ha una parte affondante nel pensiero mitico e nell'inconscio ed una punta invece emergente".⁷⁶ Si comprende bene quanto sia esteso il concetto di simbolo e il ruolo che occupa nella formazione dei processi creativi, senza i quali non può verificarsi l'opera di simbolizzazione nelle opere d'arte. Ma come avviene il processo creativo? "Non può trattarsi, appunto, che di un retroterra, di un rapporto di contiguità e continuità, che si snoda attraverso una serie di passaggi, modifiche, smussamenti, riassunzioni, dalle vette della coscienza agli abissi dell'inconscio".⁷⁷

Il movimento si verifica naturalmente anche in senso inverso e cioè dagli strati più profondi dell'inconscio alla superficie della coscienza, configurando apparentemente il processo in senso verticale. Ma esso procede in maniera così lineare? Non incontra ostacoli, dimenticanze, censure, deviazioni, condizionamenti vari (materiali, psichici, sociali, ecc.)? È logico supporre di sì. In questo caso dovremmo far ricorso al pensiero obliquo come uno strumento capace di superare tutte quelle resistenze che inevitabilmente subentrano nella realizzazione del sogno o dell'opera d'arte e il cui meccanismo si può estendere anche in altri campi. Un'altra domanda legittima riguarda i tempi dei due movimenti verticali e obliqui. Quando e come si verificano? Contemporaneamente o in successione? E in quale ordine? Le immagini, le idee e le percezioni non sono materiali, però è naturale attribuir loro delle proprietà, quel che gli antichi filosofi denominavano "sostanza".

Paragoniamo questi oggetti mentali a oggetti materiali, poniamo caso dei vestiti che deponiamo all'interno di un baule e quest'ultimo lo compariamo al cervello. Se noi vogliamo estrarre il primo abito introdotto nel baule dobbiamo prima togliere quelli che si trovano più vicini alla superficie. Ripercorrendo a ritroso il procedimento inverso veniamo in contatto con tutti gli altri vestiti, ma con un significato diverso dal precedente: conservare/togliere. Per cui anche la percezione è diversa, come è diverso il modo di prendere e riporre i vestiti. Se essi sono della taglia dei bambini non potremo più indossarli, ma li possiamo dare ai figli o ai nipotini o ancora ad altri in

⁷⁵ Analogamente con quanto avviene nei sogni.

⁷⁶ Maurizio Calvesi, *Duchamp invisibile*, p. 67, Officina Edizioni, Roma 1975.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

beneficenza. Se sono della stessa nostra taglia li potremmo ancora indossare, se nel frattempo non siamo ingrassati o dimagriti, se sono ancora di moda e via di seguito.

Tutto ciò ci fa comprendere che in ogni caso non prenderemo mai gli *stessi* abiti che avevamo conservato, eppure sono sempre gli stessi. Siamo noi che nel frattempo siamo cambiati e anche il mondo. Così è anche per le idee, le immagini, le percezioni e i simboli che si “depositano” nel cervello, il quale, grazie alla sua plasticità, può accogliere tutte le forme, al contrario del baule che possiede dei limiti ben precisi, dato che, anche se fosse grande quanto il mondo, arriverebbe il momento in cui non vi si potrebbe introdurre altro.

Se quindi noi riviviamo alla Proust un’esperienza di lunga data e in quel momento ricordiamo solo quella e non tutte le altre che le si sono accumulate (sopra o di lato?) nel corso degli anni è perché le altre sono “dimenticate” e si trovano in un’altra zona, forse l’inconscio, o in un altro circuito del cervello. Se così non fosse, dovremmo, prima di “riprovare quella sensazione del passato” rivivere tutte le altre, così come per arrivare al primo vestito conservato, dobbiamo togliere tutti gli altri. Però se c’è spazio a sufficienza per infilare una mano tra la parete del baule e i vestiti, potremmo togliere quello che si trova in fondo senza eccessiva fatica, facendolo sfilare nel mezzo degli abiti e della parete del baule. Ma se lo spazio non è sufficiente, allora ecco che comprimiamo lateralmente⁷⁸ i bordi degli abiti e introduciamo ugualmente la mano. Lo sforzo in più intrapreso ci farà guadagnare tempo, ma ci priverà del piacere di rivivere il nostro passato, come quando si leggono le pagine di un diario, e ci restituirà un abito tutto sgualcito.

Dunque noi possiamo scegliere due procedimenti: uno più rapido, che io definisco pensiero obliquo e uno più lento che si può chiamare in questo caso, pensiero verticale. Ognuno dei due ha un costo, ma anche dei vantaggi. Sta a noi valutare quando è il caso di applicare l’uno o l’altro. Molto spesso è l’inconscio stesso che decide e a seconda dei casi sceglie ora la via obliqua, ora quella orizzontale o verticale. Ma se il compito lo richiede si applicano tutte e tre, sia contemporaneamente, sia in tempi diversi, come nei sogni o negli stati felici della coscienza, tra cui quelli che appartengono alla creatività e non solo artistica.

Riassumendo, dato che la mente non può mantenere a livello cosciente tutti i dati che registra nel corso degli anni, essi diventano inconsci, ma possono divenire nuovamente coscienti se stimolati da un’impressione conscia o subliminale. Questo processo è di una rapidità impressionante e “scavalca”, *condensandoli*, una quantità enorme di ricordi, percezioni, impressioni, immagini, esperienze, ecc. Se questo processo segue vie verticali, orizzontali, ellittiche o di qualsiasi altra forma, il tempo utilizzato risulta maggiore di quello impiegato da un percorso obliquo, capace di collegare, senza sovvertire tutti gli altri dati della coscienza e dell’inconscio, compresi i “resti arcaici” di Freud o gli “archetipi” di Jung, per il quale “molti sogni presentano immagini e associazioni analoghe a idee, miti e riti primitivi. Queste immagini oniriche furono definite da Freud ‘resti arcaici’: l’espressione implica che si tratta di elementi psichici sopravvissuti nella mente umana da epoche remote. Questo punto di

⁷⁸ Per la conoscenza del pensiero laterale si consultino i due libri di Edward de Bono *Il pensiero laterale* e *Creatività e pensiero laterale*, Rizzoli, Milano 1996/1998.

vista è caratteristico di coloro che considerano l'inconscio come una semplice appendice della coscienza (...). Ulteriori ricerche mi portarono alla convinzione che questa posizione è insostenibile e da scartare. Mi resi conto che le associazioni e le immagini di questo tipo costituiscono una parte integrale dell'inconscio e possono essere osservate ovunque, sia che il sognante sia colto o illetterato, intelligente o sciocco. Esse non sono in alcun modo 'resti' senza vita o senza significato, ma svolgono una loro funzione ed hanno un'importanza notevole proprio a causa della loro natura 'storica' (...). Esse costituiscono un tramite fra le guise in cui consciamente esprimiamo i nostri pensieri e un genere di espressione più primitivo, colorito e pittoresco. È proprio questa forma di espressione, del resto, che attrae direttamente il sentimento e l'emozione. Queste associazioni 'storiche' costituiscono il legame fra il mondo razionale della coscienza e il mondo dell'istinto".⁷⁹

Sorge una domanda: attraverso quali vie queste "associazioni storiche" costituiscono il legame fra il mondo razionale della coscienza e il mondo dell'istinto"? E ancora: com'è possibile per la psiche "sapere" qual è il legame migliore, non solo tra la coscienza e l'istinto (qualora fosse possibile distinguerli), ma anche per tutti gli altri legami, molti dei quali opposti ed escludentesi tra loro? A mio parere, *l'unico* legame che possa svolgere questa funzione nel migliore dei modi è il pensiero obliquo. Ecco perché la forma della diagonale è per me, il simbolo di tutti i sogni.

⁷⁹ C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, p. 37, Raffaello Cortina Editore, Milano 1983.

REDON ED ESCHER

*Non c'è mai stato altro che il pensiero obliquo, e il pensiero mitico,
filosofico, scientifico è quello che permette
l'azione del pensiero obliquo,
quel che nel linguaggio simbolico
si chiama arte e vita.*

Una delle analogie – tra le più importanti – che esiste tra Redon ed Escher concerne il concetto di “essenzialità”. Concetto che è eminentemente filosofico, e che è stato portato dalla scienza a parametro necessario di tutte le ricerche, insieme a quello di verità. Ma se in ambito scientifico la soggettività viene considerata un ostacolo, una variabile che occorre controllare e circoscrivere per evitare interferenze che possano intralciare e falsare la validità delle leggi universali, *in arte la soggettività è quell'elemento fondamentale senza la quale non può esserci evoluzione*. Nel campo dell'arte soggettività ed essenza *si equivalgono*.

Se Redon in un primo tempo predilige strumenti elementari come la grafite, la lastra, la carta e così via, quasi per un contatto diretto con gli elementi naturali, forse per non frapporre se non l'essenziale tra il concetto e la materia (l'immagine pittorica), prediligendo piccoli formati, ciò rientra nei suoi valori soggettivi, attraverso cui concepisce i processi artistici. Infatti, in qualche altro artista, come per esempio in Moreau, il significato di essenzialità ha una scala di valori diversa e ben più ampia, direttamente connessa con il classicismo greco, il cui pensiero è un concentrato di essenzialità, racchiuso nella figura di Diogene di Sinope (seconda metà del IV secolo) e dei cinici in generale.

L'aggettivo essenziale deriva dal sostantivo essenza, concetto esaminato per secoli dai filosofi e che *obliquamente* attraversa tutti i settori della conoscenza e dell'agire umano. Se per essenza denotiamo tutto ciò che una cosa non può esistere, senza perdere le sue peculiarità essenziali, allora la pittura di Moreau risulta essenziale quanto quella di altri artisti. Non è eliminando gli oggetti della pittura che si ottiene l'essenzialità, bensì nella manifestazione del pensiero che si vuole rappresentare, e in ultima analisi non è l'essenzialità in sé e per sé che si vuole realizzare, ma la conoscenza del proprio mondo, della propria persona e della realtà in cui si è immersi. Infatti, se si vuole realizzare l'essenzialità più essenziale basta disegnare un punto e si ottiene lo scopo. Si può addirittura giungere ad essere ancora più essenziale con l'immaginarselo soltanto, senza prendersi la fatica di riprodurlo.⁸⁰

Se Moreau, per conoscere come avvengono i processi creativi, ha la necessità di dipingere Salomè, veli, perle, gioielli, cuscini, archi monumentali, e così via è perché

⁸⁰ “Incontrando così la tradizione idealista della pittura intesa come ‘cosa mentale’, Duchamp volta le spalle al lato materico del metodo di Leonardo e di Redon, perlomeno secondo quanto riporta, nel 1938, Walter Pach: ‘Non ho cessato di dipingere. Ogni quadro deve esistere mentalmente prima di essere messo su tela e perde sempre qualcosa quando è trasformato in pittura. Preferisco vedere i miei quadri senza tutte queste imbrattature’”. M. Khan-Rossi, in *Odilon Redon la Natura dell'Invisibile*, op. cit. p. 118.

solo attraverso una tale operazione egli può comprendere quel che attraversa la sua mente in quei delicati passaggi della creazione. Quindi, se Redon criticherà gli oggetti pittorici di Moreau, sarà a sua volta esposto alle critiche di qualche altro artista che nel colore, nelle farfalle e nei fiori troverebbe espresso proprio quel che Redon non accettava in Moreau.

Si ha qui un perfetto percorso circolare che vede la contrapposizione di essenza al concetto di essere (il famoso circolo vizioso della filosofia), da cui si può uscire solo assumendo una posizione obliqua, per così dire, esterna all'evoluzione del pensiero, il quale procede contemporaneamente con lo sviluppo della soggettività, e permette di evitare così contrapposizioni artificiose, e tutto sommato inutili per la conoscenza. Sotto questo aspetto la pittura di Moreau non appare più retorica e piena di orpelli ridondanti, ma come la manifestazione essenziale della sua personalità, del suo essere più autentico, dove risulta priva di senso la differenza tra essenza e superfluo, perché ci si trova in una dimensione dove le differenze cessano di essere tali.

Ma è pur vero che un artista tenta di affermare la propria arte a spese di quella precedente, attaccandone quegli aspetti che appaiono più vulnerabili o che non sono in sintonia con la propria personalità, dimostrando ancora una volta, quanto la soggettività sia fondamentale per l'arte, e per la scoperta di nuovi spazi,⁸¹ necessari al progresso della conoscenza, considerata parte di un "tutto" strettamente connessa con la coscienza, immersa proprio come i microrganismi nell'aria o nell'acqua nel divenire perenne delle forme, in una continua metamorfosi, che è nel contempo conoscitiva e formatrice.

Redon ammirava Moreau, ma con lucidità volle sottolineare le differenze che lo separavano dal più anziano artista, le cui figure "risultano congelate in una sorta di retorica ottica", sottolineando la fissità delle sue figure al culmine del loro *potos*, riconoscendo in lui "un grande acquerellista, senza dubbio alcuno. Un operaio della pittura che conosceva bene le tecniche di essa, uno dei pochi del suo tempo", e con un pizzico di ironia aggiungeva a proposito delle decorazioni di cui Moreau riempiva gli spazi delle superficie, con le quali rivestiva i suoi personaggi pieni di significati simbolici: "Negli accessori, che ammirevole virtuosismo! Che ricami meravigliosi, con quelle loro sete antiche e sciupate, per i cuscini di qualche vecchia signora; un sognatore del lusso, la cui vita è stata impeccabile, ma con gli occhi chiusi alla povertà ... Scapolo nella vita, anche nell'arte fu uno scapolo raffinato, che lasciava le porte ermeticamente chiuse ai conflitti. La sua opera è il frutto di tutto questo; è arte – nient'altro che arte – il che non è poco".⁸²

"Retorica ottica, accessori, virtuosismo, ricami" sono i termini adoperati da Redon per sottolineare quel che secondo lui non bisogna realizzare in arte per evitare di produrre "sogni lussuosi", un pensiero che si ritroverà sempre presente nell'opera di Escher, e a cui resterà fedele per tutta la vita, rinunciando per scelta all'utilizzo del

⁸¹ Spazi che Redon trova nell'infinitamente piccolo, che proprio in quegli anni cominciava a essere conosciuto, grazie alla tecnologia del microscopio, impiegato dall'amico botanico Armand Clavaud, fondamentale anello di congiunzione *trasversale* tra il Redon naturalista visionario e il Redon pittore.

⁸² *Lettres*, p. 39; citato in *Redon*, di Michael Gibson, p. 47, op. cit.

colore e usandolo solo quando era strettamente necessario, come elemento grafico distintivo e non decorativo.

L'uso del bianco e nero è lo strumento fondamentale, e in una lezione tenuta in Olanda Redon dice che "il nero è il colore più essenziale ... Il nero meriterebbe un maggior rispetto. Nulla lo prostituisce. Non compiace l'occhio, né risveglia la sensualità". Ma quando attraverso un cambiamento psicologico delicato, legato alla nascita del suo secondo figlio, scopre le infinite potenzialità del colore, sarà incapace di ritornare al bianconero: "Volevo realizzare un disegno a carboncino, come quelli fatti in passato. Si è dimostrato impossibile; ho chiuso con il carboncino. Alla fine dei conti solo una materia nuova ci permette di rinnovarci ... Io ho sposato il colore".⁸³

La rimozione del bianco e nero è legata alla fine di quel periodo negativo risalente agli anni dell'infanzia e dell'adolescenza in cui visse lontano dalla famiglia a Peyrelebad e alla nascita di Ari: "Con gli occhi maggiormente aperti sulle cose, ho imparato che la vita che si dipana può anche essere rivelazione di gioia".⁸⁴ Gioia che può essere colta in tutta la sua produzione a colori, un inno alla vita e alle straordinarie forme della natura, così come le ha realizzate Escher e tutti quegli artisti che vedono prevalentemente nell'esistenza e nell'arte l'aspetto creativo e non distruttivo.

Escher, attraverso la sua difficilissima ricerca aveva esaltato le forme fantastiche celate nella natura invisibile, racchiusa nelle leggi individuate da Galileo e che i procedimenti matematici hanno contribuito a far emergere in tutta la loro essenzialità e meraviglia. Escher, considerato per molto tempo dalla critica ufficiale un artista freddo, cerebrale, razionale era un poeta dell'invisibile come lo era Redon: "L'arte di Escher è una glorificazione della realtà – di quella realtà che egli riproduceva come fosse un miracolo della matematica, in un grande progetto che egli intuitivamente aveva riconosciuto nei modelli e nei ritmi delle forme della natura e nelle singolarissime possibilità che si nascondono nella struttura dello spazio. Sempre e continuamente la sua opera mostra lo sforzo appassionato di aprire gli occhi a persone meno dotate davanti a questo miracolo che aveva regalato a lui tanta gioia. Sebbene egli stesso abbia affermato di aver passato molti notti insonni a causa degli insuccessi dovuti alla discrepanza tra le sue visioni e la loro rappresentazione, egli non ha mai rinunciato a stupirsi di fronte all'infinita forza creatrice di bellezza della natura".⁸⁵

L'indagine della natura condotta dai due autori presenta analogie curiose. Redon fu aiutato dall'amico botanico Armand Clavaud, il quale attraverso il microscopio gli fece conoscere il mondo dell'infinitamente piccolo, mentre Escher aveva un fratello professore di geologia all'università di Leiden (autore di un voluminoso manuale di geologia), con il quale poter discutere di cristalli e ammirarne la perfezione delle forme. Tutti e due hanno esplorato le strutture nascoste del regno vegetale, minerale e animale. Redon ha sfruttato la precisione e l'essenzialità delle leggi della poesia interiore; Escher ha utilizzato la matematica intuitiva, la geometria euclidea e iperbolica per scoprire nuove leggi nella percezione visiva e nella natura

⁸³ Lettera a Maurice Fabre, 1902, *Lettres*, p. 50, *ibid.*, pp. 81-82.

⁸⁴ Odilon Redon, *ibid.*, p. 71.

⁸⁵ Bruno Ernst, *Lo specchio magico di Escher*, p. 111, Taschen, Colonia 1996.

esteriore. Entrambi hanno posto il visibile al servizio dell'invisibile, creato universi possibili abitati da esseri inverosimili e viceversa mondi impossibili abitati da creature possibili.

Se i mezzi impiegati li separano nettamente, il *Sogno* li unisce (e li unisce a noi) nello sforzo comune di ricreare quelle visioni capaci di trasportarci in esso. Sia Escher che Redon erano consapevoli che nessuno produce un'arte come la vorrebbe, che l'opera si costruisce seguendo leggi proprie che l'artista deve scoprire e riportare il più fedelmente possibile sulla superficie per ricreare lo stupore che si prova nei sogni.

Mentre in Redon prevale lo sfumato, l'ineffabile e l'indeterminato, in Escher si ha una netta prevalenza della linea, della precisione e del determinato. Ma proprio questa grande precisione è quel che genera uno spaesamento vertiginoso, poiché Escher stravolge o amplifica le leggi della prospettiva, della gravitazione e della materia. Sono importanti ricerche, non del tutto pienamente esplorate, che fondano nuove concezioni spaziali e aprono dimensioni ricche di risultati ancora da valutare.

Ma al di là delle differenze storiche, formali e di metodo i due artisti possiedono sorprendenti similitudini concettuali, un intento comune ravvisabile nel continuo approfondimento delle leggi invisibili che regolano la natura fisica e quella interiore dell'individuo, cioè di *quella vita intermedia e invisibile che si trova fra l'umano e la realtà circostante*. Sotto questo aspetto Redon è un pioniere, non ancora del tutto apprezzato per il suo grande valore *scientifico*, tanto è vero che è sfuggito persino a Breton, preferendogli il più classicista Moreau. Opere come *Germination* (1879, 273x194 mm, Bibliothèque Nationale de France, Paris), della serie *Dans le Rêve* (album di dieci litografie, 1879), o *Hallucinations* (1885-1889, carboncino su carta beige, 295x237 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York) e altre, presentano analogie con le strutture vegetali e animali del lievito di birra e degli acari, rilevate dalle fotomicrografie. Nonostante Redon sia sempre stato molto critico nei confronti della fotografia, dato che secondo lui "si limita a trasmettere la mancanza della vita", ciò non toglie che non se ne sia servito come fonte di ispirazione per le sue ricerche.

Il titolo dell'album *Dans le Rêve* è indicativo di tutto il percorso artistico di Redon, intendendo per "artistico" l'unificazione di concezioni poetiche, filosofiche e operative, ed è ciò che più l'avvicina a Escher, in quanto entrambi sono attratti dalle invenzioni fantastiche che scaturiscono dal sogno e al sogno ritornano, in una straordinaria osmosi, amalgamata dall'inconscio e dalla coscienza più raffinata. Il grande lirismo che si sprigiona dalle opere di Redon ha fatto sì che si prendesse in considerazione quasi esclusivamente questo aspetto della sua arte, senza tener conto della sua minuziosa ricerca nel campo del microcosmo fisico, del regno geologico, vegetale e animale; così come la straordinaria precisione di Escher, supportata da una grandissima visione razionale e da una inesauribile immaginazione logica, ha fatto passare sotto silenzio l'immenso valore poetico delle sue invenzioni, considerate prevalentemente (se non esclusivamente) dal lato puramente matematico.

Il sentimento della natura in Escher e Redon è lo stesso, anche se espresso in forme diversificate, e le forme, pur costituendo il lavoro centrale degli artisti, sono *sempre* delle *apparenze* che avvolgono la sostanza del nostro essere e dell'unico vero sentimento positivo: la gioia di vivere e il piacere per la vita, nonostante i massacri

delle guerre e del pensiero negativo sociale. (Altra curiosa coincidenza: Redon ha conosciuto gli orrori della guerra franco-prussiana; Escher quelli della prima e della seconda guerra mondiale).

Una tipologia caratteristica di Escher concerne il dualismo che convive simultaneamente nel suo pensiero, simboleggiato dalla preferenza dell'uso del bianco e nero, dall'attenzione data al sogno, *dai procedimenti adoperati per riuscire a trovare il punto di congiunzione tra le immagini eidetiche e oniriche e quelle eseguite sulla carta*. La coesistenza di questi due aspetti, *apparentemente contrastanti* è ciò che distingue la sua personalità. Il non aver fatto prevalere né l'aspetto razionale, né quello irrazionale dimostra che essi possono benissimo agire completandosi a vicenda per produrre il necessario equilibrio interiore. Quel che non hanno capito altri artisti (ma anche scienziati e filosofi) accanendosi fino all'exasperazione nell'esaltazione del razionalismo o del suo opposto, è stato compreso da Escher fin dalle sue prime opere, dove emerge la sua visione fantastica. L'espressione *mi trovo ancora sulle onde incantate del sogno* ⁸⁶ è meravigliosa, perché identifica senza ambiguità tutta la sua produzione e ci dà le giuste coordinate per muoverci nel suo universo.

Uno dei fini che Escher si è proposto nella sua indagine è quello della realizzazione di immagini che abbiano la stessa *scientifica* precisione delle immagini oniriche o quelle dell'esatta composizione dei cristalli e degli oggetti matematici. L'adozione dei procedimenti logici e intuitivi gli sono stati utili per ottenere questo scopo. Egli ha quindi adoperato questi strumenti come si adoperava una scala per salire o scendere di livello, proprio come gli scienziati adoperano i linguaggi appropriati per giungere alla scoperta di nuove leggi: "Le mie proposizioni illustrano così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è salito per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che v'è salito.) Egli deve superare queste proposizioni; allora vede rettamente il mondo. Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere". ⁸⁷

Da questo rigore intellettuale e operativo si può considerare Escher il Freud della storia dell'arte, in quanto, come Freud ha dimostrato che adoperando gli strumenti dell'analisi è possibile decifrare scientificamente anche i sogni più assurdi, così Escher ha dimostrato che adoperando i mezzi della geometria classica e della matematica intuitiva si possono costruire non solo quadri fantastici, con lo stesso rigore di come si costruiscono gli edifici nella realtà materiale, ma addirittura trovare nuove leggi di percezione e di prospettiva.

⁸⁶ M. C. Escher, in *Lo specchio magico di M. C. Escher*, op. cit., p.17.

⁸⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, p. 82, Einaudi, Torino 1980. Il rigore semantico che contraddistingue il *Tractatus* ebbe grande influenza sui membri del *Circolo di Vienna*, fondato da Moritz Schlick nel 1924 e conclusosi con la sua morte nel 1936. Le loro dottrine furono denominate positivismo logico e in seguito empirismo logico. Tra le caratteristiche principali vanno ricordate l'analisi logica del linguaggio; l'analisi della conoscenza attraverso lo studio filosofico e l'analisi del linguaggio scientifico.



MAURITS CORNELIUS ESCHER

*La diagonale è magica.
Moltiplica gli oggetti.
Ristabilisce l'armonia.
Crea nuovi equilibri.*

DATI BIOGRAFICI

Maurits Cornelius Escher nacque nel 1898 a Leeuwarden, una cittadina a nord dell'Olanda, poco distante dalle coste che si affacciano sulle Isole Frisone Occidentali, le quali racchiudono un tratto del Mare del Nord, chiamato Waddenzee. Nel 1919 si trasferì ad Haarlem per frequentare la scuola d'Architettura e Arti Decorative con l'architetto Vorrink, ma ben presto decise di cambiare indirizzo per seguire le lezioni di Samuel Jessurun Mesquita, il quale insegnava tecniche grafiche. Dopo due anni abbandonò la scuola d'arte, avendo comunque acquisito una buona formazione tecnica, sia nel disegno che nella xilografia. Dal 1922 al 1935 è in Italia. Genova, Siena, Ravello, Roma, il Meridione sono i luoghi dove visse e che riprodusse nelle sue incisioni, fino a quando si trasferì a Chateau d'Oex (Svizzera). Qui il paesaggio monotono lo spinse di nuovo a spostarsi su una nave della Compagnia Adriatica di Fiume. Navigò per il Mediterraneo, pagando i viaggi con le sue opere: 530 fiorini di biglietti in cambio di 48 copie di lastre grafiche.

Insieme alla moglie Jetta visitò l'Alhambra di Granada, dove riprodusse numerosi disegni delle decorazioni che gli arabi realizzarono in forma geometrico-astratta, i quali costituiranno le basi dei suoi studi sulla divisione regolare dei piani.

Dopo una breve parentesi a Ukkel (Belgio) Escher si trasferì a Baarn, una cittadina tra Amsterdam e Utrecht, dove maturerà i lavori più profondi. Altri viaggi sui mercantili non lo ispireranno più verso i paesaggi esteriori, poiché la sua ricerca si era orientata verso le dimensioni dell'inconscio e le relazioni che esse hanno con le percezioni coscienti. Da questo momento egli sarà totalmente assorto nella realizzazione del suo "trattato" sulla visione e dei suoi rapporti con i procedimenti operativi razionali. Morì a Laren (Olanda del Nord) in una casa di riposo per artisti.

Era il 27 marzo del 1972.

Nel 1922 Escher smise di frequentare i corsi della Scuola di architettura e di disegno ornamentale, dove conobbe il professore di grafica S. J. de Mesquita, il cui influsso fu decisivo, soprattutto per l'aspetto tecnico dell'intaglio dei pannelli di legno di filo, quasi sempre di pero. Durante il primo periodo della sua attività in Italia, egli utilizzò esclusivamente questo materiale per realizzare le xilografie, legni che in alcuni casi erano lunghi più di settanta centimetri e larghi circa cinquanta.

Nel 1929 ultimò la prima litografia *Goriano Sicoli, Abruzzi*. Dello stesso anno sono *Genazzano, Abruzzi* (da un disegno a "graffio" realizzato ricoprendo completamente una pergamena con inchiostro di stampa e incidendo con una punta il disegno di base per la litografia) e *l'Autoritratto*.

Nel 1931 passa al legno di testa, ricavati da legni più duri come il noce e la quercia, materiali questi che permettono di realizzare più copie dalla stessa matrice, essendo molto più resistenti del pero. In seguito Escher avrà bisogno d'incidere diversi blocchi con lo stesso soggetto, per differenziare con il colore i vari elementi grafici, e utilizzando quindi il colore come funzione segnica differenziale e non come elemento decorativo, connotazione questa che resta comunque in ogni caso.

L'esperienza con la lavorazione del legno di filo sarà indispensabile per le ricerche con il legno di testa, infatti in diversi lavori egli le combinerà, utilizzando il blocco di testa per i precisissimi dettagli in nero e quello di filo per i colori. Nascono così *Sole e Luna* (1948, xilografia da quattro piastre), *Spirali sferiche* (1958, xilografia da quattro piastre) e molte altre.

Il 1946 è l'anno d'inizio della tecnica della mezzatinta, la quale permette di ottenere morbide gradazioni di grigi e neri, il cui procedimento richiede molto tempo e difatti ne realizza otto: *Crepuscolo*, 1946; *Rana mummificata*, 1946; *Occhio*, 1946; *Altro mondo*, 1946; *Cristallo*, 1947; *Goccia di rugiada*, 1948; *Conchiglie di mare*, 1949; *Mosaico I*, 1951.⁸⁸

La mezzatinta risulta quindi poco congeniale ai tempi e agli scopi dell'artista, pur tenendola in grandissima considerazione, ed egli infatti preferirà definire le figure attraverso contrasti di colori e l'incisione di linee nette e marcate, differenziazioni fondamentali per la sua ricerca degli spazi interiori, la quale nel 1951 si era già precisata in opere come *Metamorfosi I* (1934) e *II* (1939-40), *Rettili* (1943), *Cavalieri* (1946), e che dopo questa data sarà finalizzata prevalentemente allo studio della divisione regolare del piano e alla progressione graduale verso l'infinito, temi già presenti opere antecedenti.

Escher non ha mai voluto pubblicare i suoi pur splendidi disegni, se non come esempi e metodo di lavoro per giungere al prodotto finale, perché li considerava come fasi preliminari per le immagini definitive, alcune delle quali richiedevano diversi procedimenti di stampa, in alcuni casi fino a venti passaggi da cinque ceppi (uno per il nero, gli altri per il colore), come in *Limite del cerchio III* (1959).

Un'altra caratteristica della sua personalità da evidenziare è l'estrema precisione e una rara coerenza logica, necessarie per concretizzare i processi rigorosi che occorrono per trovare i punti di contatto tra l'immagine mentale, visiva, realistica e onirica. Una precisione che lo porta a realizzare incisioni su legno di testa di figure grandi circa due millimetri, come in *Sempre più piccolo I* (1956, xilografia a due colori), uno dei molteplici tentativi di visualizzare l'infinito, in quest'opera nel formato quadrato, dallo stesso autore ritenuto poco soddisfacente, e quindi ripreso nella serie dei *Limiti del cerchio* (1958-60). In queste opere riesce ad eliminare le imperfezioni di carattere logico, di naturalezza delle forme, di continuità e fluidità di movimento, il cui culmine è la xilografia *Serpenti* (1969), ultima opera, dove con un titanico sforzo, riesce a condensare magistralmente il nucleo del suo pensiero.

Adesso la progressione verso l'infinito non è più solo verso l'interno o verso l'esterno della composizione, bensì in tutte le direzioni contemporaneamente, poiché

⁸⁸ Sia in *Lo specchio magico di Escher*, sia in *M. C. Escher Grafica e disegni*, scritto dallo stesso Escher è riportato il numero di sette, mentre ne *Il mondo di Escher* ve ne sono otto.

avviene sia verso il centro sia verso la circonferenza, in una sintesi logica di pensiero (concettuale, geometrico, matematico, figurativo, mimetico), in cui si materializza la filosofia della presenza e dell'assenza, cioè il ciclo ininterrotto della vita e della morte.

Strutturalmente l'opera si basa su di uno scambio continuo di forme piene e forme vuote. La posizione dei vertici oltre la circonferenza, raffigurati dalle teste dei serpenti, forma sincronicamente un triangolo equilatero, con uno dei vertici rivolto verso il basso e gli altri due perfettamente simmetrici, rivolti in direzioni opposte e leggermente verso l'alto. Se si ruota la xilografia non si ottengono variazioni sostanziali, il disegno conserva in ogni momento la propria identità, anche quando la testa del serpente (vertice del triangolo) è verso l'alto. Se colleghiamo idealmente i punti dei corpi dei serpenti otteniamo un altro triangolo equilatero, e un rettangolo se uniamo le teste ai corpi che fuoriescono dal cerchio, per cui in quest'opera sono presenti tutte le figure chiave della geometria, unite logicamente in una straordinaria alternanza di visibile ed invisibile, dove, come in uno specchio magico, è possibile vedere l'immaginazione più fantastica assumere le forme concrete delle realtà materiale e quindi per noi più comprensibile.

ESTETICA DELLA DIAGONALE

... e un giorno d'estate mi è apparsa
la Grande Diagonale in tutto
il suo splendore.

Sia B. Ernst che Escher hanno considerato *Galleria di stampe* e *Su e giù* le opere più riuscite, le migliori tra quelle prodotte, tutte di straordinario livello, dove Escher trovava compiuto più felicemente il suo pensiero. In *Su e giù* (1947) nel punto di congiunzione tra l'immagine superiore e quella inferiore, unite senza soluzione di continuità, B. Ernst nota che: "attraverso questo spazio deve passare una diagonale che non può essere facilmente attraversata, poiché su di essa avviene l'inversione tra il sopra e il sotto, tra pavimento e soffitto. Chi ritenesse di trovarsi verticalmente sul pavimento, deve solo posare un piede su questa diagonale per trovarsi improvvisamente sospeso al soffitto. Escher non ha raffigurato l'accadimento all'interno della composizione, ma lo suggerisce per mezzo delle due finestre d'angolo".⁸⁹

In *Galleria di stampe* (1956) la diagonale è raffigurata in forma di seno e collega l'interno della galleria allo spazio esterno. Oltre a questa funzione essa ingrandisce e rimpicciolisce progressivamente lo spazio da destra verso sinistra e viceversa, ottenendo uno strano fenomeno di immobilità, accentuato dalla posizione dei personaggi all'interno del locale, intenti a fissare le stampe. Il contrasto tra la linea ondulata della diagonale e la staticità verticale dei protagonisti accresce la sensazione di spaesamento e crea una percezione conflittuale che si piega attraverso il moto ondulatorio dei pilastri, il quale, se proseguisse al di là dei margini, si trasformerebbe nella figura di un cerchio, forma che del resto è evidente al centro del quadro e che per la sua natura di "vuoto" ha fatto ricordare a due professori la superficie di Riemann.

La curvatura dello spazio e quindi degli oggetti concreti operata da Escher è direttamente collegabile alla geometria non euclidea o iperbolica scoperta dal tedesco G. F. Gauss (1810), dall'ungherese G. Bolyai (1825) e dal russo N. I. Lobacevskij (1826), indipendentemente uno dagli altri. La geometria non euclidea sostituisce i postulati di Euclide basati sul punto, sulla retta e sul piano con quelli di corpo, contatto tra i corpi e movimento rigido, e attraverso questi ricava per ragionamenti logici i teoremi di Euclide, considerati astratti e arbitrari.

Questa rivoluzionaria scoperta ha poi permesso l'apertura verso altre scoperte importantissime come la relatività e costituisce, quindi, una delle tappe fondamentali della storia della matematica e del pensiero in generale, in quanto dovettero cambiare prospettive ritenute assolute, così che "le teorie matematiche assunsero l'aspetto di costruzioni ipotetico-deduttive, e il problema dell'accettazione di un postulato anziché dell'altro cessò di venire considerato come problema logico. Da un punto di vista

⁸⁹ B. Ernst, *op. cit.* p. 53.

logico, ogni ipotesi ne vale un'altra, purché né la prima né la seconda siano contraddittorie; il criterio di scelta potrà essere cercato o nel fatto che una ipotesi sia più dell'altra 'immediatamente congiunta nella nostra mente con certe rappresentazioni' - come pensava Lobacevskij -, o nel fatto che la teoria scaturita dall'una sia 'più comoda' di quella scaturita dall'altra come proporranno gli empiriocriticisti della fine dell'Ottocento".⁹⁰

Se la geometria euclidea rimaneva una costruzione eminentemente artificiale, senza rapporti diretti con gli oggetti della realtà al di fuori delle proporzioni, delle forme astratte, delle distanze, la geometria non euclidea stabiliva un legame diretto con il mondo fisico e nello stesso tempo gettava le basi per nuove percezioni, le cui leggi ancora non sono state sufficientemente esplorate. Quel che è stato indagato da Escher riguarda proprio queste leggi, cioè i meccanismi che regolano la costruzione e la percezione della nuova geometria.

Se poi si pensa che l'abbia fatto a livello intuitivo, immaginario, inconscio non essendo egli un matematico, ma un artista, tutto ciò diventa ancora più sorprendente. Empiricamente ha provato e riprovato, si è costruito schemi, diagrammi, strumenti operativi come apposite lastre, stilo finissimi, modellini di strutture geometriche, di animaletti, e tanti altri mezzi per giungere alla realizzazione di immagini fondate sulla geometria iperbolica, riuscendo a trovare difficilissimi procedimenti per visualizzare con rara genialità lo spazio non euclideo.

Quel che è stato considerato per anni solo un trucco per creare stupore, anche da valenti studiosi, si rivela oggi come una delle ricerche più geniali che siano mai state eseguite in tutta la storia dell'arte. Rimane da mettere a punto il ruolo della diagonale nelle immagini artistiche e dei rapporti che possono sussistere con l'inconscio e l'immaginario. Studi di questo tipo credo che non ne esistano. È quindi un settore nuovo, non ancora esplorato e si procederà per tentativi, analogie, intuizioni proprio come ha fatto Escher, i cui risultati sono preziosissimi per questa ricerca introduttiva sulla diagonale.

Come essa possa funzionare è ciò che si tenterà di chiarire nel corso di questo libro, riprendendo l'acutissima osservazione di Bruno Ernst, a proposito della diagonale della stampa *Su e giù*, che per me possiede un'importanza fondamentale. Egli scrive che chiunque ritiene di trovarsi in posizione verticale sul pavimento e posi un piede sulla diagonale si ritrova improvvisamente sospeso sul soffitto. Questo potere non deriva certamente dalla diagonale in sé, ma dalla composizione delle due immagini in un unico quadro, strutturato in modo da avere in comune nello stesso tempo e nello stesso luogo pavimento e soffitto, costruito in modo logicamente plausibile ed evitando che l'immagine superiore sia l'esatto riflesso di quella inferiore.

È notevole che l'inversione principale avvenga per mezzo *della* diagonale e *sulla* diagonale riceva la profondità maggiore, sia verso l'alto che verso il basso, come se l'immaginario si aprisse su distanze vertiginose e si proiettasse verso spazi infiniti. Difatti in quest'opera del 1947 vengono ampiamente sviluppati e trovano la massima condensazione i temi principali del suo pensiero, introdotti dalla stampa *Metamorfosi I* del 1937, e cioè i due livelli di conscio e inconscio, i processi delle metamorfosi, delle

⁹⁰ Ludovico Geymonat, *Storia del pensiero filosofico*, vol. III, pp. 117-118, Garzanti, Milano 1979.

inversioni, dell'illusionismo prospettico, della curvatura dello spazio, ecc. Questi temi troveranno il loro coronamento in *Belvedere* (1958), dove l'apporto delle diagonali riceve una utilizzazione quasi *sovranaturale*, tanto è vero che il primo titolo doveva essere *Casa degli spettri*, ma dato che la stampa definitiva non emanava un'atmosfera da fantasmi o stregoneria, fu cambiato nel suo opposto: *Belvedere*. Già in questo si nota una vera e propria inversione speculare: da luogo orribile da guardare a luogo bello, opposizione che si registra in tutta l'immagine, a cominciare dal prigioniero, in contrasto con l'immensa libertà del paesaggio, disegnato per linee oblique.

Escher è riuscito a visualizzare in quest'opera un fenomeno mentale complicatissimo, non tanto per la complessità della struttura visiva, bensì perché questo modello (per analogia paragonabile ad un modulo psichico e quindi anche linguistico) ci mostra una delle costruzioni fondamentali dell'inconscio più profondo, un procedimento che si riscontra spesso nella formazione dei pensieri del sogno quando si trasformano in immagini e si combinano in un modo che nel sogno è perfettamente logico pur essendo una combinazione assurda.

Anche se *Belvedere* non rientra nel gruppo delle metamorfosi, ma in quello dei mondi impossibili, ciò che noi abbiamo sotto gli occhi è una vera e propria trasformazione, e una delle più difficili e complicate, paragonabile solo alla famosa quadratura del cerchio, per secoli tentata e mai riuscita. Chiaramente una costruzione come quella contenuta nella stampa non può esistere nel mondo tridimensionale, ma in quanto è stata visualizzata sulla carta con rigore e precisione geometrica, essa fa parte della realtà, *esiste* con uguale diritto di altri oggetti concreti e astratti, come la *dimensione transizionale* di D. W. Winnicott (1896-1971), l'*O* di W. R. Bion (1897-1979), l'*essere antinomico* di I. Matte Blanco (1908-1995), e nel versante matematico la *teoria degli insiemi infiniti* di G. Cantor (1845-1918), fondata sul *metodo diagonale*, e attraverso la quale Matte Blanco elabora *l'inconscio come insiemi infiniti*.

Belvedere ci permette di osservare qualcosa che è molto difficile comprendere e quindi spiegare con gli strumenti del linguaggio verbale. È così profondo e impalpabile che ci si può accostare solo attraverso una grande intuizione. Merleau-Ponty direbbe in questo caso che "la visione fa ciò che la riflessione non capirà mai" (*Signes*, prefazione). "Osservando meglio la composizione, essa si mostra piuttosto come qualcosa di soprannaturale: non tanto per la presenza di un prigioniero irato del quale sembra non interessarsi proprio nessuno, ma per la costruzione in se stessa. Sembra che la parte superiore del Belvedere giaccia, ad angolo retto, rispetto a quello inferiore. L'asse longitudinale del piano superiore giace nella direzione dello sguardo della donna che si sporge dalla balaustra, e l'asse del piano inferiore in quella del ricco mercante che guarda nella valle. Qualcosa di strano si riconosce nelle otto colonne che collegano i due piani. Solo le colonne dell'estrema destra e dell'estrema sinistra sono regolari (...). Le altre sei colonne collegano di continuo il lato anteriore con quello posteriore e devono per forza fungere da diagonali. (...). La robusta scala è dritta, eppure la sua parte più alta poggia contro la parte esterna del *Belvedere*, mentre la sua parte inferiore si trova all'interno dell'edificio. Chi si trova a metà, sulla scala, non è in grado di dire se sia dentro o fuori dell'edificio. Visto dal basso, egli si troverebbe senza dubbio nel suo interno, visto dall'alto, altrettanto chiaramente, all'esterno. Se tagliassimo la composizione orizzontalmente, al centro, troveremmo che entrambe le

sezioni sono del tutto normali. Solo la combinazione delle due, dà vita a qualcosa di impossibile”.⁹¹

Perché le scale⁹² compaiono spesso nei lavori di Escher? Come mai in *Belvedere* è posta al centro? Perché uno degli otto personaggi si trova esattamente al centro di essa? e che relazione può sussistere con lo stesso identico numero delle colonne?

I personaggi sono a coppie probabilmente perché si vuole ottenere una combinazione biunivoca, simmetrica e speculare. Essi risultano così uniti dalle seguenti relazioni:

1) giovane seduto che medita sul cubo impossibile si associa al prigioniero che desidera la libertà (entrambi vorrebbero la soluzione del loro problema; da segnalare la sottigliezza di Escher nel suggerimento elegante di presentare i due aspetti del problema: al prigioniero affida l’aspetto fisico-materiale, al giovane seduto quello astratto-mentale);

2) l’uomo e la donna dal vestito a coda di lucertola che iniziano la salita dei gradini del *Belvedere* sono legati dalla conversazione e dal gesto leggermente asimmetrico della salita (l’uomo ha già un piede sul gradino);

3) i due uomini sulla scala sono uniti dalla stessa scala (il personaggio giunto al centro si volta verso il basso e guarda il compagno ai piedi della scala);

4) il mercante e la seconda gentildonna sono associati dall’atto dello sguardo obliquo in direzioni opposte, anche se sono sulla stessa verticale.

Apparentemente la composizione sembra basata su linee verticali e orizzontali, ma la struttura nascosta (che è quella principale) è fondata sulla diagonale.

L’analogia con il sogno è chiara, in quanto Freud ha spiegato che esso è strutturato principalmente su due livelli: il latente e il manifesto; livello primario e secondario. Persino in ambito neurofisiologico viene ipotizzata l’esistenza di due tipi di neuroni all’interno del sistema nervoso centrale con funzioni specifiche differenziate: “quelli che compaiono precocemente e sono vincolati a un programma genetico estremamente rigido. (...) Bisogna però ammettere l’esistenza, negli omeotermi, di altri sistemi di neuroni che appaiono più tardi nel corso della maturazione cerebrale, in cui la specificazione delle connessioni può essere modificata. Sembrerebbe allora logico che la messa a punto di questi sistemi avvenga verso la fine dell’ontogenesi, nel corso del sonno paradossale”.⁹³

Tra i vari studiosi che si occupano della mente vi è la tendenza a considerare l’inconscio come un contenitore entro cui si depositano nel corso degli anni i vari significanti: simboli, forme, pensieri, ecc. Secondo me esso non può venire separato dai suoi elementi. *L’inconscio è esso stesso*. Non possiede gli oggetti, come per esempio il ricordo o le forme di un oggetto, ma è quel ricordo o quell’oggetto.

⁹¹ B: Ernst, *op. cit.* pp. 86-87.

⁹² La simbologia della scala è vasta, essa può venire ricondotta ai rapporti tra l’alto e il basso, verticalità e superficie, ascensione e discesa. Il suo simbolismo è molto antico e si trova in tutti gli ambiti della cultura: dal mito alle religioni, dall’alchimia alla psicoanalisi, dall’arte alla scienza, ecc.

⁹³ Michel Jouvet, *Il sogno*, in *La neurobiologia*, p. 126, Newton, Roma 1978.

Ciononostante sussiste una differenza come materia che è *altro* dall'oggetto e questa ambivalenza, presente in tutti i campi (da quello astratto a quello fisico), è rappresentata dal sistema binario presente nella stampa *Belvedere*, uno dei molteplici sistemi che Escher realizza contemporaneamente in un'unica visione, insieme a quello strutturale, trasformatore e seriale.

È indubbio che in Escher si siano condensate varie ricerche che concernono le recenti acquisizioni della matematica irrazionale, della metageometria, della *psicogrammatica visuale* e così via, dove risulta centrale il concetto di *trasformazione*, problema a cui Escher ha dedicato molte opere, dalla *Metamorfosi I* del 1937, fino all'ultima intitolata *Serpenti* del 1969, per cui egli può essere considerato il primo artista che sia riuscito a visualizzare le leggi di un'*estetica trasformatore*, a cui occorrerebbe accostare un'*estetica verbale* adeguata ancora da scrivere.

Ciò che nella matematica viene espresso senza alcun riferimento agli oggetti concreti della realtà, e le equazioni algebriche possono significare rette, curve, ecc., così gli oggetti fisici di una struttura visiva concreta del mondo esterno possono venire riferiti agli oggetti astratti della mente, e il processo compositivo delle strutture visive può essere accostato al processo generativo delle costruzioni psichiche, in modo che gli stessi elementi che compongono la realtà esteriore e quelli della geometria assumano lo stesso valore funzionale per l'elaborazione dei processi psichici. In altri termini, così come la matematica e la geometria si servono dei segni e dei passaggi logici per dimostrare la validità delle asserzioni, così la mente utilizza le figure della realtà per conoscere le verità della sua esistenza, e le elabora proprio come se fossero degli oggetti astratti (come nella matematica), a cui dà il nome di simboli, i quali, in base a quanto già esaminato nel capitolo sulla forma simbolica della diagonale, possiedono un valore emozionale, fenomeno che è difficile da ottenere con i segni grafici della matematica, notevolmente teorici. Questo è uno dei motivi fondamentali che spiega la scelta di Escher di utilizzare forme perfettamente riconoscibili da tutti, dimostrando nello stesso tempo la possibilità di realizzare processi eminentemente astratti e le loro molteplici trasformazioni.

Per meglio comprendere questo delicato passaggio, Escher utilizza quel che nel linguaggio scientifico si chiamano "invarianti", le quali non sono solo i punti, le linee e le superfici, ma anche gli oggetti della natura, le rocce, gli alberi, gli animali. Se con i punti, le linee e le superfici si realizzano costruzioni prospettiche, con il variare, modulare e sincronizzare i vari punti di mira degli oggetti percepiti si ottengono delle visioni che possiamo paragonare ai calcoli matematici, le cui composizioni sono infinite, come le percezioni che si producono variando progressivamente il punto di vista. Infatti, attraverso la rotazione degli assi di scorrimento dell'immagine prodotta, come nel caso di *Otto teste* (1922) e in generale negli studi della divisione regolare della superficie, si può leggere l'immagine da qualsiasi punto di vista, senza che essa perda di significato; come dire, cambiando l'ordine dei fattori, il prodotto non cambia.

Molte delle figure di Escher sono intercambiabili, seriali, cicliche, binarie, ma tutte immediatamente riconoscibili, anche quando presentano passaggi sorprendenti da una forma a un'altra, come per esempio dalle figure geometriche esagonali alle lucertole e da queste ai quadrati, che a loro volta si trasformano nella parola *metamorphose*, con la quale comincia e si conclude la xilografia *Metamorfosi II*

(1939-40). Che queste trasformazioni avvengano nell'inconscio e sono da esso avviate, è dimostrato da molti risultati, come pure è stato assodato che le operazioni conscie disciplinano, regolano e organizzano la mole impressionante di dati che risalgono dagli strati più profondi della psiche, attraverso i numerosi canali di collegamento sviluppati dalla mente, al fine di "scaricare" tutto il materiale psichico, in analogia con quanto avviene per i processi organici, per il quale Bion⁹⁴ ha coniato il termine di "evacuazione", e la cui psicoanalisi utilizza spesso elementi, strutture e vocaboli ricavati dalla geometria e dalla matematica, condensati nell'elaborazione di una Griglia⁹⁵ orientativa, entro cui lo studioso dispone delle costanti, in relazione tra loro su assi orizzontali e verticali e di cui si serve per individuare le variabili del comportamento umano, sia psicotico che generale. Variabili da intendersi con un doppio significato principale, in quanto sono presenti nello stesso individuo e anche da individuo a individuo, e le cui aggregazioni danno origine ai gruppi, alle masse, quel che nel linguaggio matematico si chiamano gruppi o insiemi, i quali si trasformano in virtù delle operazioni dei singoli componenti, e della fluttuazione degli stessi insiemi, il cui risultato può oscillare tra i due poli della creatività o della distruzione.⁹⁶

"Al fine di esprimere adeguatamente la realtà originaria O, che è essenzialmente non conoscibile, le trasformazioni devono contenere queste invarianti o elementi che sono immutati nel processo di trasformazione; ciò vale a dire che devono esserci alcune caratteristiche fondamentali che ci mettono in grado di riconoscere la trasformazione come rappresentazione della situazione originaria, come ad esempio riconoscere che sulla superficie bidimensionale del quadro le rette parallele sono rappresentate da due linee che convergono all'orizzonte".⁹⁷

Nell'estetica di Escher, le rette parallele non solo confluiscono all'orizzonte, ma proseguono oltre il punto di contatto, si biforcano, originano una X, cioè due diagonali contrapposte, le quali, pur essendo identiche, portano in direzioni opposte e mettono in contatto diretto il mondo di sopra con quello di sotto, quello di sinistra con quello di destra, tutti in relazione tra loro per mezzo del punto centrale. Se disegniamo una

⁹⁴ Wilfred Ruprecht Bion (1897-1979), nato a Mathura, in India, da funzionari inglesi, ha dedicato ampi studi sui processi dei cambiamenti delle strutture psichiche, sia nei gruppi che nei singoli pazienti, interessandosi in seguito alla genesi del pensiero in generale. Tra le sue opere ricordiamo: *Apprendere dall'esperienza* (1962), *Gli elementi della psicoanalisi* (1963), *Trasformazioni* (1965).

⁹⁵ "La Griglia è un tentativo di descrivere lo sviluppo progressivo del pensiero dai livelli concreti a quelli altamente astratti. Rappresenta il mezzo tramite cui l'indifferenziato diventa differenziato, ovvero il mezzo in cui la forma o l'idea viene distillata da ciò che è materiale; vale a dire come la verità viene manifesta". Joan e Neville Symington, *Il pensiero clinico di Bion*, p. 35, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998. In questa sede non è possibile inoltrarsi più in profondità nell'esame dei rapporti tra gli assi orizzontali e quelli verticali della Griglia di Bion, lavoro che mi riprometto di sviluppare in un libro futuro. Qui è sufficiente rilevare l'assunzione di uno stesso procedimento operativo da parte di due studiosi, impegnati in ambiti differenti, e cioè l'arte e la psicoanalisi, per giungere a risultati simili, vale a dire la conoscenza dei processi psichici, che Bion individua nell'oggetto analitico O, numero e lettera ad un tempo, il cui significato si estende al noumeno kantiano.

⁹⁶ Si vedano in proposito i due saggi di Jean Petitot *Identità e catastrofi*, in *L'identità*, a cura di Claude Lévy-Strauss, Sellerio, Palermo 1980 e *San Giorgio: note sullo spazio pittorico*, in *Semiotica della pittura*, a cura di Omar Calabresi, il Saggiatore, Milano 1980.

⁹⁷ Joan e Neville Symington, *op. cit.* p. 121.

circonferenza che passa per i vertici delle diagonali, si nota che esistono altre infinite linee oblique intermedie, le quali tutte permettono di unire il centro alla circonferenza. Infatti, così come Bosch aveva trovato “naturale” collegare nel *Trittico delle delizie* il pannello del *Paradiso* e quello dell'*Inferno* con una X, così Escher l'adopera per unificare i livelli spaziali del sopra e sotto, davanti e dietro, lontano e vicino, non in una scansione temporale, bensì come un tutto logico e coerente, e simultaneamente come illogico e impossibile.

In *Belvedere* Escher disegna in basso a sinistra un personaggio seduto, il quale tiene tra le mani uno strano oggetto, che somiglia a un cubo. L'estremità di uno dei suoi lati passa attraverso l'interno e si collega al vertice del lato opposto. Se osserviamo con attenzione, notiamo che questa estremità mette in comunicazione la parte inferiore del “cubo” con quella superiore della faccia opposta e contemporaneamente *tutti* i sei lati del solido “impossibile”. Il lato del cuboide che l'attraversa è una diagonale. Il modello assurdo, ma anche matematico-geometrico che il ragazzo ha tra le mani è lo stesso dell'edificio di Belvedere, lo stesso disegnato sul foglio ai suoi piedi, dove due cerchi segnano i punti attraverso i quali s'intersecano le linee.

Escher realizza un passaggio graduale che parte dalla progettazione, prosegue nella costruzione del modellino e si concretizza nella realizzazione dell'edificio nella realtà della “finzione artistica”, cioè una scala mentale che poi realizza fisicamente all'interno/all'esterno della costruzione. Tutti questi passaggi avvengono grazie all'impiego della diagonale, la quale è nello stesso tempo mezzo e fine dell'opera,⁹⁸ e i due cerchi, i quali occupano una posizione apparentemente marginale, risultano i punti focali da cui si origina tutta la composizione, nello stesso modo di come i pensieri profondi del sogno utilizzano i dettagli della veglia per costruire il fulcro del sogno.

E un sogno bizzarro appare *Platelminti* (1959), dove il pensiero obliquo si manifesta totalmente, e in cui sono proprio le linee verticali ad apparire quasi fuori luogo, dato che non esistono pavimenti orizzontali, né pareti verticali, caratteristica che ha suggerito a Escher di popolare la litografia di platelminti, cioè di parassiti invertebrati vermiformi da lui trasformati in simpatici animaletti acquatici, a loro agio in un ambiente totalmente strutturato in diagonale.

Al di là del desiderio di dimostrare che è possibile progettare uno spazio senza usare solo mattoni rettangolari, ma anche tetraedri e ottaedri, con i quali si possono realizzare persino delle colonne verticali, questa stampa assume il significato di una vera e propria sfida tra le leggi dell'immaginazione e quelle della natura. Non solo, ma si possono anche realizzare dei modellini tridimensionali, dando in questo modo,

⁹⁸ Il Dr. Cochran ha tentato di realizzare un modello reale della composizione di Escher, ma esso è insufficiente, dato che non utilizza la diagonale e si limita ad accostare due parti separate, riuscendo a cogliere soltanto un aspetto del significato del processo mentale presente nell'opera di Escher, la quale mostra qualcosa che può essere colta soltanto mentalmente, anche se è realizzata fisicamente sulla carta. Il problema è proprio come sia possibile conciliare due linguaggi, o meglio due logiche che si escludono a vicenda. Una simile ricerca è stata anche intrapresa da Ignacio Matte Blanco, il cui coronamento è costituito dalla scoperta dell'inconscio come insiemi infiniti e della bi-logica, i cui concetti aderiscono perfettamente alle opere di Escher.

ancora più concretezza alle sue stupende invenzioni.⁹⁹ Invenzioni che trovano nei ragionamenti di Matte Blanco spiegazioni esemplari e una strettissima aderenza logica, al punto che *L'inconscio come insiemi infiniti*, diventa l'estetica¹⁰⁰ adatta per comprendere (oserei dire all'infinito), quel che Escher ha realizzato graficamente. Infatti, dato che la vita diurna ha dei limiti fisici, superabili solo con l'immaginazione, alimentata dalle poderose strutture dell'inconscio, il quale mette in atto tutti i suoi significanti, è possibile pensare ciò che altrimenti resterebbe oscuro. Ma chi riesce a immaginare spazi a n -dimensioni? È già difficile vedere in modo valido per tutti, la realtà che ci circonda, figurarsi visualizzare spazi a quattro o cinque dimensioni. Scrive infatti I. Matte Blanco: "Non si può immaginare nessuno spazio con più di tre dimensioni: se, però, adoperiamo questo metodo di rappresentazione in termini di spazi che possono essere visualizzati, avremo allora una concezione grafica di spazi di più di tre dimensioni. Si potrà allora vedere che, proprio come il triangolo ha vertici che si ripetono e il cubo gli spigoli, *così gli spazi di dimensioni superiori a tre rappresentati in termini di due o tre dimensioni avranno i volumi che si ripetono*. Così come qualsiasi poligono (il triangolo nel nostro esempio) può essere rappresentato in termini di segmenti, 'invertendo il nostro ragionamento' (Courant e Robbins 1941, trad. it. p. 349) possiamo definirlo in termini di segmenti; e similmente un cubo (o qualsiasi altro poliedro) in termini di superfici (o anche di segmenti). E così, generalizzando, *qualsiasi spazio n -dimensionale che non può essere visualizzato può essere definito in termini di uno spazio che può essere visualizzato*; in questo modo ci assicureremo l'aiuto della nostra immaginazione. In tali rappresentazioni troveremo *volumi ripetuti*. Al contrario, se ci troviamo di fronte a rappresentazioni in cui lo 'stesso' volume è ripetuto, possiamo dedurre che stiamo trattando con uno spazio di dimensioni superiori a tre. Vi sono vari tipi di spazi n -dimensionali. Al poligono chiamato quadrato (bidimensionale) corrisponde nella dimensione successiva il poliedro cubo. Il cubo è limitato (circondato) da piani (in tal caso quadrati) proprio come i piani sono limitati da linee. Se passiamo alla quarta dimensione, la figura corrispondente alle due ora menzionate è chiamata 'cubo tetra-dimensionale'. È limitato da otto cubi tridimensionali, ognuno dei quali ha una superficie in comune con il suo vicino. *Non si può immaginare una tale figura ma così come sappiamo che il*

⁹⁹ "Oltre che piegando e incollando cartapesta, tetraedi e ottaedri possono essere modellati, anche con minor perdita di tempo, da piccoli grumi di plastilina. Per riempire lo spazio intero sono necessari il doppio dei tetraedi rispetto agli ottaedri. Il vantaggio di questo metodo sta nel fatto che i materiali da costruzione in plastilina possono essere facilmente montati e smontati, a temperatura ambiente, senza far uso di colla. In tal modo ci si può divertire piacevolmente e fare esperimenti. Le regole del gioco risultano ancora più chiare se si costruiranno tetraedi e ottaedri di plastilina di diversi colori". B. Ernst, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁰ Per estetica non s'intende soltanto la scienza del senso e della bellezza, così come è stata codificata da Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), il quale coniò il termine *estetica*, problema trattato in due tomi nel libro *Aesthetica* (1750-1758), ma la filosofia in generale, e quindi: logica, epistemologia, ontologia, ecc. È chiaro che anche i greci avevano discusso a lungo di bellezza, si pensi al misticismo scientifico dei pitagorici, al senso di perfezione in Platone per i solidi matematici, o alla *Poetica* di Aristotele, ma è con Baumgarten che per la prima volta la bellezza diventa un problema specifico, pur con tutte le implicazioni empiristico-fenomenologiche e le molteplici definizioni scientifiche di essenza e di essere, che dette implicazioni comportano.

piano è limitato da linee e il volume da superfici, corrispondentemente, lo spazio tetra-dimensionale è limitato da volumi. Per cercare di dare un'idea della rappresentazione grafica non considereremo il cubo, poiché è più complicato. La linea è uno spazio unidimensionale. La più semplice figura bidimensionale è il triangolo (più semplice del quadrato o del rettangolo ecc.). Ad esso corrisponde, nella terza dimensione, il tetraedro. Nella quarta dimensione parliamo di un 'tetraedro' quadridimensionale".¹⁰¹

Per aiutare a visualizzare i concetti sopra esposti, Matte Blanco utilizza alcuni disegni modificati da Courant e Robbins (1941), cioè il tetraedro quadridimensionale con cinque vertici e cinque tetraedri, i quali schematizzano il concetto generale di spazio a n -dimensioni, lo stesso spazio che Escher ha realizzato in *Plantelminti* e in altre stampe. Se Matte Blanco considera l'esempio del cubo complicato, e sceglie il triangolo, con relativo solido corrispondente (il tetraedro doppio), Escher moltiplica i volumi dei rettangoli e li collega incrociandoli sopra e sotto come in *Relatività*, *Convesso e concavo*, *Su e giù*, ma più ancora in *Belvedere*, dove all'incrocio dei piani dell'edificio attraverso le colonne, fa seguire quello degli sguardi obliqui della donna in alto e dell'uomo in basso sulla stessa verticale. Se ritorniamo al segno X, notiamo che i triangoli sono quattro, come quattro sono le dimensioni di un tetraedro quadridimensionale.

Quindi, se immaginiamo la X non a due dimensioni, ma a tre, automaticamente creeremo un oggetto quadridimensionale senza accorgercene. Dal momento che è possibile immaginare la quarta dimensione, pensarla e disegnarla, ciò vuol dire che ne può esistere una quinta, una sesta..., cioè infinite dimensioni. È quel che possiamo vedere se inseriamo la X quadridimensionale nel volume di una sfera, procedimento questo, che abbiamo già visto nei pannelli del *Trittico delle delizie*, ancora in una forma molto intuitiva e separata (pannello anteriore/posteriore), ma che possiamo ammirare nella completezza e nella perfezione delle opere di Escher, e in particolare in *Cortecce concentriche* (1953), una xilografia dove quattro nastri a forma di sfera racchiudono un intreccio di altre nove grandi cerchi, i quali dividono la superficie della sfera in quaranta triangoli. E dato che essi sono inseriti all'interno della sfera, sono anche dei tetraedri, in virtù dell'acquisizione del volume sferico, contemporaneamente ripartito tra il tutto della grande sfera, le sezioni dei tetraedri e le sfere all'interno, fino a giungere alla sorgente di luce, disegnata da Escher al centro di tutte le sfere, il cui significato simbolico è a mio parere, la fonte dell'inconscio, il quale viene visualizzato, in questa composizione, attraverso superfici trasparenti, delimitate da bande curve a forma di X concentriche, seriali, e ognuna all'interno dell'altra, visualizzando in tal modo, uno dei meccanismi principale dalla mente.

Ma c'è di più, infatti, così come due tetraedri sovrapposti occupano lo stesso volume,¹⁰² così nei moduli che compongono le strutture di *Platelminti* i pilastri verticali occupano lo stesso volume e lo stesso spazio dei tetraedri e ottaedri che

¹⁰¹ Ignacio Matte Blanco *L'inconscio come insiemi infiniti*, pp. 456-457, Einaudi, Torino 2000. Suoi i corsivi.

¹⁰² Anche se ne occupano solo una parte, in base al principio della parte=tutto e viceversa, da Matte Blanco formulato, il volume dei due solidi coincide.

formano le strutture oblique, in una unità inscindibile, la quale annulla le differenze, pur conservando ogni modulo la propria specificità, la propria diversità e la propria funzione. Difatti, “Nella composizione si riconoscono cinque pilastri. I due nella metà destra della composizione sono, in qualche modo, ciascuno il rovescio dell’altro. Il pilastro dell’estrema destra mostra solo ottaedri, ma, all’interno, deve avere invisibili tetraedri, mentre il pilastro successivo, a sinistra, sembra essere costruito di soli tetraedri; eppure anche nel suo interno deve esserci un insieme di ottaedri, uno all’estremità dell’altro come perle su di un filo”.¹⁰³

Ecco perché Matte Blanco scrive che non si possono immaginare simili figure e che un tetraedro tetra-dimensionale “non può essere visualizzato dalla persona media”. È soprattutto per questo motivo che dobbiamo essere grati a Escher. Per averci dato l’occasione di vedere come si *attualizza* lo spazio infinito dell’inconscio, pur essendo l’Io consapevole dei propri limiti. Limiti che lo portano a rifiutare, in nome del principio di non contraddizione, l’incredibile spettacolo che la mente spalanca dinanzi ai nostri occhi “come perle su di un filo” invisibile, sospeso entro dimensioni infinite.

A mio parere, Escher ha realizzato diversi modelli complicati dell’inconscio profondo, riuscendo a visualizzare i meccanismi operativi della bi-logica, descritti da Matte Blanco, e più precisamente quei passaggi in cui la struttura mentale è contemporaneamente strutturante e destrutturante in modo da costruire “un mondo in cui l’unità dell’individuo si esprime simultaneamente in più esseri distinti ed in cui vari individui diventano uno solo: un superindividuo, per così dire”.¹⁰⁴

Matte Blanco rileva nell’*Interpretazione dei sogni* di Freud otto caratteristiche “logiche”, tutte presenti nelle opere di Escher; esse sono:

1. *Copresenza dei contraddittori;*
2. *Scompiglio della struttura del pensiero. Assenza di relazioni;*
3. *Copresenza di pensiero e non-pensiero;*
4. *Alternanza tra assenza e presenza di successione temporale;*
5. *Nesso logico rappresentato come simultaneità spazio-temporale e causalità come successione. Entrambi alternati con dissoluzione-confusione;*
6. *Equivalenza e congiunzione di alternative;*
7. *Equivalenza e congiunzione di contrari e contraddittori;*
8. *Somiglianza: la relazione privilegiata.*

Queste caratteristiche, o funzioni strutturanti e destrutturanti, pur essendo in relazione con la logica aristotelica, fondata sul principio di non contraddizione e per la quale Matte Blanco conia il termine di logica asimmetrica, danno origine a nuove logiche, tra cui quella simmetrica, che secondo lo psicoanalista, “si affianca o si oppone alla logica classica”. In tal modo e sempre seguendo l’argomentazione di Matte Blanco, si rilevano: 1. la logica classica; 2. la logica simmetrica; 3. la bi-logica.

¹⁰³ B. Ernst, *op. cit.* p. 97.

¹⁰⁴ I. Matte Blanco, citato da Pietro Bria nel saggio introduttivo *L’essere antinomico*, in I. Matte Blanco *op. cit.*, p. XXXVI.

La copresenza di esse nello stesso individuo e nel mondo sarà da lui definita *antinomia costitutiva*. “Essa è alla base delle strutture bi-logiche e, dal momento che l’inconscio è un insieme di strutture bi-logiche (*una struttura astratta bi-logica*), esso sarà *essenzialmente antinomico*”.¹⁰⁵ E per quel che riguarda il coinvolgimento dei livelli inconsci essi saranno più profondi se “il numero degli anelli simmetrici sarà maggiore in un dato prodotto psichico”. Non vi è alcun dubbio che *Serpenti* (1969) visualizza in modo netto e inequivocabile questa grande intuizione di Matte Blanco. Essa condensa e sintetizza il pensiero profondo di Escher, e racchiude nel piccolo cerchio esagonale al centro dell’opera il significato simbolico del passaggio dimensionale dalla fisicità all’astrazione, dal tutto al nulla, dalla vita alla morte.

Le miriadi strutture circolari ci aiutano a comprendere che le innumerevoli bi-logiche che formano l’inconscio non si dispongono in una serena successione lineare verticale o orizzontale, ma s’intrecciano tra loro in un doppio movimento sincronico verso il centro e verso la circonferenza, le quali *insieme* tendono all’infinito. Escher si congeda da noi e dal mondo con un’opera in cui le diagonali sono invisibili, come è invisibile ciò che esiste negli spazi vuoti entro cui s’insinuano i tre splendidi serpenti, straordinaria metafora della forza della natura e della vita, la quale tenta di penetrare i segreti della psiche e il cui labirinto è racchiuso nella cosa in sé: una semplice, stupenda grande O.

Credo sia giunto il momento di riassumere alcuni concetti, i quali si dimostreranno utili anche per il capitolo sulla funzione della diagonale nella dinamica dell’inconscio, dove troveranno spiegazioni quelle domande formulate nella sezione sulla fenomenologia della linea obliqua, alcune delle quali sono state sviluppate in questa parte, dove le illustrazioni di Escher e una parte delle analisi di I. Matte Blanco si sono incontrate.

Al di là del valore simbolico che le figure geometriche possono assumere, si è scoperto che esse possono assolvere anche altre funzioni, connesse con la realtà emozionale dell’individuo, con la *sua* lingua e i suoi linguaggi; detto altrimenti, la mente non utilizza le relazioni spaziali solo per lo spazio ma in molti altri contesti, come la costruzione dei pensieri, i rapporti sociali, la scrittura, la produzione di nuovi significati, ... operando incessantemente analogie, metafore, traslazioni, rotazioni, ritorni, correzioni, analisi che s’intrecciano a vari livelli e spesso senza che ce ne rendiamo conto.

Sembrava che lo spazio a n-dimensioni non potesse essere visualizzato, si credeva che lo spazio infinito non potesse essere rappresentato con precisione matematica, si pensava che soltanto le direttrici verticale-orizzontale fossero le più importanti nella costruzione dello spazio e la diagonale derivata e secondaria, e invece un’analisi più approfondita ha rilevato aspetti sorprendenti, poiché sia lo spazio a n-dimensioni, sia l’infinito sono stati riprodotti proprio a partire dalla diagonale, elemento fondamentale e non secondario e derivato.

Abbiamo anche appreso che le relazioni tra lo schema circolare e le diagonali sono molto più numerose di quelle verticali e orizzontali. Si è anche notato che in

¹⁰⁵

Pietro Bria *L’essere antinomico*, op. cit. p. XLII.

quegli individui inclini al fantastico l'uso della visione obliqua è prevalente, se non totale e che nessun artista, neanche il più razionale può fare a meno di utilizzare la diagonale, sia pure in misura minore e svalutandola dei contenuti che le sono propri. Si è posto l'accento sui numerosi punti di contatto tra l'arte e il sogno, fulcro su cui ruotano le più poderose investigazioni di questi ultimi anni, contribuendo a una maggiore chiarezza sulle sue molteplici funzioni e sul ruolo chiave che le immagini di Escher hanno assunto alla luce dei risultati psicoanalitici, dimostrando l'enorme importanza che l'arte può svolgere, anche e soprattutto ai nostri giorni, pervasi da troppo (sia pur giustificato) pessimismo.¹⁰⁶

Escher ha dotato la nostra mente proprio di quella vista multipla¹⁰⁷ che occorre per vedere gli spazi a n-dimensioni, creando di conseguenza un linguaggio nuovo che richiede termini adeguati, i quali devono essere prelevati da svariate discipline, proprio come I. Matte Blanco è ricorso ai linguaggi della matematica, della geometria e della logica simbolica per ottenere la necessaria chiarezza nei complicati meccanismi mentali e onirici, difficili da comprendere senza l'apporto di nuovi strumenti, da lui stesso trovati, come il concetto di essere antinomico, della bi-logica e dell'inconscio come insiemi infiniti. Ed è sorprendente che attraverso i suoi concetti molte delle illustrazioni di Escher possano venire interpretate e divenire più comprensibili, senza per questo perdere il loro fascino misterioso. Anzi, grazie al lavoro di Matte Blanco acquistiamo una maggiore consapevolezza che ci permette di apprezzare l'enorme sforzo compiuto da Escher nelle sue approssimazioni all'infinito. È per loro merito, che l'infinito comincia ad essere sempre meno metafora psicologica e di conseguenza molto più vicino al nostro universo interiore.

¹⁰⁶ Mi riferisco alla crisi delle scienze europee, a quella della società occidentale già analizzata dalla Scuola di Francoforte, alla "morte dell'arte" di hegeliana memoria e al dibattito che ne è scaturito, per certi aspetti ancora in corso.

¹⁰⁷ "Il modo apparentemente assurdo di trattare lo spazio che osserviamo nei sogni diventa, perciò, perfettamente ragionevole se supponiamo che *il sognatore 'vede' un mondo multidimensionale con occhi fatti per vedere solamente un mondo tridimensionale*". I. Matte Blanco *L'inconscio come insiemi infiniti*, op. cit. p. 464. Suo il corsivo.

PENSIERO SERIALE

*È solo attraverso il pensiero seriale obliquo
che è possibile l'incontro di tutte le arti.*

Scriva Pierre Boulez: “Che cos’è la serie? La serie è – in un modo molto generico – il germe di una gerarchizzazione fondata su certe proprietà psicofisiologiche acustiche, dotata di una maggiore o minore selettività, in vista di organizzare un insieme *FINITO* di possibilità creative legate fra loro mediante affinità predominanti rispetto a un carattere dato; questo insieme di possibilità viene dedotto da una serie iniziale mediante un generamento *FUNZIONALE* (essa non è il concatenamento di un certo numero di oggetti, permutati secondo un dato numerico restrittivo)”.¹⁰⁸

Il musicista specifica che la serie “non è il concatenamento di un certo numero di oggetti, permutati secondo un dato numerico restrittivo”, dato che la musica seriale coniuga gli *insiemi* di note in senso progressivo, esponenziale, e *trasversale*, in modo da attualizzare una contemporaneità polifonica: “La polifonia si basa, secondo me, sul concatenamento delle strutture, il che sarebbe come utilizzare ‘contrappunto’ e ‘armonia’, purché si estrapoli il senso con il quale generalmente vengono intesi questi vocaboli, o almeno su una ripartizione che non va in alcun modo riferita né all’armonia né al contrappunto”.¹⁰⁹

E subito dopo Boulez definisce chiaramente la *funzione* che permette di collegare le serie le une alle altre, pur restando autonome, cioè conservando la propria struttura indipendentemente dalle note che precedono e da quelle che seguono: “La polifonia si descrive anche come ripartizione diagonale delle strutture: non vi sono più ‘parti’, ‘voci’, per essere esatti: gli organismi si analizzano in quanto strutture distribuite; ... Sintatticamente, la ripartizione diagonale agisce individualmente o collettivamente su figure individuali e insiemi collettivi di strutture”.¹¹⁰

Quel che qui occorre evidenziare è l’individuazione della diagonale nella realizzazione della musica polifonica, soprattutto come funzione ineliminabile nei vari passaggi che si articolano tra una serie e l’altra in rapporti che vanno da “semplice a semplice, da semplice a complesso, da complesso a complesso”,¹¹¹ in un movimento continuo verso un punto che si allontana sempre dall’orizzonte e che nello stesso tempo si avvicina al modulo iniziale.

In breve, è anche quel che ha visualizzato Escher preparandosi ad una sorta di “polifonia visiva” fin dai primi tempi delle riproduzioni dei paesaggi, alcuni dei quali furono utilizzati in seguito per l’assemblaggio di figure sempre più complesse. Infatti, così come Boulez scrive che si può “isolare ciascuna forma di organizzazione

¹⁰⁸ Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, p. 30, Einaudi, Torino 1979.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 59.

sintattica”, così si possono “staccare” in certe opere i moduli che compongono le litografie di Escher, senza perdere di leggibilità o la produzione del senso di prima articolazione, rimanendo un perfetto “organismo omogeneo”. Se per esempio tagliassimo orizzontalmente l’edificio che compone la litografia di Escher *Belvedere*, le due parti risulterebbero del tutto normali, “realistiche”.

È la loro combinazione trasversale che origina una ricchezza di nuovi significati, i quali, trascendendo il mero valore percettivo, rivela sottili pensieri razionali, armoniosamente amalgamati con i profondi pensieri dell’inconscio. E si potrà salire o scendere di livello, nello stesso modo del personaggio giocoso sulla scala obliqua tra i due piani, a seconda delle nostre inclinazioni, così come Boulez, ma anche Schönberg, Webern e Berg, passano dalle scale musicali polifoniche a quelle della monodia e viceversa, in splendidi “*trompe-l’oeil* strutturali”.

Sulla copertina del libro di Umberto Eco *La struttura assente*¹¹² compare la riproduzione di una stampa di Escher: *Nodi* (1966), una variante della striscia di Moebius, dove presenza e assenza si equilibrano e la dentellatura ricorda gli ingranaggi meccanici, con un sottile richiamo psicologico al funzionamento nascosto o profondo della mente, tanto da poter simboleggiare il meccanismo dell’inconscio, o una parte di esso. Penso sia più di una coincidenza casuale. Nel suo libro Escher non viene mai nominato, ma leggendolo ho avvertito la sua presenza in molte pagine, soprattutto nella sezione D capitolo 4 intitolato: *Pensiero strutturale e pensiero seriale*. In questa parte Eco critica il pensiero di Claude Lévi-Strauss, il quale, sulla base delle sue acquisizioni strutturalistiche, compie una disamina di “tutto l’atteggiamento delle avanguardie e dello sperimentalismo contemporaneo”,¹¹³ ritenendo che la pittura astratta “e più in generale tutte le scuole che si proclamano ‘non figurative’, perdano il potere di significare: esse rinunciano al primo livello di articolazione e pretendono di accontentarsi del secondo per sussistere”.¹¹⁴

Lévi-Strauss critica la musica seriale e quindi il pensiero che essa manifesta perché “dopo l’era della monodia e quella della polifonia, la musica seriale segnerebbe l’avvento di una ‘polifonia delle polifonia’; essa integrerebbe una lettura dapprima orizzontale, poi verticale, mettendo capo a una lettura ‘obliqua’”. Nonostante la sua coerenza logica, questo argomento non coglie l’essenziale: in ogni linguaggio la prima articolazione non è mobile, salvo in limiti ristretti. Soprattutto essa non è permutabile, in quanto le rispettive funzioni delle due articolazioni non possono essere definite astrattamente l’una in rapporto all’altra.

Gli elementi che la seconda articolazione promuove a una funzione significativa di nuovo ordine, devono giungere, a questa seconda articolazione, già dotati delle proprietà richieste, marcati da e per la significazione. Ciò è possibile solo perché questi elementi non sono soltanto ricavati dalla natura, ma organizzati in sistema sin dal primo livello di articolazione: ipotesi viziosa, a meno che si riconosca che questo

¹¹² Bompiani, Milano 1980.

¹¹³ U. Eco, *op. cit.*, p. 303.

¹¹⁴ C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, Ouverture, pp. 38-44, cit. in *La struttura assente*, *op. cit.*, p. 308.

sistema ingloba talune proprietà di un sistema naturale che, per degli esseri di natura simile, istituisce le condizioni a priori della comunicazione. In altri termini, il primo livello consiste di rapporti reali ma inconsci, rapporti che devono a questi attributi il fatto di poter funzionare senza essere conosciuti, o correttamente interpretati”.¹¹⁵

Umberto Eco nota che non c'è solo il linguaggio verbale (composto di parole già dotate di significato e di fonemi), ma altri più liberi come quello musicale (a cui si può aggiungere quello visivo), dove “succede che ciò che in un sistema precedente era variante facoltativa, il timbro, può prendere funzione di fonema, e cioè di tratto distintivo, di opposizione significante”.¹¹⁶ Per cui si comprende come il tentativo di Lévi-Strauss di considerare la musica seriale come non linguaggio non abbia fondamento, in quanto nel momento stesso in cui il pensiero seriale mette in crisi le strutture di un codice preesistente, creando *nuovi* sistemi di senso attraverso *nuove* articolazioni (musicali, visive, linguistiche), fonda una nuova struttura (e quindi un nuovo linguaggio), la cui caratteristica primaria è quella di essere in espansione progressiva e generativa di altre forme, cioè di altri sistemi, il cui processo tendente all'infinito annulla la struttura, e il concetto di costanti immutabili, fino a coincidere con il concetto opposto di *assenza*. Avviene quello che Eco, sulle analisi di Deleuze e Guattari, chiama l'autodi-struzione ontologica della Struttura, cioè quel che ha visualizzato Escher nella sua produzione *seriale* a partire dal 1937, strettamente connessa con quanto avviene nella dinamica dell'inconscio, dove si assimilano e si trasformano strutture sottoposte incessantemente ad un processo di metamorfosi, in cui però è possibile individuare delle costanti come: desideri, archetipi, simboli e dove la diagonale gioca uno dei ruoli più importanti, in quanto costituisce - ed è questa la mia tesi - una delle invarianti attraverso la quale l'inconscio si manifesta, in particolar modo negli artisti fantastici. Perché la diagonale è importante? Fondamentalmente perché essa permette di destrutturare il concetto classico di arte come totalità e di sostituirla con un altro più aderente all'intimo dinamismo insito nell'arte, la cui essenza risiede, a mio avviso, nel concetto stesso di processo, movimento, dinamica a *n* dimensioni.

Ma qual è il nucleo del pensiero seriale? Esso viene descritto ulteriormente da Pierre Boulez in *Relevés d'apprenti*: “La serie è diventata un modo di pensare polivalente... È dunque una reazione totale contro il pensiero classico, che vuole che la forma sia, praticamente, una cosa preesistente, e nello stesso tempo una morfologia generale. Qui (nel pensiero seriale) non vi sono scale precostituite, vale a dire strutture generali in cui s'inserisca un pensiero particolare; in cambio, il pensiero del compositore, utilizzando una metodologia determinata, crea gli oggetti di cui ha bisogno e la forma necessaria per organizzarli, ogni volta che deve esprimersi. Il pensiero tonale classico è fondato su un livello definitivo attraverso la gravitazione e l'attrazione; il pensiero seriale, invece, su un universo in perpetua espansione”.¹¹⁷

Il pensiero seriale permette quindi la possibilità di produrre sistemi in espansione e polivalenti, cioè oggetti che Eco definisce *opere aperte*, i quali, pur

¹¹⁵ C. Lévy-Strauss, *ibid.*, p. 310.

¹¹⁶ U. Eco, *ibid.*, pp. 310-311.

¹¹⁷ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, *op.cit.*, p. 304.

possedendo una struttura, non entrano in conflitto con il pensiero seriale. Egli risolve *l'apparente antinomia* rilevata da Lévi-Strauss scrivendo che “il problema di un metodo strutturale (e dicendo “metodo” abbiamo anticipato una risposta), per non diventare una forma di sapere antistorico, è di non identificare mai la Struttura cercata con una serie data, vista come manifestazione prediletta degli universali della comunicazione. Eliminato questo equivoco, ecco che il metodo seriale apparirà come l'altra faccia dialettica del metodo strutturale, il polo del divenire opposto a quello della permanenza. La serie non si porrà allora come la semplice negazione della struttura, ma come la struttura che dubita di sé e si riconosce come storica – e non per negarsi la possibilità di un termine ultimo della ricerca, ma eleggendo l'utopia del termine ultimo a *idea regolativa* di un'indagine in progresso: in modo che ogni struttura cerchi sempre in sé una base più sottile, un codice ulteriore di cui essa si riconosca come messaggio. In una tensione continua, in un movimento di sospetto metodologico (un “provando e riprovando” nel senso filologico del motto) che – esso solo – può farsi produttore di senso”.¹¹⁸

Da quanto esposto, anche nel pensiero seriale produttore di un nuovo senso musicale, la diagonale assolve una funzione fondamentale, di raccordo tra varie strutture (interne/esterne), conciliando *anche* funzioni antagoniste nei diversi linguaggi (omogenei, eterogenei, opposti, complementari, ecc.), ed è quindi strumento della formazione di nuove strutture, principalmente a due facce, composte da un lato dal *trompe-l'oeil* della staticità, dell'immutabilità, e dall'altro di una grande mobilità e variabilità, per cui, passando dal campo teorico-musicale a quello teorico-visivo di Escher, le strutture spaziali assumono a volte caratteristiche flessibili come in *Balconata* o *Galleria di stampe* e di staticità come in *Salita e discesa* o *Cascata*.

Le serie inoltre, trovano un largo impiego nel lavoro onirico, si ripresentano ciclicamente nei sogni ricorrenti, possono essere interpretate se messe in relazione con quelle che precedono e possono venire interpretate individualmente. Ma anche i singoli elementi: simboli, immagini, pensieri, strutture geometriche possono venire scambiati gli uni con gli altri e mantenere lo stesso significato, oppure li si può rivestire di senso diverso oppure ancora affiancarli ad altri a loro affini.

Freud ha elaborato un ampio elenco della rappresentazione simbolica in molti di quei sogni tipici, e si chiede se questi simboli non abbiano un significato costante, simile quelli impiegati in stenografia. Come già detto, secondo Freud la funzione essenziale dei simboli è quella di “mascherare” i pensieri latenti dei sogni, uno dei tanti meccanismi per aggirare la censura, dove si esplica una “particolare plasticità” in relazione alla maggiore utilità di rappresentazione dei desideri, in base a “una motivazione individuale accanto a quella valida in modo tipico”.¹¹⁹

¹¹⁸ U. Eco, *op. cit.*, pp. 318-319.

¹¹⁹ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, *op. cit.*, p. 326.

FUNZIONE DELLA DIAGONALE NELLA DINAMICA DELL'INCONSCIO

*La Diagonale è il percorso più breve
per realizzare tutti i nostri desideri.*

Abbiamo visto che ancor prima che l'inconscio venisse codificato da Freud, già Bosch utilizzava la diagonale come simbolo di una certa condizione dell'umanità prevalentemente malvagia (*Cristo portacroce* di Gand), largamente incosciente e preda dei propri istinti violenti, dimostrando una stretta relazione tra il mondo della ragione e quello dell'irrazionale negativo. La ricchezza dei particolari, ognuno dei quali è una 'cellula' di significato ben preciso, inserito in un contesto narrativo più ampio (in modo da giungere alle soglie della formazione onirica e costruire una serie di 'sogni'), ci permette di comprendere la funzione della diagonale nella dinamica dell'inconscio.

In primo luogo occorre tener ben presente che la diagonale non è virtuale, ma concreta; non è soggettiva, ma oggettiva, rilevabile materialmente attraverso le linee oblique della pittura, attraverso i ragionamenti, i rapporti sociali, ecc. Infatti, così come *Il trittico delle delizie* può venire accostato ad una visione onirica, anche se equivale ad un sogno raccontato e quindi altro dal sogno stesso, è pur vero che è solo attraverso il linguaggio che si può arrivare al sogno.¹²⁰ E anche se "tutto ciò che può divenire oggetto della nostra percezione interna è *virtuale*, come l'immagine del telescopio data dal passaggio dei raggi luminosi",¹²¹ la diagonale può venire considerata come uno dei raccordi necessari tra i due livelli di conscio e inconscio, o quanto meno la sua metafora più esplicativa.

L'inconscio agisce utilizzando tutto il materiale che proviene dal mondo della veglia, dal passato individuale e collettivo, servendosi di archetipi che risalgono ai primordi dell'umanità e probabilmente anche prima che l'uomo facesse la sua comparsa sulla terra, tanto che, nonostante tutti gli studi, il sogno continua ad essere il più enigmatico dei misteri, comunque sempre meno sconosciuto grazie alle analisi continue che esso stesso suggerisce attraverso le sue varie e ricche manifestazioni, il cui precursore più importante continua ad essere Freud, colui che per primo ha teorizzato *scientificamente* l'equivalenza tra immaginazione e realtà.

¹²⁰ La concezione dell'inconscio come sistema fondato sul meccanismo della doppia articolazione, strutturato attraverso una dinamica di opposizioni, le quali si amalgamano tra loro, ricordano lo stesso meccanismo del funzionamento del linguaggio così come è stato concepito da Ferdinand De Saussure, e rilevato da Lacan a proposito di Lévy-Strauss nel *Pensiero Selvaggio*. Cfr. J. Lacan, *Il seminario, libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, p. 21, Einaudi, Torino 1979.

¹²¹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op. cit., p. 552.

“Gli elementi che compongono il sogno non sono affatto semplici rappresentazioni, ma vere e proprie esperienze psichiche, come quelle che si effettuano mediante i sensi durante la veglia. Mentre nello stato vigile la psiche rappresenta e pensa per immagini verbali e per mezzo del linguaggio, nel sogno pensa e rappresenta per autentiche immagini sensoriali. Nel sogno vi è inoltre una coscienza dello spazio, in quanto sensazioni e immagini vengono situate, come nella veglia, in uno spazio esterno. Bisogna dunque ammettere che nel sogno, di fronte alle immagini e alle percezioni, la psiche si trova nelle stesse condizioni della veglia. Se tuttavia sbaglia, ciò dipende dal fatto che nel sonno le viene a mancare il solo criterio che può permetterle di discernere la provenienza esterna o interna delle percezioni sensoriali. Essa non può sottoporre le sue immagini alle sole verifiche che ne indicano la realtà oggettiva”.¹²²

La coscienza dello spazio nei sogni si attua anche attraverso le leggi della prospettiva rinascimentale, della non prospettiva classica, di quella soggettiva, deformata, ecc. Esistono quindi molte prospettive che l'inconscio utilizza nel modo più funzionale alla realizzazione degli scenari onirici, con l'obiettivo primario della realizzazione dei desideri, in base alle varie pulsioni, più o meno intense, le quali devono superare svariati ostacoli, tra cui quello poderoso della censura.

Ma quale può essere la funzione della diagonale nella dinamica dell'inconscio, dato che esso si serve di tutte le strutture (spaziali e non) del mondo conscio, e quindi logicamente dovrebbe trattarla con lo stesso grado di valore delle altre? Ebbene, la diagonale possiede delle proprietà che sono fondamentali per lo sviluppo dell'inconscio, tanto da esserne forgiato in gran parte attraverso il principio di condensazione, dato che un sogno “riesce a condensare in un brevissimo lasso di tempo un contenuto percettivo nettamente superiore al contenuto di pensiero che la nostra attività psichica è in grado di controllare durante la veglia”.¹²³

Tra i molti esempi riferiti da Freud, è sufficiente accennare al sogno del drammaturgo Casimir Bonjour, il quale sognò in due minuti circa, tutti i cinque atti della sua commedia. Questo ci dà l'idea dell'accelerazione straordinaria che è possibile durante il sogno, e dato che occorrono alla mente diverse ore per formare un sogno, si può supporre che essa possieda un meccanismo per recuperare le energie spese per ogni sogno, senza ulteriori sforzi di produzioni di sogni.

Questo lavoro di condensazione non sarebbe possibile senza una potente accelerazione, probabilmente provocata dalle stesse cellule neuroniche, capaci di far svolgere in pochi secondi, lunghe sequenze narrative, utilizzando anche l'altra funzione fondamentale della compressione. Come ciò avviene è ancora oggetto d'indagine (si potrebbe cogliere una analogia con quanto fanno i programmatori di computer nella compressione dell'hardware), ma è possibile ipotizzare un largo impiego di strutture oblique, poiché esse permettono un notevole risparmio di tempo, spazio ed energia e soddisfano quindi la legge dell'economia psichica.

Questa ipotesi è largamente compatibile con il principio della regressione, scoperto da Freud, il quale, pur distinguendolo in: a) regressione topica (immagine

¹²² Ibid., pp. 67-68. Mie i corsivi.

¹²³ Ibid., p. 79.

schematica della struttura mentale); b) regressione *temporale* (ritorno alle antiche strutture psichiche); c) regressione *formale* (quando queste antiche strutture psichiche si sostituiscono a quelle abituali) sono riconducibili ad una sola regressione, in quanto si realizzano contemporaneamente. Inoltre la regressione è la funzione che si trova molto vicino al sistema percettivo, in modo da poter prontamente assimilare e confrontare i dati di cui la mente ha bisogno e mettere così in comunicazione i vari livelli psichici, sia durante la formazione dei sogni, sia durante le operazioni coscienti della veglia.¹²⁴

Esistono molti elementi che mi portano a ipotizzare un uso frequente della diagonale nella realizzazione dei sogni, sia da un punto di vista propriamente plastico, sia da quello strettamente funzionale, e cioè: a) per le espressioni astratte (i pensieri del sogno); b) per unire i pensieri latenti a quelli manifesti (le immagini oniriche); c) per collegare serie intere di pensieri (o frammenti) ad altre serie ed attuare la stratificazione dei contenuti delle sequenze oniriche nel corso degli anni e all'interno di uno stesso sogno (diacronia e sincronia). Inoltre il lavoro di interpretazione dei sogni da parte dell'analista (ma anche degli stessi individui che si autoanalizzano) non avviene quasi mai direttamente, ma sempre per vie trasversali o indirette.¹²⁵ Del resto lo stesso Freud ipotizza l'esistenza di vie di collegamento profondissime, come risulta da questo brano: "... i nuovi collegamenti sono in un certo senso derivazioni, corti circuiti, *resi possibili dall'esistenza di altre e più profonde vie associative*. Per la stragrande maggioranza delle masse di idee scoperte nel corso dell'analisi, bisogna convenire che erano attive già nel corso della formazione del sogno, perché quando si è penetrati attraverso una catena di questi pensieri, che sembrano privi di collegamento con la formazione del sogno, ci si imbatte all'improvviso in un pensiero, rappresentato nel contenuto onirico, che è indispensabile per l'interpretazione del sogno stesso e non era accessibile se non attraverso quella catena di pensieri".¹²⁶

Secondo me, questa "particolare linea di avvicinamento" possiede la forma plastica di una diagonale, entro cui si racchiude il nucleo del pensiero obliquo, *soprattutto in quegli individui particolarmente intuitivi e in quegli artisti che una parte della società considera "trasgressivi"*, cioè quegli artisti che hanno "deviato" dalla "retta via" canonizzata e poi codificata entro regole accademiche, morali e sociali.¹²⁷

¹²⁴ Della regressione se ne discuterà ancora più avanti.

¹²⁵ Anche nel mondo della veglia il raggiungimento degli scopi, la realizzazione dei desideri, l'attuazione dei rapporti sociali in generale, seguono spesso un percorso trasversale, individuabile anche nelle pulsioni stesse. "Le pulsioni cercherebbero dapprima soltanto di scaricarsi, di soddisfarsi per le vie più brevi; poi gradualmente sperimenterebbero la realtà, imparando così a conseguire il soddisfacimento cercato mediante vie indirette e rinvii nel tempo". Laplanche e Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, p. 420, Laterza, Roma-Bari 2000.

¹²⁶ S. Freud, *op. cit.*, p. 264. Egli porta l'esempio del sogno della *Monografia botanica*, particolarmente intenso e straordinariamente condensato. Mio il corsivo.

¹²⁷ È possibile stabilire un ennesimo punto di contatto tra l'arte, la vita e la società da una parte e tra il sogno, il desiderio e l'immagine artistica dall'altra. Infatti, attraverso lo sviluppo della storia dell'arte, al progresso delle conoscenze e della critica d'arte si è appreso che quelle che si ritenevano "deviazioni" non erano altro che sviluppi naturali del pensiero e sono entrate a far parte della grammatica visiva e linguistica e quindi del

Dato che l'approccio *diretto* al contenuto del sogno è meno frequente di quello *indiretto* a causa delle resistenze, degli spostamenti, delle deformazioni, dell'oblio, fenomeni questi che sono il fulcro dell'inconscio e dato che le diagonali si prestano benissimo al ruolo di *associazioni intermedie* che hanno al loro interno "il contenuto rappresentativo di un'impressione e quello di un'altra" (Freud), e assodato che i contenuti del sogno (ma anche quelli della veglia) sono in molti casi contrastanti, i pensieri obliqui dei sogni possono contribuire ad attenuare gradatamente l'impressione d'incredulità, di paradosso e assurdità, fino alla loro eliminazione totale e permettere così la realizzazione dei desideri più fantastici, come quello di volare, con la stessa spontaneità e naturalezza di un semplice atto della veglia. In questo modo risulta più comprensibile l'assenza di contraddizione che si riscontra frequentemente nei sogni, assenza che è strettamente funzionale per la realizzazione di qualsiasi desiderio, il quale non potrebbe manifestarsi se fosse eccessivamente ostacolato dalla censura, dall'impressione d'incredulità o da qualunque altro limite che si riscontra nella veglia.

*La funzione della diagonale nella dinamica dell'inconscio si può immaginare analogamente a quanto avviene nel mondo della veglia, ma con un'importanza e un carico di lavoro maggiore, dato che l'inconscio dispone di una straordinaria quantità di materiale accumulatosi negli anni, materiale che può manifestarsi nei sogni quando se ne realizzano le condizioni, e che spesso si trova collocato lontano nel tempo e nello spazio e può essere messo in comunicazione solo per vie oblique, così come all'interno di un quadrato due angoli opposti sono collegati da una diagonale.*¹²⁸

Nel sogno della *Monografia botanica* Freud attribuisce a queste due parole: *monografia* e *botanica* la funzione di "entità intermedia comune tra le due esperienze del giorno precedente" che nel sogno vengono accostate attraverso un grande lavoro di compressione, il quale elimina ciò che non è adatto allo scopo, e in più dà l'immagine plastica dell'inconscio come di "una fabbrica di pensieri, dove, come nel *capolavoro del tessitore*",

... Migliaia di fili mette in moto un pedale,
le spole volano di qua e di là,
invisibili i fili si tessono insieme
e un colpo solo crea mille collegamenti.

nostro patrimonio culturale, significando contemporaneamente il logico superamento di quelle teorie che le avevano considerate "deviazioni". Inoltre le grandi opere d'arte e i più importanti movimenti artistici sono nati proprio quando si sono allontanati dalle regole accademiche. Se questo ragionamento è valido, si può allora considerare il pensiero obliquo come quello che più di ogni altro venga utilizzato dall'inconscio, ritenuto da quasi tutti, l'universo più trasgressivo che si conosca, al punto da coincidere e identificarsi totalmente con esso.

¹²⁸ C'è da osservare che inserendo una diagonale in un quadrato si ottengono contemporaneamente tre figure, e che i due angoli opposti, anche se collegati mantengono la loro specificità di punti opposti e contrari. Questa osservazione può aiutare a comprendere come certi fenomeni inconsci e onirici, si manifestano contemporaneamente pur essendo inconciliabili tra loro, allo stesso modo delle figure impossibili di Escher.

Freud quindi immagina l'inconscio come costituito da un nucleo centrale da cui si protendono innumerevoli fili invisibili in ogni direzione, i quali fisiologicamente possono essere identificati nei neuroni e negli intrecci delle sinapsi, e concettualmente nei vari significati collegati alle forme dei segni (o simboli), i quali si caricano di energia affettiva o pulsioni, cioè di quegli elementi necessari alla costruzione della struttura dell'individuo e della sua psicologia, in cui io individuo nella diagonale una delle costanti più importante per la formazione dell'inconscio e della coscienza stessa.

Essa svolge, a mio parere, una continua opera di mediazione tra vari livelli, partecipa contemporaneamente all'azione di differenti tipologie e pur essendo differenziata, possiede caratteri comuni ad altri elementi. Infatti, la diagonale non è una verticale, né un'orizzontale ma entrambe le direzioni sono presenti in essa in una notevole sintesi di compromesso, la quale, per mezzo della sua funzione di mediazione, produce nuove articolazioni, nuovi significati, diversi linguaggi arricchiti di senso e sincronicamente nuove chiavi di lettura. *Penso che non ci siano difficoltà nell'attribuirle quel ruolo di "stato intermedio" fondamentale per il lavoro onirico, per la formazione dei sogni e per la loro interpretazione*, concetto che ricorre spesso nel libro di Freud, soprattutto nel capitolo sul lavoro onirico (6.) e in quello sulla psicologia dei processi onirici (7.). Freud non parla di diagonali ma certe sue espressioni si possono collegare al pensiero obliquo, esso è *implicito* in diversi passaggi dell'*Interpretazione dei sogni*. Ritengo che *tutta* la formazione e lo sviluppo della storia della psicoanalisi si siano costituiti trasversalmente e abbiano percorso un cammino progressivo, la cui forma plastica si può riassumere nello zigzag, curiosamente quasi speculare allo stesso movimento che individua Freud nella regressione (7. capitolo), funzione fondamentale per la rappresentabilità dei sogni: "Il processo onirico prende allora la via della regressione, consentita appunto dalla peculiarità dello stato di sonno, e segue in questa via l'attrazione esercitata su di esso da gruppi mnestici, che in parte sono essi stessi presenti soltanto come investimenti energetici di tipo visivo, e non come traduzioni nei segni dei sistemi successivi. Sulla via della regressione esso acquista raffigurabilità. (...). Esso ha così compiuto la seconda parte del suo tormentato percorso. La prima parte si estendeva, in modo progressivo, dalle scene e fantasie inconse al preconscious, la seconda tende a volgersi di nuovo dal confine della censura verso le percezioni".¹³⁰

129

Si confronti questo concetto con quanto scrive Ernst Cassirer: "Il processo simbolico è come un'unica corrente di vita e di pensiero che percorre la coscienza, e che in questo mobile fluire realizza per la prima volta la molteplicità e il nesso della coscienza, la sua ricchezza come la sua continuità e costanza. Questo processo pertanto mostra da un lato nuovo come l'analisi della coscienza non possa mai ricondurre a elementi 'assoluti', giacché la relazione, il puro rapporto è ciò che domina la struttura della coscienza e che si manifesta in essa come l'autentico *a priori*, come l'elemento essenziale primo. Solo nel passaggio da 'rappresentazione' a 'rappresentato' e viceversa risulta un sapere dell'io e un sapere degli oggetti ideali come dei reali. Qui cogliamo il vero pulsare della coscienza, il cui segreto consiste proprio in questo, che in essa una sola pulsazione stabilisce migliaia di connessioni". E. Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, vol. III, tomo I, p. 271, La Nuova Italia, Firenze 1989.

130

S. Freud, *op. cit.*, p. 519.

Per visualizzare il funzionamento dell'apparato psichico, Freud elabora anche tre grafici dove schematizza il percorso mentale dello stimolo e la posizione dell'inconscio, compreso tra l'apparato percettivo (la coscienza intesa come organo sensorio) e il preconscious (*Prec*), all'interno del quale si muovono le tracce mnestiche, che dal sistema percettivo passano nel preconscious e nell'inconscio e infine si scaricano per mezzo del sistema motorio. Lo schema è interessante (anche se possiede tutte le caratteristiche e i limiti di un grafico) poiché Freud rappresenta la traccia iniziale (o stimolo) con una freccia obliqua ascendente (*P*), passa orizzontalmente tra linee verticali (*Tmn*, *Tmn'*, ... *Inc*, *Prec*), viene scaricata dal preconscious e dall'apparato motorio (*M*) attraverso una linea obliqua discendente. Una lunga freccia arcuata ci informa che il movimento procede in successione lineare-orizzontale da sinistra verso destra, e nella nota Freud specifica che $P = C$, cioè che la percezione è uguale alla coscienza.

Il grafico da lui proposto anticipa uno dei problemi più attuali della neuropsicologia e di altre discipline, cioè quello di stabilire la forma e il processo utilizzato dalla mente per analizzare i dati provenienti dalla realtà esterna e che si possono riassumere nel modello di Jerry A. Fodor (verticalità modulare e teoria computazionale della mente CTM), e nel modello eliminativistico e connessionistico di Paul Churchland (1979) antitetico a quello di Fodor. Nel saggio di quest'ultimo non vi è l'eventuale ipotesi di un modello cognitivo fondato *anche* sulle facoltà oblique, le quali dovrebbero trovare, a mio parere, una naturale collocazione nell'architettura della mente. Scrive egli: "Quella che ora è davanti a noi potrebbe essere detta una teoria modulare 'modificata' dei processi cognitivi.

Secondo questa teoria, Gall aveva ragione nel sostenere che vi sono delle facoltà verticali (meccanismi computazionali con domini specifici). E in verità è plausibile un'affermazione ancora più forte: che le facoltà verticali sono moduli, sono cioè incapsulate informazionalmente, basate su strutture neurologiche precostituite, specificate per vie innate, e così via. Ma dobbiamo riconoscere l'esistenza anche di sistemi cognitivi non modulari, e ciò lascia aperta la possibilità che questi ultimi possano esibire delle caratteristiche di organizzazione orizzontale. In via approssimativa, su queste basi la distinzione tra modi di organizzazione computazionale verticale e orizzontale viene considerata coestensiva con la distinzione funzionale tra sistemi di analisi di input e sistemi al servizio della fissazione delle credenze".¹³¹

Se, dunque, ammette l'esistenza di facoltà orizzontali non modulari, sia pure in termini di possibilità, non fa nessun cenno a sistemi obliqui, né come moduli, né come facoltà psichiche, come se essi non esistessero nemmeno come ipotesi. Possibilità che emerge con la teoria cognitiva del connessionismo, in base alla quale "la mente dipende dall'esistenza di reti nervose che si auto-organizzano (sono cioè autopoietiche) in quanto ogni unità delle rete (nel cervello i neuroni) è caratterizzata da un livello numerico di attività che cambia nel tempo in funzione dell'unità cui è connessa e della 'forza' delle connessioni o 'nodi'.

¹³¹

Jerry A. Fodor, *La mente modulare*, p. 183, il Mulino, Bologna 1999.

Da questi cambiamenti della rete neurale deriva l'apprendimento di una risposta selettiva – o discriminativa – da parte di una rete. La rete o circuito locale, secondo il connessionismo, si adatta all'ambiente, cioè ne rispecchia le caratteristiche salienti; a differenza di altri modelli dell'apprendimento o della mente, non esiste quindi un programma o regole predefinite”.¹³²

Appare chiaro che le origini della teoria di Fodor risalgono, oltre che a Gall e Cartesio, all'innatismo di Platone, dove si nota un orientamento rigido, preprogrammato e si concepiscono gli stati mentali come risultato di calcoli proposizionali, in cui anche le parole assumono valenze di algoritmi, come nei filosofi del linguaggio del Circolo di Vienna, mentre quelle di Churchland si rifanno alla teoria evoluzionistica, la quale dà importanza al rapporto individuo-ambiente e alle modificazioni che ne seguono, dove si esclude che la conoscenza possa essere del tipo proposizionale, sul modello della macchina universale di Turing, e la si concepisce basata sulla connessione di reti neurali, o meglio, su insiemi di associazioni di cellule cerebrali automodificabili in vari modi, a seconda delle esigenze, degli stimoli, degli interessi, del contesto, ecc.

Importante è per Churchland il concetto e la funzione di 'relazioni globali' tra neuroni, i quali possono essere attivati o singolarmente se un neurone *x* è associato ad una rete di neuroni in relazione con esso, oppure globalmente se i gruppi di neuroni intrattengono relazioni a livello di popolazioni di neuroni di 'secondo ordine'. L'ipotesi della relazione globale la possiamo estendere per analogia al dominio della geometria, che, se pur astratta, intrattiene strette relazioni con la realtà fisica, in perenne scambio di informazioni con i vari e numerosi sistemi cerebrali, in un processo continuo di input/output, e introdurre uno schema mentale basato sulla circonferenza, alternativo e complementare sia allo schema lineare di Freud, sia ai moduli verticali di Fodor, i quali rappresentano due sistemi psicologici antitetici ed escludentesi tra loro, ma come per una sorta di *paradosso magico*, ricomposti all'interno di una visione circolare del sistema neuronale, che è poi quella della composizione atomica e delle sue ellissi, le quali *s'incrociano diagonalmente* attraverso l'orbita descritta degli elettroni e dei protoni attorno al nucleo.¹³³

Sia in un cerchio, sia in una sfera il centro (o nucleo) è attraversato da *una* sola verticale e da *una* sola orizzontale, tutte le altre rette (diametri e raggi) sono oblique, anche se in teoria in una sfera sono possibili infinite parallele e infiniti meridiani, i quali tuttavia non passano per il centro. *Ciò significa che le connessioni più numerose tra il centro e la periferia avvengono per vie oblique*. Lo stesso accade se facciamo ruotare la figura o il solido. In questo caso le rette che sono perfettamente verticali e orizzontali si trasformano in seguito alla rotazione in rette oblique, lasciando invariato il rapporto numerico. Un'altra caratteristica della circonferenza è quella di avere tutti i punti alla stessa distanza dal centro e non cambiando la distanza non si realizzano scale di valore gerarchico, poiché tutti i punti possiedono lo stesso valore distale.

¹³² Alberto Oliviero, *Esplorare la mente*, p. 195, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.

¹³³ Sarebbe interessante constatare fino a che punto questo pensiero sia solo una metafora, un chiaro esempio di pensiero obliquo, un ardito paragone, o un'ipotesi impossibile.

Forse è questo uno dei motivi più profondi che ha fatto realizzare numerosi lavori sulle sfere a Bosch, Redon ed Escher, persino l'opera di Redon *La boule* sembra identica alle due sfere che si trovano in *Specchio magico* di Escher. Se in quest'ultimo le forme matematico-geometriche sono preminenti, in Bosch le si possono ricavare dall'impianto compositivo e dalle strutture delle figure assemblate su schemi della geometria, risultando occultate dalla forma delle apparenze sensibili (corpi, oggetti, composizioni ibride, ...). Anche se il cerchio è la figura prevalente, i tre autori utilizzano tutte le risorse della geometria, combinando le forme essenziali per dar vita al loro pensiero fantastico e instaurare molteplici relazioni tra lo spazio rappresentato e quello fisico della realtà esteriore.

Abbiamo già osservato come nella sfera e nel cerchio le rette oblique siano più numerose della verticale e della orizzontale, e sappiamo anche che il cervello non è una sfera; conosciamo pure la distinzione tra astrazione e materia, ma non si può fare a meno di constatare che la mente si forma *anche* attraverso le strutture della conoscenza astratta, così da risultare un misto di elementi teorici e sensibili, trovandosi in tal modo in una posizione *intermedia* tra questi due livelli, pur conservando contemporaneamente le caratteristiche di immaterialità e concretezza. Tutto ciò si riflette nelle opere dei tre autori fantastici, legati tra loro da un pensiero antico, un vero archetipo collettivo, che io individuo nel pensiero obliquo e nella forma simbolica della diagonale.

Se quindi accogliamo l'immagine plastica offertaci da Freud, attraverso i versi di Goethe, e diamo all'inconscio la posizione di nucleo centrale del sistema psichico, ci accorgiamo che i collegamenti più numerosi si realizzano lungo direttrici oblique. È chiaro che nulla mi autorizza a trasporre il modello della circonferenza al funzionamento della mente, ma è sorprendente come questo schema possa aiutare a visualizzare alcuni meccanismi psichici, molto difficili da individuare, ma che si possono spiegare con l'ausilio delle *vie indirette* e attraverso i prodotti da esse realizzati. Inoltre il modello dei punti della circonferenza è compatibile con la teoria del *funzionalismo* di Hilary Putnam (1961), in base alla quale "differenti sistemi fisici o fisiologici possono realizzare lo stesso processo mentale in modo diverso ma svolgere la stessa funzione, raggiungere lo stesso fine (*realizzazione multipla*)".¹³⁴

L'esempio è quello di un programma (software) che funziona nello stesso modo su computer diversi, il che potrebbe risultare vero per certi versi, dato che certi meccanismi mentali (programmi) compaiono in individui completamente diversi per formazione ideologica e caratteriale, per esempio gli schemi geometrici identici, ma con valenze semantiche e simboliche opposte in Mondrian e van Doesburg, Chagall e Malevic, e naturalmente molti altri. Episodi questi che ci fanno comprendere il ruolo tutt'altro che trascurabile delle cosiddette *scelte coscienti*, o *intenzionali* e che apparentemente si collocano dopo che "un colpo solo ha creato mille collegamenti", dato che, per altri versi, ogni individuo realizza questi collegamenti in base a tutta la sua formazione storica, culturale e psicologica, la quale non potrà essere mai identica a quella di nessun altro, pur avendo il cervello strutture operative comuni e meccanismi gnoseologici risalenti a quelli dell'uomo preistorico.

Vorrei che fosse chiaro un pensiero a cui fa riferimento il discorso centrale della mia ricerca, e cioè il principio in base al quale non si possono spiegare i meccanismi della mente, se non si tiene presente la dinamica dell'inconscio, quella onirica e gli stati intermedi (o istanze, livelli, sistemi, circuiti, moduli, strutture, reti neuronali aperte/chiusure, e le impalcature che contribuiscono a formare il cervello, chiaramente senza correre il rischio di scambiare le impalcature per i prodotti stessi della mente, altrimenti si cade nell'errore di ritenere più importante il sostegno, necessario alla costruzione, che non l'edificio stesso). Stati che debbono intendersi anche in senso temporale, in base alla crescita dell'organo cerebrale e quindi alla conseguente dilatazione spaziale, la quale non può non coinvolgere gli aspetti quantitativi e qualitativi. Di conseguenza avviene una continua modifica delle coordinate di una sempre nuova "geografia logica dei concetti mentali" (G. Ryle, 1971) che stimola una crescita dei concetti fantastici e un punto di incontro con le scienze matematiche, a cominciare dalla prospettiva rinascimentale, la cui parabola esponenziale arriva fino alle prospettive multiple di Escher e alla rappresentazione dello spazio iperbolico, libero dai limiti della gravitazione, dalla rigida, assoluta linearità verticale-orizzontale e permettere la rappresentazione di una modularità spaziale progressiva e infinita.

Contatto, questo, che esiste tra le analisi della mente conscia e di quelle che analizzano gli elementi che provengono – sia direttamente, sia indirettamente – dall'inconscio, il quale sconfinando ininterrottamente nel mondo della veglia. Scrive, infatti Freud: "Per contro, non conosco alcuna motivazione della psicologia del sogno che ci obblighi ad ammettere che il sonno provochi altro che trasformazioni secondarie nelle condizioni del sistema *Inc*. All'eccitamento notturno del *Prec* non rimane dunque altra via che quella presa dagli eccitamenti di desiderio che vengono dall'*Inc*; è nell'*Inc* che esso deve cercare il proprio rafforzamento, seguendo le deviazioni degli eccitamenti inconsci.

Ma come si comportano nei confronti del sogno i residui diurni preconsoci? Non v'è dubbio che essi penetrano copiosamente nel sogno, che si servono del contenuto onirico per imporsi alla coscienza anche di notte; anzi a volte essi dominano questo contenuto, lo costringono a continuare il lavoro diurno".¹³⁵ Per cui, molto probabilmente, chi si ostina a voler trovare soltanto delle strutture statiche e relative funzioni mentali rigide, deve tener conto del concetto di *stato intermedio* e di quello di *vie indirette*, che sotto questo aspetto risultano essere due leggi fondamentali della natura e della vita umana, compatibili con la teoria della plasticità cerebrale, continuamente modellata dal lavoro onirico.

DEFORMAZIONE E OBLIQUITÀ

*Il mondo è orizzontale e verticale,
i sogni invece si realizzano
per vie oblique.*

Per deformazione s'intende solitamente un cambiamento rispetto a "qualcos'altro" che si presume non deformato, ed etimologicamente deriva dal latino "*deformatio*ne, atto, effetto del deformare, alterazione del proprio modo di fare, di agire, di pensare, acquisita per la costante ripetizione dei gesti, atteggiamenti, pensieri e simili, ricorrenti nell'esercizio del proprio lavoro o professione. Per deformazione s'intende pure un cambiamento di forma di un corpo per azione di forze esterne".¹³⁶

Deformabile, deformabilità, deformante, deformare, deforme, deformismo (gusto del deforme nelle arti figurative), deformità sono tutti termini riconducibili al sostantivo e dal significato simile, a cui alcuni dizionari aggiungono dei sinonimi: guasto, anomalia, deturpazione; estendibili agli aggettivi anormale, irregolare, sproporzionato, brutto, mostruoso, gobbo, storpio, sciancato, ... I sinonimi del verbo deformare sono numerosi: sformare, rovinare, sciupare, alterare, falsare, distorcere, ecc. Anche per il sostantivo femminile deformità si hanno molti sinonimi: anormalità, irregolarità, sproporzione, bruttezza, ... Vale anche la pena riportare i contrari: normalità, regolarità, proporzione, bellezza,

Basta quindi sfogliare un qualsiasi dizionario per avere le idee chiare su un concetto che sembra non presentare ambiguità: da una parte vi è la deformità e la bruttezza; dall'altra vi è la forma e la bellezza. La deformazione esprime valori negativi, la forma non deformata quelli positivi. Ma non è sempre così, almeno non in arte e nei sogni. Inoltre il dizionario ci ricorda che *si possono avere comportamenti e pensieri deformati in seguito alla ripetizione, all'abitudine nel compiere sempre gli stessi atti.*

Quindi si verificano deformazioni anche durante la veglia. Ma rispetto a quali parametri? Quali sono i modelli rispetto ai quali ci accorgiamo di aver deformato i nostri atteggiamenti? È possibile che esistano modelli immutabili nel tempo e nello spazio così potenti da uniformarci per tutta la vita? Possono venire identificati nelle leggi, nelle idee o nella materia? Evidentemente no, perché cambiano, si trasformano più o meno rapidamente. Allora se neanche la legge, l'idea e la materia possono essere assunti come paradigmi immutabili, rispetto a che cosa è possibile dire che esiste o si è prodotta una deformazione? Rispetto alla norma? Ma in arte quel è la norma? Quali sono le regole a cui si devono ispirare le opere d'arte per non venire considerate deformate? Quelle che rispettano l'equilibrio, la simmetria, la prospettiva, ecc. o nessuna? L'artista deve adempiere alla legge di non seguire nessuna regola? La deformazione in arte è la stessa di quella che si verifica nei sogni e nella vita diurna? E ancora: come mai non avvertiamo nei dipinti in cui compaiono immagini orrendamente deformate, la stessa repulsione nel vedere un essere umano deforme?

¹³⁶

Vocabolario Zingarelli, XI edizione, p. 518, Bologna 1986.

Non solo non avvertiamo nessuna repulsione, ma li consideriamo “prodotti dell’intelletto”, opere “dell’anima” o della psiche più “profonda”.¹³⁷

Da queste domande si comincia ad intuire che il concetto della deformazione non è così semplice come di solito si pensa. Esso è ricco di molti significati che vanno rilevati all’interno del contesto in cui viene adoperato. Per esempio, se da un punto di vista della psicologia generale le deformazioni e le deviazioni comportamentali vengono ritenute pericolose sulla base di valori morali codificati dalle varie istituzioni sociali e di conseguenza sottoposte ad energiche misure di prevenzione e repressione, un settore della psicologia della percezione ammette alcune deformazioni ritenute positive e si condannano quelle dell’arte psicopatologica.

Se a produrre immagini deformate sono i bambini o una mente come quella di Picasso, le deformazioni sono armoniose, fluide ed essenziali (sempre che non presentano prospettive oblique), se invece è uno schizofrenico le sue produzioni sono “vuote”, inutilmente ordinate e lontane dalla “ricchezza del reale” e da quel che comunemente si ritiene forma pura. Ma può esistere il concetto di “forma pura”? Secondo alcuni una forma è pura quando è “semplice”, “primitiva”, “innocente”, quando adempie al principio di “economia estetica”. Altri prendono a modello le forme dell’arte classica e quindi i canoni di simmetria, armonia, proporzione, ecc. Altri ancora rinunciano alla produzione materiale degli oggetti d’arte e si fermano all’idea, ritenendola platonicamente già pura e pienamente sufficiente a svolgere le funzioni tradizionalmente patrimonio delle opere d’arte, fino ad arrivare agli artisti che hanno fatto *piazza pulita* di tutte le regole accademiche, in quanto applicandole non si riusciva a cogliere né la percezione essenziale dell’essere umano, né quella della realtà.

Lo stesso concetto di *essenza* fu accantonato, dato che era (ed è) fonte di ambiguità, non solo sul piano artistico, ma soprattutto su quello scientifico. Infatti, si è scoperto che quel che era essenziale per una classe sociale, non lo era per un’altra; quel che era essenziale per la collettività non lo era per il singolo e così via, affermando in più occasioni che la storia occidentale si è svolta in gran parte su binari altamente condizionati e quindi deformati. Motivi questi che ci portano a domandarci se possa mai esistere una “forma pura”, non solo in natura o nei prodotti sociali, ma soprattutto in ambito concettuale, dato che la purezza, da qualsiasi punto di vista la si voglia esaminare, appare un’invenzione, come altri oggetti fantastici, poiché è sempre il risultato di scelte prevalentemente soggettive.

È fin troppo noto che gli artisti hanno posto l’accento anche sull’evidenza delle catastrofi mondiali, prodotte da quel ceto sociale difensore delle regole classiche, fenomeno questo che si ripresenta ancora oggi con modalità differenti. Qual è il rapporto tra l’enorme violenza sociale e le regole artistiche? Riuscirebbe a trovarlo soltanto un’analisi labirintica che qui non è il caso di intraprendere.

137

Anche Jorge Luis Borges accenna in un suo articolo sul film al legame connesso tra obliquità e deformazione, ma con una valenza nettamente positiva: “I russi scoprirono che la fotografia obliqua (e di conseguenza deforme) di un bottiglione, di una cervice di toro o di una colonna, possedeva un valore plastico superiore a quello di mille e una comparsa di Holliwood, rapidamente camuffate da assiri e poi rimescolate fino alla totale vaghezza da Cecil B. de Mille”. J. L. Borges, *Discussioni*, pp. 49-50, Rizzoli Editore, Milano 1973.

Ma se moltissimi artisti *in nome della massima libertà* hanno prodotto quei movimenti che gli studiosi hanno denominato “avanguardie”, e se i loro concetti sono entrati a far parte delle estetiche moderne, e se c’è un significato che le avanguardie hanno più volte ribadito è proprio quello di “spogliarsi” del solito “abito mentale” e di assumerne uno “nuovo” con il quale confrontarsi con tutto quello che non rientra nei codici precedenti, qualunque essi siano. Atteggiamento che è penetrato persino tra alcuni studiosi di neuropsicologia e di altri campi del sapere, i cui risultati, basati su studi recenti, hanno dimostrato che la formazione delle cellule neuroniche è regolata dalla frequenza e dalla quantità delle funzioni attivate dagli organi maggiormente utilizzati. Per esempio, un pianista produce più neuroni specializzati nella comprensione e nella formazione di note musicali, neuroni che si estendono fino alle cellule degli arti e ai muscoli direttamente interessati nella produzione della musica, lo stesso si verifica per un pittore, e così via per tutte le persone.

Questo meccanismo per la formazione dei neuroni avviene secondo me, anche per il *modo* di pensare, per il *metodo* con il quale si adoperano i concetti, la loro genesi, i collegamenti, i procedimenti, le verifiche, le correzioni, le “deformazioni”, le “deviazioni” e così di seguito. Oltre all’utilizzo più frequente degli organi maggiormente interessati, è decisivo l’ambiente in cui il soggetto umano o animale vive, sia per la quantità, che per la qualità di neuroni specifici, come dimostrano certi esperimenti di psicologia, di neurobiologia e altri.¹³⁸

Si comprende in tal modo come un individuo, sottoposto a certi stimoli, produca dei neuroni specializzati nella misura necessaria a svolgere determinate funzioni, coinvolgendo di conseguenza il suo modo di interagire con l’ambiente e il suo modo di pensare. Infatti: “La costituzione dei campi recettivi, sembra dipendere in gran parte dall’esperienza acquisita nel corso dello sviluppo. L’immaturità, (o l’assenza di specificità) dei campi recettivi dei gattini allevati in oscurità è un primo argomento a favore di quest’idea. Comunque nuovi esperimenti realizzati contemporaneamente da Hirsch e Spinelli dell’università di Stanford, negli Stati Uniti, e da C. Blakemore dell’università di Cambridge, ne costituiscono la dimostrazione diretta. In questi esperimenti alcuni gattini vengono allevati in un ambiente visivo semplificato, ridotto ad esempio a linee orizzontali e verticali. Dopo qualche mese i neuroni della loro corteccia visiva, in maniera univoca, non rispondono a quei contorni il cui orientamento è lo stesso di quelli a cui sono stati esposti durante i primi mesi della loro vita”.¹³⁹

Questo significa che la quantità maggiore dei neuroni specifici per il riconoscimento delle strutture verticale-orizzontali, rispetto a quella minore, per l’individuazione degli schemi obliqui è data dal numero superiore degli oggetti della realtà costruiti dagli esseri umani e dalla natura con cui veniamo in contatto, i quali sono realizzati prevalentemente per linee verticali e orizzontali. Da ciò si ricava che se un individuo visse in un contesto prevalentemente strutturato per linee oblique, la

¹³⁸ Occorre notare che oltre all’ambiente fisico vi è anche quello offerto dalla cultura, dai libri, dai quadri..., ecc.

¹³⁹ Marc Jeannerod, *I due sistemi visivi*, in *La neurobiologia*, op. cit., p. 69. Il periodo degli esperimenti è compreso negli anni 1971/1973.

sua corteccia cerebrale produrrebbe più neuroni specializzati per il riconoscimento delle strutture oblique, cioè s'invertirebbe il rapporto che intrattiene con le direttrici verticale-orizzontale.

Sarebbe interessante intraprendere alcuni esperimenti che potrebbero rivelarci molti aspetti sull'organizzazione mentale della struttura geometrica dello spazio. Ecco che sotto questo aspetto i lavori di Escher assumono un'ulteriore importanza per questi studi, ricchi di sviluppi, dato che alcuni suoi disegni potrebbero venire impiegati per la realizzazione di ambienti fisici particolari (se si trovasse il modo di costruirli), in cui far vivere i soggetti dell'esperimento ed analizzare l'evoluzione cerebrale dei fenomeni psichici in relazione agli spazi fisici infiniti.¹⁴⁰

Escher ci ha indicato delle vie preziosissime per la conoscenza delle strutture mentali, percorsi che sono qualcosa di più di "artificiosi giochi illusionistici", molto di più di quanto si possa comunemente immaginare e che riguardano essenzialmente la genesi del pensiero, dell'immagine e soprattutto *la nascita e la trasformazione del pensiero fantastico*. Pensiero intimamente connesso con il corpo, non scisso artificialmente dalle sue funzioni, bensì in perenne correlazione con tutte le sue articolazioni. Gli studi di Escher sulla regolare divisione del piano, ottenuta attraverso la fitta intersezione dei contorni delle figure, somiglia all'intensa rete neuronale che dal cervello si propaga in tutto il corpo, e sempre attraverso il corpo ritorna alla mente, in uno scambio continuo, dove è estremamente difficile stabile i punti di connessione tra il fisico e il mentale.

Situazione espressa in molte opere di Escher, tra cui la litografia *Incontro* (1944), dove gli strani omini si staccano dal fondo di una parete bidimensionale e procedendo in senso opposto, si stringono la mano nel centro del piano divenuto "tridimensionale". Immagine che anticipa visivamente e in parte concettualmente gli studi di Penfield, in cui si localizzano graficamente le mappe della corteccia cerebrale motoria e i muscoli corporei corrispondenti.¹⁴¹ "Penfield (1975; Penfield, Rasmussen, 1950) tracciò una 'mappa della motricità', una sorta di carta topografica che consente di identificare corrispondenze tra specifici punti (gruppi di neuroni) della corteccia motoria e muscoli corporei (rappresentazione somatotopica). Queste mappe prendono il nome di 'omuncoli', a indicare la deformazione che caratterizza la rappresentazione corticale dei territori periferici (nel caso specifico la deformazione della mappa dei muscoli del corpo a livello della corteccia motoria, o di Rolando). Ad esempio, nella specie umana i muscoli della mano e del viso hanno una rappresentazione percentuale superiore rispetto a quella di altri territori come il tronco, caratterizzati da una motricità più grossolana e meno sofisticata rispetto alla mano o al volto e quindi controllati da un minor numero di neuroni; in altre specie animali, invece, l'omuncolo

¹⁴⁰ Alcuni scenari ideati da Escher sono stati utilizzati per scopi diversi, anche in campo cinematografico dal regista Jim Henson nel film *Labyrinth* (1986).

¹⁴¹ Su alcune importanti anticipazioni di Escher ne ho già discusso in *Scritti sull'arte*, op. cit., e riguardano la cristallografia. Inoltre Escher ha visualizzato lo spazio iperbolico, alcuni concetti della matematica e della filosofia della mente, tutti argomenti non ancora esaurientemente analizzati dalla critica, nè dagli psicologi della percezione visiva.

è deformato in quanto hanno maggiore importanza funzionale gli arti inferiori, il tronco o il muso”.¹⁴²

Escher disegna in *Incontro* due serie di “omuncoli” deformati significativamente in base alle intenzioni di evidenziare i due diversi aspetti fisici e mentali. La serie nera ha la testa più grande, un naso esageratamente sproporzionato e un’espressione seria e meditabonda; nella serie bianca la testa è regolare rispetto al corpo, ma conserva la deformazione facciale nella bocca troppo larga e uno strano sorriso dalla faccia allucinata. Al centro un grande foro circolare lascia intravedere una parte consistente della parete, la quale continua fin oltre il pavimento, su cui procedono curiosamente gli omini lungo il margine del foro.

Questo significa che se un individuo sviluppa un procedimento teoretico in cui non si lascia “condizionare” da concetti assoluti e dogmatici, possiede una capacità di produzione neuronale sufficiente per apprezzare tutti i punti di vista aperti su tutti gli orizzonti, liberi da ogni deformazione fuorviante, *in cui risultano “puri” tutti quei principi che non escludono a priori altri principi in nome di una “forma pura” o di un modello assoluto, in particolar modo nel campo dell’arte, dove sono proprio le individualità che creano modelli, ma non per essere imitati.*

Picasso, Braque, Gris inventarono il cubismo non per distruggere la prospettiva classica e cambiarla con un’altra cui tutti dovevano uniformarsi, ma soprattutto per non creare modelli, per *eliminare il concetto stesso di modello, sinonimo di legge e staticità*. Se avessero voluto sostituire alla percezione prospettica rinascimentale quella cubista, sarebbero caduti nello stesso errore dogmatico da cui volevano liberare la pratica dell’arte, vanificando lo scopo prioritario a cui miravano: quello della massima libertà. È notevole che questa metodologia cominci ad essere accettata anche da studiosi pervasi da una grande ampiezza mentale, come dimostra questo interessante brano di A. Oliverio: “Se la mente viene oggi percepita in termini essenzialmente neuroscientifici, psicologici, cognitivi, connessionistici, fenomenologici o informatici, vale a dire attraverso una stessa ottica, ciò è anche dovuto al fatto che neuroscienziati, psicologi e filosofi stentano a parlare un comune linguaggio e spesso ignorano, a causa della vastità dell’informazione e delle difficoltà di abbandonare un particolare punto di vista, raggiungimenti delle altre discipline che porrebbero in crisi un’interpretazione di comodo o che l’arricchirebbero di nuove dimensioni. In quest’ottica, la biologia potrà contribuire a una più articolata conoscenza dei fenomeni mentali se tiene conto dell’esistenza della loro dimensione soggettiva - e quindi dell’esistenza di schemi generali (atteggiamenti e significati), se presterà attenzione alla dimensione individuale, neurobiologica e comportamentale, alle deviazioni dalle cosiddette ‘leggi’ anziché ai fenomeni normativi”.¹⁴³ La parte conclusiva di Oliverio è in sintonia con alcuni concetti fondamentali di Jung, in cui la soggettività è posta come un fondamento altrettanto certo delle scienze esatte, una soggettività che dovrebbe ricevere quell’attenzione, che a quanto pare stenta ad essere accolta.

¹⁴²

Alberto Oliverio, *Esplorare la mente*, op. cit. p. 40.

¹⁴³

Ibid., p. 191.

Bosch, Redon, Escher e moltissimi altri artisti hanno adoperato largamente la deformazione, e a voler essere rigorosi, persino la rappresentazione iperrealistica, fotografica e filmica possono venire considerate come delle “deformazioni”, dato che ciò che viene rappresentato è sempre qualcosa di diverso dall’oggetto reale, il quale ha altre modalità rispetto all’immagine bidimensionale, risultando “deformata” rispetto all’originale. Comunque, nelle varie definizioni stabilite dagli studiosi d’arte, s’intendono deformate quelle opere le cui forme non rappresentano mimeticamente le apparenze della natura, ed esprimono, indipendentemente da esse forme eminentemente emotive, come per esempio quelle di Van Gogh (1853-1890), maestro esemplare di tutti gli artisti moderni, in particolar modo degli espressionisti.

Penso che non ci siano difficoltà nell’ammettere che molti temi sviluppati dagli artisti contemporanei sono presenti in Bosch, e tra questi il ricorso ad una deformazione, che, se pur funzionale alle intenzioni didattiche, dimostra una inventiva originale fin nei più minuti particolari, eccezionalmente coniugata ad un sempre presente sentimento ascetico. Dunque, deformazione mai fine a se stessa, ma come scaturita da un’intima necessità che ne legittima il continuo impiego, in una vena inesauribile, capace di ideare nuove creature, quasi che Bosch avesse deciso di competere segretamente con qualche dio, nel reinventare le forme che andavano ricreate, per una più chiara lettura del reale. E non si può fare a meno di constatare che per lui il reale comprendeva tutto, non solo ciò che ad un occhio poco attento poteva sembrare accattivante, semplice e ordinato, ma anche quel che era abnorme, in decomposizione e le cui visioni potevano produrre le ferite più laceranti. Anzi, probabilmente il suo scopo era proprio quello di suscitare uno *choc*, sufficiente a scuotere positivamente gli stolti ammalati dal male.

Da qui scaturiscono i suoi vibranti paradossi emozionali, le sue guizzanti creature metamorfiche, generate dal mistero per restare nel mistero, dopo il vano cammino nel regno delle ombre e delle illusioni perpetue. Bagliori, fuochi infernali e chiarori luciferini sprizzano dagli occhi dei dannati e si piantano come frecce nelle anime disseccate dalla malvagità di altri moribondi, i quali osservano la loro esistenza già scritta in un album sempre aperto e dove tutti possono specchiarsi. Una raccolta che sembra anticipare di cinquecento anni orrori ben più innominabili di quelli del suo tempo e che si concretizzeranno nelle due guerre mondiali, vero trionfo assoluto del regno della morte e immenso crollo di tutte le illusioni.¹⁴⁴ Temi questi che verranno trattati ampiamente da Francis Bacon (1909-1992), un grandissimo autore contemporaneo nato a Dublino.

Nel suo dipinto *Studio da Innocenzo X* (1953, New York, Collezione W. Burden), le verticali creano uno schermo gelatinoso, uno spesso filtro tra il soggetto e lo spettatore come se entrambi (personaggio del dipinto e spettatore) fossero imprigionati in una gabbia dalle spesse sbarre di ferro, a cui segue una insopportabile

¹⁴⁴ Durante la prima grande guerra Redon morirà senza poter rivedere suo figlio; nella seconda Escher perderà un caro amico e maestro Jesserun de Mesquita, deportato insieme alla moglie e al figlio, tutti morti in un lager nazista.

sensazione di impotenza e solitudine, accentuata dalla posizione longitudinale delle braccia lungo i braccioli, le cui mani avvinghiano le estremità, come quelle dei condannati sulla sedia elettrica.

Bacon arriva ad ipotizzare una sorta di equivalenza tra il rito macabro dell'esecuzione a morte e lo spettacolo crudele del pugilato, introdotto dalle linee gialle orizzontali entro cui racchiude il soggetto prelevato da Velázquez (1599-1660), linee che insieme a quelle verticali, materializzano un diaframma gelatinoso, sottoposto ad una spinta dinamica da quelle oblique, aperte a ventaglio sotto la figura seduta. Queste, spezzando l'immobilità del personaggio, producono una forte accelerazione a tutta la composizione proiettandola violentemente verso l'alto (o verso il basso), con un effetto straordinariamente dinamico, come certe immagini filmiche molto accelerate, utilizzate per i passaggi dimensionali o gli spostamenti vertiginosi verso livelli ascensionali o discendenti, usati largamente nei film fantastici o di fantascienza.

Bacon riesce ad ottenere una composizione esemplare per visualizzare una vera e propria dinamica inconscia, strettamente connessa alla formazione del pensiero obliquo, poiché esso è ciò che lega quel che altrimenti non può essere unito contemporaneamente, e il dipinto, basato su due registri contrapposti - l'immobilismo e la massima accelerazione - mostra come ciò sia possibile. Infatti, l'effetto di "immobilità cinetica" è tale da sollevare la pesante massa e proiettarla violentemente sia verso il basso che verso l'alto, e nello stesso tempo di schiacciarla contro il *ring* con la stessa energia. La tensione che si realizza in questo dipinto, al limite estremo della liquefazione e del disfacimento, ci dà una versione, per così dire in "movimento" della funzione della diagonale e della sua "ascensione" verso gli strati superiori della coscienza; moto che può percorrere la direzione inversa, simile a un ponte che può venire percorso nei due sensi e accogliere tutti i significati intenzionali e non, come dimostrano quasi tutti i dipinti di soggetto erotico, le cui figure sono riprodotte maggiormente in diagonale.

Anche in questo caso gli esempi sono numerosi. È sufficiente, per il momento, riferirci soltanto alla *Grande Odalisca* (1814, Parigi, Louvre) di J. A. Dominique Ingres (1780-1867), dove la Grande Diagonale prende le forme eleganti dell'amore, attraverso le sembianze di un corpo di donna, motore e origine di tutti i desideri. Quel che vediamo raffigurato è l'*Idea* dell'amore, la sua astratta "purezza", lontana da ogni contaminazione contingente, racchiusa in una monade sinuosa e inaccessibile a tutte le corruzioni, esattamente come una sfera, della quale l'*Odalisca* è una parte, una perfetta metà, e la cui idea completa sarà raggiunta nella tarda età dell'artista nel *Bagno turco* (1862, Parigi, Louvre), per il quale Ingres adotta finalmente il formato circolare e poter chiudere così il cerchio, iniziato molti secoli prima in età ellenistica, passando *obliquamente* attraverso l'opera di Raffaello.

Per Ingres pensiero circolare e pensiero obliquo sono intimamente connessi, come del resto lo sarà anche per Redon ed Escher, ma con differenze significative, dovute soprattutto alla personalità, alla visione della vita e dell'arte, alla formazione culturale. Comunque, pur nelle naturali differenze caratteriali e ideologiche, queste affinità sono abbondantemente presenti, e costituiranno i molteplici "fili invisibili", condensati in un unico motivo conduttore che si dipana trasversalmente lungo quella

storia dell'arte basata sulla diagonale, che simile ad una leva, è capace di sollevare le pesanti porte dei sogni e i limiti degli schemi precostituiti. Infatti, cos'altro mai può avvicinare autori così diversi come Ingres, Bacon, Redon o Escher se non una visione dialettica sovratemporale di un'arte senza pregiudizi? Come valutare le deformazioni di un accademico come Ingres, il cui principio è lo stesso di quello di Bacon, ma non gli scopi? Il primo l'utilizza per giungere alla "purezza delle forma classica", il secondo per mostrare la ferocia della vita.¹⁴⁵ Ingres è fermo al mondo idilliaco e statico della visione rinascimentale, la quale metteva alla porta ogni accenno di ambivalenza, Bacon si tuffa in caduta libera nell'inconscio della realtà, e il cui movimento non può non far schizzare furiosi spruzzi di brutalità sociale.

L'occhio che Redon solleva all'altezza delle nubi, da lui per anni osservate nelle immense distese delle campagne di Peyrelebadé, Bacon lo precipita nell'inferno della società ipertecnologica, la cui violenza è massicciamente stratificata nell'inconscio, in attesa dell'attimo propizio per deflagrare. I mostri liberati da Bosch in una natura ancora a misura umana, sia pure deformata e compartecipe degli episodi quotidiani, Bacon li ricaccia, comprimendoli con la forza del suo segno, nel fondo più nero della nostra coscienza, per aumentarne il potere dirompente e dilatare l'incubo oltre ogni misura e al di là di ogni angoscioso limite di sopportazione.

Di ben altro tipo sono le deformazioni nelle opere di Escher, traduzioni eleganti dei concetti della psicoanalisi e straordinarie sintesi visive delle teorie più vitali della nostra epoca.¹⁴⁶ L'opera di Escher è un punto d'incontro e snodo centrale di infiniti concetti, i quali attraversano obliquamente tutti i campi del sapere, il cui nucleo centrale è sempre la persona. Infatti, per mezzo della sfera s'incrocia con Redon e Bosch; per mezzo dello specchio attraversa i domini della speculazione filosofico-riflessiva; per mezzo del fantastico ci riconduce al sogno e ai suoi enigmi.

In *Specchio magico* la deformazione è tutta nel "semplice" riflesso della realtà. Basta solo questo per produrre deformazione. Non occorre nient'altro. È sufficiente il *doppio*, concetto su cui si è scritto molto e dipinto molto. Una volta stabilito che con un semplice specchio realizziamo la deformazione, comprendiamo che le opere degli espressionisti sono opere di una deformazione "barocca", quasi prodotti decorativi e naturale sviluppo dell'*Art Nouveau*. Nel concetto stesso di deformazione è contenuto l'altro concetto di essenzialità, già incontrato nel capitolo su Redon ed Escher, dato che la deformazione si attua per necessità e non per puro estetismo stucchevole, il cui antitodo è proprio la realizzazione di immagini deformate. Pratica già tentata dai macchiaioli, con il dipingere gobbi, maiali e altri animali considerati comunemente sgradevoli.

La deformazione è anche strettamente connessa con l'anamorfosi, all'interno del quale si sviluppa interamente il pensiero obliquo, e il cui sviluppo è stato interrotto dalle idee cartesiane, una delle cause a cui Hidehiro Ikegami attribuisce la scomparsa

¹⁴⁵ Se si considera la quantità di violenza presente nel mondo, Bacon è più aderente alla realtà, di quanto possa esserlo Ingres.

¹⁴⁶ Con notevole lucidità B. Ernst intitola il suo libro *Lo specchio magico di M. C. Escher*, lo stesso titolo della straordinaria opera litografica, quasi un manifesto dello splendido saggio di J. Lacan *Lo stadio dello specchio* (1936).

delle immagini anamorfiche, considerate negativamente.¹⁴⁷ E all'anamorfosi ricorre Lacan per introdurre l'impulso sessuale e il suo *riflesso* immediato (direi "condizionato"), visibile nell'erezione del pene, sottilmente sottinteso nel teschio anamorfico di Hans Holbein il Giovane (1497/98-1543), nel dipinto *Gli ambasciatori* (Londra, the National Gallery), su cui scrive: "Ma è ancora più oltre che bisogna cercare la funzione della visione.

A partire da essa vedremo allora disegnarsi non già il simbolo fallico, il fantasma anamorfico, ma lo sguardo in quanto tale, nella sua funzione pulsatile, dirompente e distesa, come in questo quadro. Quadro che altro non è, come ogni quadro, che una trappola da sguardo. In qualsiasi quadro, è proprio quando si cerca lo sguardo in ciascuno dei suoi punti che lo si vede scomparire".¹⁴⁸ Scomparsa che Lacan avverte anche nello spazio "vuoto" tra occhio e sguardo, spazio entro cui inserisce la "schisi del soggetto" e che insieme alle altre pulsioni sospinge il soggetto verso *L'Altro*, il doppio, la sua mancanza e, quindi, l'avvento del dramma continuo dello sguardo che tende all'infinito (come oggetto *a*) e ad immergersi sempre più in tutti gli specchi magici in cui riesce a "farsi intrappolare".

Uno dei più belli è proprio quello di Escher, benché il suo pensiero non ammetta una bellezza in sé e per sé, ma solo in funzione di una logica profonda, la quale sappia tessere, come in un arazzo senza tempo, gli innumerevoli fili di cui è composto il soggetto, altro dal suo doppio, ma inscindibile da esso. È proprio questo dramma, questo enigma che noi osserviamo svolgersi "oltre lo specchio", in cui l'Io intuisce che il rapporto che s'instaura tra il suo spazio e il mondo è simile al rapporto che esiste tra la figura e lo sfondo, *e in cui l'illusione della terza dimensione viene a coincidere con l'illusione che il soggetto si costruisce per delineare il suo spazio nel mondo*. E noi sappiamo che l'illusione è la prima deformazione filosoficamente combattuta da Platone in poi, dominio entro cui il filosofo includeva persino la realtà fenomenica del mondo, madre di tutte le illusioni, a cui si poteva sfuggire soltanto attraverso il culto delle Idee. Si è poi scoperto, e questo grazie soprattutto alla psicoanalisi, che è proprio in base alle Idee che si formano le più grandi deformazioni e non attraverso le informazioni empiriche, le quali non sono altro che informazioni per uno sguardo a cui è collegato un cervello, capace anche di "macchinare fantasmi", lì dove appunto non arriva il suo sguardo, lì dove la sua carica pulsionale si arresta senza poter trovare l'orgasmo finale, origine del primo e ultimo dramma.

In un passaggio dello *Stadio dello specchio* vi è un capolavoro di sintesi poetica, dove Lacan con pochi tratti, descrive questo dramma dell'umanità, su cui si è soffermato per lunghi anni anche Bosch: "Questo sviluppo è vissuto come una dialettica temporale che in modo decisivo proietta in storia la formazione dell'individuo: lo *stadio dello specchio* è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione - e che per il soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità, -

¹⁴⁷

Cfr. Hidehiro Ikegami, *Due volti dell'Anamorfisi*, Clueb, Bologna 2000.

¹⁴⁸

J. Lacan, *Il seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, p. 91, Einaudi, Torino 1979.

ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la rigida struttura tutto lo sviluppo mentale. Così la rottura del cerchio fra l'*Innenwelt* [dentro al mondo] e l'*Umwelt* [intorno al mondo] genera l'inestinguibile quadratura degli inventari dell'*io*. Questo corpo in frammenti, (...), si mostra regolarmente nei sogni quando la mozione dell'analisi arriva ad un certo livello di disintegrazione aggressiva dell'individuo. Allora esso appare nella forma di membra disgiunte e degli organi raffigurati in esoscopia, che mettono ali e s'armano per persecuzioni intestine, fissati per sempre con la pittura dal visionario Hieronymus Bosch nella loro ascesa nel XV secolo allo zenit immaginario dell'uomo moderno".¹⁴⁹

Nel capitolo dedicato alla deformazione nel sogno, Freud riporta una statistica condotta da Florence Hallam e Sarah Weed, dalla quale risulta che il 57,2% dei sogni è sgradevole e solo il 28,6% è piacevole, risultato che Freud utilizza per spiegare l'argomento dei sogni d'angoscia, molto comuni soprattutto nei sogni dei bambini.¹⁵⁰ Angoscia che risulterebbe a prima vista incompatibile con la formula del sogno come realizzazione dei desideri, e su questo argomento Freud è categorico: "non esistono altri sogni oltre ai sogni di desiderio",¹⁵¹ ribadendo più volte che la sua teoria non si basa sul contenuto manifesto del sogno, ma su quello nascosto, il quale, se ben interpretato, rivelerà la sua vera origine. Infatti, dopo l'analisi di migliaia di sogni, alcuni dei quali descritti nell'*Interpretazione dei sogni*, egli giungerà alla nota formula: *Il sogno è l'appagamento (mascherato) di un desiderio (represso, rimosso)*,¹⁵² attribuendo alla deformazione operata dalla censura, l'origine dei sogni penosi. In altri termini, la deformazione nei sogni non è altro che una *dissimulazione*, un meccanismo di difesa contro pensieri o situazioni troppo imbarazzanti o pericolosi per la coscienza e l'equilibrio mentale.

Quindi, se il desiderio non può trovare nel sogno una realizzazione diretta, ma deve in ogni caso esprimersi per adempiere alla sua funzione naturale, deve ricorrere necessariamente alla forma distorta, ad altre immagini associate al desiderio indirettamente o addirittura a pensieri dai significati opposti. Freud a questo proposito fa l'analogia con quanto avviene nei rapporti sociali, quando si è costretti a dissimulare con le persone stati d'animo contrari a quelli effettivamente provati.

Freud riesce a formulare chiaramente questo importante meccanismo psichico con il brano seguente: "Possiamo dunque supporre nell'individuo, come cause della strutturazione del sogno, due forze [istanze] psichiche (correnti, sistemi), una delle quali plasma il desiderio espresso dal sogno, mentre l'altra esercita una censura su questo desiderio, provocando necessariamente una deformazione della sua espressione".¹⁵³ In questo importante passaggio (ripetuto più volte all'interno dei vari

¹⁴⁹ J. Lacan, *Scritti*, vol. I, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁰ È curioso come questa percentuale sia rimasta pressoché invariata. Risulta infatti, da una ricerca condotta da una nota rivista che presso un campione ristretto di italiani (884), di età compresa tra i 18 e i 67 anni, la percentuale dei sogni sgradevoli è del 58%.

¹⁵¹ S. Freud, *op. cit.*, p.140.

¹⁵² *Ibid.*, p.162.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 148.

capitoli dell'*Interpretazione dei sogni*), sono configurati esplicitamente: 1. due sistemi che si escludono a vicenda (desiderio individuale e censura sociale); 2. due flussi energetici la cui carica è inversamente proporzionale; e 3. implicitamente, il conflitto generato dall'azione esercitata dai due sistemi. Contrasto che, a mio parere, viene eliminato attraverso l'impiego costante del pensiero obliquo, come ho già ampiamente illustrato nei capitoli precedenti, in quanto esso svolge una continua funzione di mediazione tra i vari livelli e i complicati processi che la mente è costretta a svolgere per decodificare la complessità della realtà, la quale plasma ancor più labirinticamente la realtà onirica, in cui l'Io ha continuamente bisogno di trovare le soluzioni più rapide.¹⁵⁴

Freud, dunque, distingue due forze che provengono da sistemi diversi, definiti *processo primario* e *processo secondario* (distinzione che egli manterrà per tutta la vita, già presente nel *Progetto di una psicologia*, 1895), cioè due modi principali di funzionamento della mente, per il quale il sistema primario è alla base del meccanismo inconscio e quello secondario del preconscious/conscio: “Chiamerò ora *processo primario* il processo psichico che è ammesso unicamente dal primo sistema; *processo secondario*, quello che risulta dall'inibizione del secondo”.¹⁵⁵

Il *Preconscious (Prec)* è collegato direttamente alla coscienza (nello schema è unito con l'estremità motoria, in quanto i processi di eccitazione possono entrare nella coscienza senza ostacoli, purché contengano una certa intensità), mentre l'*Inconscio (Inc)*, non è collegato *direttamente* alla coscienza, ma *indirettamente* attraverso la mediazione del preconscious, a cui attribuisce diverse funzioni tra cui quella di controllore, di *istanza critica*, di *schermo* tra l'inconscio e la coscienza. Durante questo passaggio i contenuti della mente subiscono delle trasformazioni, deformazioni, traslazioni di forme, di significati e variazioni di intensità affettiva; cioè tutti quei procedimenti che il sogno utilizza per formarsi e per realizzare i desideri, i cui elementi sono collegati ai pensieri del sogno che appartengono al preconscious.

Freud attribuisce al sistema inconscio la forza propulsiva necessaria alla formazione dei sogni, sistema che utilizza tutte le energie per avanzare nel preconscious e penetrare nella coscienza, protetta dalla censura. “L'esperienza ci insegna che di giorno questa via, che attraverso il preconscious porta alla coscienza, è sbarrata ai pensieri del sogno dalla censura di resistenza. Di notte, essi si procurano l'accesso alla coscienza, ma ecco allora il problema: per quale via e in virtù di quale mutamento? Se ciò avvenisse perché di notte la resistenza che veglia al limite tra inconscio e preconscious diminuisce, dovremmo ottenere dei sogni costitutivi dal materiale delle nostre rappresentazioni, sogni che non manifesterebbero il carattere allucinatorio, attualmente al centro del nostro interesse”.¹⁵⁶

¹⁵⁴ “È sempre il modello del sogno che ha indotto Freud a postulare che *l'obiettivo del processo inconscio è quello di stabilire attraverso le vie più brevi una identità di percezione*, cioè di riprodurre, secondo il modo allucinatorio, le rappresentazioni alle quali l'esperienza di soddisfacimento originaria ha conferito un valore privilegiato”. Laplanche e Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, op. cit., p. 437. Mio il corsivo.

¹⁵⁵ S. Freud, op. cit. p. 544.

¹⁵⁶ Ibid., p. 492.

Problema che la mente risolve autonomamente da qualsiasi ostacolo concettuale, grazie all'ausilio dell'obliquità, la quale unifica i due processi di *Prec* e *Inc*, in una *necessaria totalità*, pur permettendo loro di conservare funzioni differenziate, indispensabili per una sana cooperazione mentale.

Quindi *occorre riconoscere la fondamentale funzione della diagonale nella dinamica dell'inconscio, lungo le due direttrici della regressione e della progressione*, la quale, come già scritto, svolge una continua opera di intermediazione tra le varie istanze psichiche, dialettizzando le posizioni rigide e limitative, attraverso continue metamorfosi strutturali, necessarie per superare gli sbarramenti della coscienza, costruiti sui profondi pilastri prodotti dalla storia.

Freud cerca di dare un'immagine plastica della struttura mentale composta dai due sistemi, che egli immagina, per comodità espositiva, "in successione lineare" e ne dà una rappresentazione schematica, in cui ciò che è al di là del preconscious "si deve attribuire al sistema della coscienza" e ipotizza una equivalenza tra il sistema percettivo e quello della coscienza. Questa parità tra i due sistemi è coerente con il suo pensiero, il quale attribuisce lo stesso grado di valore tra i processi onirici e quelli della coscienza, ed è uno dei concetti *scientificamente* più innovativi.

Ciò che Freud immagina come schematicamente lineare della struttura psichica, formata dai due sistemi di *Prec* e *Inc*, potrebbe anche assumere una configurazione obliqua, ondulata e soprattutto mobile, in special modo quando i pensieri del sogno devono far fronte alla resistenza di una censura forte, e ancora di più quando si tratta di attingere a contenuti altamente trasgressivi o a quelli da lungo tempo contenuti nell'inconscio (infanzia e albori dell'umanità).

Ma occorre ribadire che una struttura psichica obliqua non significa necessariamente una personalità ambigua o falsa, al contrario vuol dire possedere una mente sorprendentemente intuitiva e pronta a cogliere i vari aspetti dei fenomeni e la possibilità di avere più rapidamente i necessari collegamenti tra i due sistemi principali che compongono la struttura psichica.

Per definire l'origine della formazione dei sogni e il procedimento attraverso cui la notte possono accedere alla coscienza, Freud ricorre al termine di *regressione*, cioè quando "in un sogno la rappresentazione viene trasformata di nuovo nell'immagine sensoria da cui originariamente derivava", mentre lo sviluppo dei processi psichici che emergono dall'inconscio durante la veglia è definito con il termine di *progressione*.

La continua dinamicità dei processi psichici coscienti e inconsci, i quali sono sottoposti a flussi che ricordano movimenti a zigzag, individuati da Freud, deve far fronte a diversi fattori come lo stato di sonno in cui non si sogna, in cui ci si isola quasi totalmente dal mondo esterno e che quindi non è possibile definire. Comunque è stato accertato dopo Freud, che si alternano 4 o 5 cicli di sonno e di sogno e in queste fasi i fenomeni fisiologici sono opposti. Per esempio: i riflessi tendinei sono presenti nel sonno e assenti nel sogno; il tono muscolare è presente nel sonno e assente nel sogno; il ritmo cardiaco è regolare e lento nel sonno, ma irregolare, con accelerazioni e rallentamenti improvvisi nel sogno; ecc.

Questa alternanza di stati fisiologici diversi e contrari è estendibile per analogia anche all'apparato cerebrale e ai suoi oggetti mentali e può servire a spiegare la

produzione dei sogni fantastici e lo strano fenomeno della mancanza d'incredulità in essi. Freud pensa addirittura che più i sogni sono fantastici, più sono profondi e si collegano indirettamente ai miti e all'inizio della civiltà. Inizio che in un certo senso equivale alla nostra infanzia, periodo in cui la repressione quasi continua, alimenta enormemente l'inconscio e contemporaneamente lo forma attraverso gli oggetti che vengono percepiti e assimilati in base ai vari livelli conoscitivi e affettivi. Oggetti che non vengono mai perduti e che cercano di rivivere quando se ne presenta l'occasione. E infatti Freud definisce ulteriormente il sogno come un *surrogato, alterato attraverso una traslazione su un materiale recente, della scena infantile*,¹⁵⁷ dato che l'energia posseduta dal ricordo infantile è insufficiente e si esaurisce nel corso del tempo. Ma non appena si vivono esperienze significative recenti, al punto da stimolare la nostra attenzione, le scene infantili, modificate attraverso gli anni, ma il cui nucleo principale è rimasto pressoché inalterato, si collegano ad esse e rivivono nei sogni.

Quindi, se la regressione nei sogni permette di attingere a contenuti particolarmente significativi della prima infanzia e se Freud estende il fenomeno della regressione onirica fino all'infanzia filogenetica, cioè all'inizio della razza umana, "di cui lo sviluppo individuale è in realtà un riassunto abbreviato, influenzato dalle circostanze fortuite della vita", significa che l'arte fantastica è quella che più di ogni altra permette di manifestare i contenuti più profondi dell'essere umano, poiché è quella che più di ogni altra è simile al sogno. E se Freud era stato costretto ad *aprirsi il cammino quasi nel buio*, oggi esistono cento anni¹⁵⁸ di studi che ne hanno illuminato lunghi tratti, e contribuito ad una maggiore conoscenza dell'individuo, e di riflesso delle opere d'arte e del nostro passato più antico.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 496.

¹⁵⁸ Espressione che ho scritto indipendentemente dal libro *Il sogno cento anni dopo*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, e al cui interno ho letto questi brani: "Se il sogno è anche un peculiare soliloquio, o colloquio, che si svolge in cifra - un discorrere obliquo, per allusioni - , allora la condensazione si configura quale sforzo per far capire alla coscienza più cose insieme, per suggerirle possibili collegamenti concettuali o emotivi, come una sorta di cartello indicatore della direzione in cui concentrare le ricerche". "..., qualcosa rinvia sempre ad altro, intessendo una rete di senso sempre più estesa ed estendibile, stabilendo collegamenti inattesi tra il lontano e il vicino, aumentando lo spessore di senso delle cose, congiungendo il vicino al lontano, il familiare all'ignoto. Fa - quasi magicamente - apparire qualcosa, evoca, chiama (anche perché sembrerebbe impossibile dire le cose più importanti senza ricorrere al discorso indiretto, alla *intentio obliqua*)". Remo Bodei, *Il paesaggio dei sogni*, in *Il sogno cento anni dopo*, pp. 297-301. Sono lieto di constatare che il pensiero obliquo comincia a insinuarsi, sia pure tra parentesi, anche tra gli studiosi italiani.

APPENDICE

TEMI E OPERE DI BOSCH

Il catalogo di Bosch comprende 73 opere di cui diverse perdute. Dato che tra queste vi sono alcuni trittici, dipinti anche nel retro, le immagini di Bosch che ci sono pervenute sono più di 73. Si presume che in origine dovevano essere molto di più. Quelle che ci sono state tramandate, alcune delle quali in pessime condizioni, concernono i capolavori che sono riusciti a sfuggire alla furia degli iconoclasti, abbattutasi nel Brabante e in altre parti d'Europa in seguito alle lotte di religione. Già fin dalle prime opere i temi principali sono connessi tra loro in modo da formare una sorta di trattato etico per immagini, così come le grandi cattedrali medioevali erano i libri di pietra, in cui il popolo "leggeva" le storie della Bibbia, visualizzando ciò che le prediche e le parole dei preti presentavano in forme astratte. Dato che le sue opere non sono numerose si riporta l'elenco completo, tratto dal catalogo pubblicato da Rizzoli nel 1966, a cura di Mia Cinotti.

ELENCO: 1) La cura della follia, Madrid, Prado; 2) I sette peccati capitali, Madrid, Prado; 3) Le nozze di Cana, Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen; 4) Cristo e l'Adultera, Filadelfia, Museum of Art; 5) Due teste sacerdotali, Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen; 6) Il prestigiatore, Saint-Germain-en-Laye, Musée Municipal; 7) Concerto nell'uovo (due versioni), Lilla, Musée Vicar, e Parigi, Collezione Roland Barny d'Avricourt; 8) L'Epifania, Filadelfia, Museum of Art; 9) La Crocifissione, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts; 10) Ecce Homo, Francoforte, Staedelsches Kunstinstitut; 11) Ecce Homo, Boston, Museum of Fine Arts; 12) Gesù fra i dottori (varie copie), Parigi, Louvre, Filadelfia, Museum of Art Settignano, Collezione Weinzheimer; 13) Trittico frammentario del Giudizio, a) Il trapasso del probò, b) Il trapasso reprobò, entrambi gli scomparti si trovano a New York, Galleria Wildenstein; 14) Abigale e Davide, Salomone e Betsabea (opera perduta, probabili copie in Svizzera, Collezione privata); 15) La morte dell'avaro, Washington; 16) La nave dei folli, Parigi, Louvre; 17) Allegoria dei piaceri, Yale, University Art Gallery; 18) Testa di donna, Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen; 19) a) L'andata al Calvario, b) Bimbo che gioca (retro) Vienna, Kunsthistorisches Museum; 20) L'andata al Calvario, Londra, Galleria Arnot; 21) Il Trittico del Fieno, Madrid, Prado, a) Il cammino della vita (sportelli esterni), b) Il peccato originale (lato interno del pannello di sinistra), c) Il carro del fieno (scomparto centrale), d) Le costruzioni infernali (lato interno del pannello di destra); 22) Trittico del Fieno, Escorial, Monastero di San Lorenzo, (copia del precedente con lievi varianti); 23) Battaglia fra Carnevale e Quaresima, L'Aja, Galleria Cramer; 24) La Pala di Santa Liberata, Venezia, Palazzo Ducale, a) La città in fiamme (scomparto di sinistra), b) Il martirio di Santa Liberata (tavola centrale), c) Il porto (pannello di destra); 25) Il Trittico del Diluvio, Haarlem, Collezione Koenigs, a) Il mondo malvagio (scomparto interno a sinistra), b) Il diavolo in casa (tondo in alto sul retro del precedente), c) Il diavolo in campagna (tondo in basso sul retro), d) Il mondo dopo il

diluvio (pannello interno a destra), e] Colui che si perde (tondo in alto sul retro della tavola precedente), f] Colui che si salva (tondo in basso); 26) Visioni dell'Aldilà, Venezia, Palazzo Ducale, a] La caduta dei dannati, b] L'inferno, c] Il paradiso terrestre, d] L'ascesa all'Empireo; 27) Ecce Homo, Filadelfia, Museum of Arts; 28) Ecce Homo, Svizzera, Collezione privata; 29) a] San Giacomo di Compostella, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts b] Le tentazioni di Sant'Antonio (retro del precedente); 30) Il Trittico delle Delizie, Madrid, Prado, a] La creazione del mondo (facce esterne), b] Il paradiso terrestre (lato interno di sinistra), c] Il giardino delle delizie (pannello centrale), d] L'inferno musicale (lato interno di destra); 31) Il Paradiso terrestre, Chicago, Art Institute; 32) Il giudizio finale (opera perduta); 33) a] San Giovanni a Patmos, Berlino-Dahlem, Ehemals Staatliche Museen, b] Storie della passione (lato posteriore del precedente); 34) San Giovanni Battista in meditazione, Madrid, Museo Lázaro Galdiano; 35) Le tentazioni di Sant'Antonio, New York, Collezione Chrysler; 36) San Cristoforo, Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen; 37) Il piccolo San Cristoforo, Madrid, Collezione privata; 38) San Cristoforo, Winterthur, Collezione Reinhart; 39) San Gerolamo in preghiera, Gand, Musée des Beaux-Arts; 40) La Pala degli Eremiti, Venezia, Palazzo Ducale, a] Sant'Antonio (pannello di sinistra), b] San Gerolamo (tavola centrale), c] Sant'Egidio (lato destro); 41) Le tentazioni di Sant'Antonio, Kansas City, Gallery of Art; 42) Il Trittico della Pazienza di Giobbe, Bruges, Musée Groeninge, a] Le tentazioni di Sant'Antonio (scomparto di sinistra), b] Le tribolazioni di Giobbe (pannello centrale), c] San Gerolamo penitente (lato destro); 43) Il Trittico delle Tentazioni, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, a] La cattura di Cristo (pannello esterno di sinistra), b] La Veronica (scomparto esterno di destra), c] Il volo e la caduta di Sant'Antonio (interno lato di sinistra), d] Le tentazioni di Sant'Antonio (tavola centrale), e] La meditazione di Sant'Antonio (faccia interna del pannello di destra); 44) L'andata al Calvario, Madrid, Palazzo Reale; 45) Le tentazioni di Sant'Antonio, Bruxelles, Collezione van Buuren; 46) Le tentazioni di Sant'Antonio, Haarlem, Collezione gutman; 47) Le tentazioni di Sant'Antonio, (opera perduta); 48) Il giudizio finale, Monaco, Alte Pinakothek; 49) Le tentazioni di Sant'Antonio, 's-Hertogenbosch, Centraal Noordbrabants Museum; 50) Il Trittico del Giudizio di Vienna, Akademie der bildenden Künste, a] San Giacomo di Compostella (pannello esterno di sinistra), b] San Bavone (scomparto esterno di destra), c] Il peccato originale (tavola interna di sinistra), d] Il giudizio finale (dipinto centrale), e] L'inferno (faccia interna del lato destro); 51) Il Trittico di Bruges, Musée Groeninge, a] L'incoronazione di spine (le due facce esterne), b] Gli eletti (scomparto interno di sinistra), c] Il giudizio finale (pannello centrale), d] I dannati (lato interno laterale di destra); 52) Il giudizio finale, Stati Uniti, Collezione privata; 53) Il giudizio finale (copia incisa da Allaert de Hameel di un dipinto perduto); 54) L'adorazione del bambino, Colonia, Wallraf-Richartz Museum; 55) L'incoronazione di spine, (originale perduto, diverse copie con varianti al Kunstmuseum di Berna, al Museo di Filadelfia e a quello di Anversa); 56) Testa di balestriere, Madrid, Prado; 57) L'incoronazione di spine, Londra, National Gallery; 58) L'incoronazione di spine, Madrid, Prado; 59) Le tentazioni di Sant'Antonio, Madrid, Prado; 60) Le tentazioni di Sant'Antonio, Berlino-Dahlem, Ehemals Staatliche Museum; 61) Il figliol prodigo, Rotterdam, Museum Boymans-van

Beuningen; 62) Il Trittico dell'Epifania di Madrid, Prado, a] La messa di San Gregorio (facce esterne dei pannelli laterali), b] San Pietro e il donatore (lato interno del pannello di sinistra), c] L'adorazione dei Magi (scomparto centrale), d] Santa Agnese e la donatrice (tavola interna di destra); 63) Il Trittico dell'Epifania di Anderlecht, Chiesa dei Santi Pietro e Guidone di Anderlecht (Bruxelles), a] San Pietro (lato esterno di sinistra), b] Santa Maria Maddalena (scomparto esterno di destra), c] San Giuseppe (pannello interno di sinistra), d] L'adorazione dei magi (tavola centrale), e] Il corteo dei Magi (dipinto interno del lato destro); 64) L'adorazione dei Magi, Londra Collezione Bearsted; 65) L'adorazione Kleinberger-Johnson, a] L'adorazione dei pastori (frammento del pannello di sinistra), Filadelfia, Museum of Art, Collezione Johnson, b] L'adorazione dei Magi (tavola centrale del trittico), New York, Gallerie Kleinberger, c] Il corteo dei Magi (frammento del pannello di destra), Filadelfia, Museum of Art, Collezione Johnson; 66) L'adorazione dei Magi, New York, Metropolitan Museum; 67) a] Madonna col Bambino, 's-Hertogenbosch, Duomo, b] San Giovanni Battista (a e b costituivano gli sportelli (sinistro e destro) per coprire un grande orologio); 68) Cristo dinanzi a Pilato, Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen; 69) Cristo dinanzi a Pilato, Princeton, Art Museum; 70) Cristo portacroce, Gand, Musée des Beaux-Arts; 71) Il bacio di Giuda, San Diego, California, Fine Arts Gallery (probabile copia di un originale); 72) Cristo dinanzi a Pilato, San Paolo, Museu de Arte; 73) La cacciata dei mercanti dal tempio, Copenhagen, Statens Museum for Kunst (opera dubbia).

Oltre a queste poche opere, ve ne sono altre ricordate da fonti diverse, delle quali non è rimasto nulla e i cui titoli, in parte, sono simili a quelli sopra riportati.

Alcune di esse ci sono note attraverso descrizioni, copie dipinte o incisioni, come *L'Elefante assediato* di Allaert de Hameel e *La Discesa al Limbo* di un imitatore di Bosch (Vienna, Kunsthistorisches Museum). Il numero esiguo dei lavori, realizzati in un arco di tempo compreso dalla critica tra il 1475 e il 1516 e gli scarni dati della sua biografia contribuiscono alla creazione e al perdurare del mito di Bosch.

PENSIERI D'ARTISTA

REDON

Per quanto mi riguarda, abitualmente distolgo la mente dalla mia dolorosa genesi. Troppo debole per la lotta o forse sdegnoso nei confronti di essa, sono rimasto in attesa; ho prodotto, così come ho potuto e quando le circostanze me lo hanno permesso, opere che sono state amate da una ristretta cerchia di persone a me vicine... Queste opere, che mi hanno aperto una strada, raccontano la mia storia. Ho ragione di credere che le più recenti di esse parlino della gioia che è ricompensa per i difficili inizi.

Ho prodotto un'arte a misura di me stesso. E l'ho fatto con gli occhi aperti alle meraviglie del mondo visibile e, al di là di quello che se ne potrà dire, con la preoccupazione costante di obbedire alle leggi della natura e della vita.

Ciò che distingue l'artista dal dilettante è semplicemente il dolore sperimentato dal primo. Il dilettante si rivolge all'arte per il puro piacere.

Mio padre mi diceva spesso: "Osserva quelle nuvole, riesci a vedere come cambiano forma?" E poi mi mostrava esseri strani, visioni favolose e soprannaturali.

Peyrelebade aveva avuto una grande influenza sulla mia infanzia e sulla mia giovinezza, e su tutta la mia vita.

In seguito, molto dopo ... mi capitò di trascorrere ore o addirittura interi giorni allungato sull'erba, in mezzo a deserte distese di campagna, guardando le nuvole passare e osservando con infinito piacere il fiabesco splendore dei loro incessanti mutamenti.

Bisogna essere modesti al momento di mettere dinanzi agli occhi del pubblico la totalità della propria produzione - sempre diseguale, buona o cattiva a seconda delle annate, con giornate belle o brutte.

Il giorno in cui Rembrandt sconsigliò ai suoi discepoli di viaggiare e in particolar modo di visitare l'Italia, quel giorno, io credo, egli divenne il precursore di qualsiasi arte risolutamente rivolta verso l'interiorità.

L'arte è un fiore che sboccia liberamente, incurante di tutte le regole; a mio avviso, essa sconvolge le analisi al microscopio dei "teorici dell'estetica" che si sforzano di spiegarla.

All'interno di ciascuno di noi, alla nascita c'è un potenziale Altro che la nostra volontà mantiene, coltiva e salva - o non salva affatto.

Mi piacerebbe potergli sottoporre i risultati finali del mio pensiero, ora più sicuro di allora. Egli (Armand Clavaud) poté vedere in me soltanto la sensibilità di un essere vacillante e contemplativo, interamente involupato nei propri sogni.

Egli (Stanislas Gorin) era un eccellente acquerellista e un vero artista. Le sue prime parole - non le dimenticherò mai - furono per avvertirmi del fatto che anche io ero un artista e mai avrei dovuto produrre un singolo tratto di matita che non esprimesse la mia sensibilità e la mia ragione. Con lui imparai quella che è la legge essenziale della creazione ... quell'arte organica che non si può imparare per il tramite di regole e formule ...

Mi risultò poi più facile accostare il probabile all'improbabile, e mi riuscì di fornire una logica visuale a quegli elementi immaginari che mi apparivano. (A proposito dell'apprendistato presso un architetto, in cui realizzò molta geometria descrittiva e pile di disegni tecnici).

Venivo torturato dal maestro ... (Léon Gérôme, 1824-1904). Egli cercava chiaramente di inculcare in me la sua visione personale ... o di distogliermi dall'arte in quanto tale ... I suoi rimproveri erano talmente veementi che ogniqualvolta si avvicinava al mio cavalletto l'intera classe si metteva in agitazione.

Io percepisco solamente le ombre, le apparenti profondità; tutti i contorni sono senza dubbio alcuno un'astrazione.

Nessuno produce un'arte così come egli la vorrebbe. L'opera viene costruita seguendo le leggi proprie dell'opera stessa.

I miei disegni non tendono a definire, ma a ispirare. Essi non definiscono nulla. Al pari della musica, essi ci collocano nell'ambiguo mondo dell'indeterminato.

Il titolo ha una sua giustificazione solo quando è vago, indeterminato; quando aspira, confusamente, all'ambiguo.

Una volta mi disse (Rodolphe Bresdin) con un tono amorevolmente autoritario: "Guarda questa canna fumaria. Che cosa ti dice? A me racconta una leggenda. Se hai la forza di osservarla e di comprenderla, immagina il soggetto più strano e più bizzarro; se esso si fonda su questa semplice sezione di muro e non ne oltrepassa i limiti, il tuo sogno sarà vitale. Ecco cosa è l'arte.

Il più trascurabile abbozzo o scarabocchio ... nel mio album veniva ad assumere un significato nuovo. E quello fu il momento in cui presi la decisione definitiva. (Lettera a E. Picard, Mellerio, 1913).

L'arte obbedisce a leggi segrete ed è anche legata agli avvenimenti della vita.

L'artista ... è un incidente. Nulla gli viene riservato nella sfera sociale. Nasce nudo sulla paglia, senza una madre che abbia pronte per lui le fasce. Giovane o vecchio, non fa neanche in tempo a offrire il raro fiore della propria originalità - che è e deve essere unico - che subito il profumo di quel fiore sconosciuto turba la gente e tutti gli voltano le spalle. Da ciò segue per l'artista un fatale o addirittura tragico isolamento.

Un tempo pensavo che l'arte fosse inutile; ora sospetto che essa sia indispensabile.

Sei sicuro del fatto che le cose siano proprio come tu hai sempre pensato?

Le opere di più elevata perfezione furono prodotte in un ordine di grandezza raccomandato dal gusto e dalla ragione, ma le dimensioni su cui con facilità l'artista mediocre posa gli occhi sembrano essere imputabili al caso piuttosto che a una scelta cosciente, come avviene invece nei lavori degli artisti più ispirati.

Non appartengo ad alcun partito, scrisse ad André Bongers, il collezionista che aveva promosso la sua opera in Olanda. Ho sempre avvertito che l'artista è solo e può soltanto essere solo. Anche se oggi non so come definirmi, so bene ciò che non sono. E niente altro. (Bacou, 1956, I. p. 30, citato nel Catalogue de la Donation Ari et Suzanne Redon, p. 58).

Vedo in una vetrina un libro intitolato Arte sociale. È ripugnante. Tuttavia lo apro e leggo: Socializzazione della bellezza. Lo chiudo.

In ultima analisi, il nero è il colore più essenziale, non è così? (Lettera al pittore Emil Bernard).

Intorno al 1875 tutto mi veniva incontro in forma di disegno a matita o di carboncino. Questo strumento piuttosto ordinario, privo di intrinseca bellezza, facilitava i miei tentativi di rendere sia il chiaroscuro che l'invisibile. Il carboncino non dà spazio alcuno alla leggerezza; esso possiede una certa gravità. L'emozione soltanto rende possibile ricavarne qualcosa. (Citato da Claude Roger-Marx, Redon. Fusains, 1950, p. 8).

Ogni cosa deriva da una docile sottomissione all'inconscio.

Redon si preoccupò di specificare le ragioni della sua ammirazione per Moreau. Egli pose l'accento sulle differenze tra Moreau e se stesso, sottolineando come le figure dipinte dal più anziano artista risultano congelate in una sorta di retorica ottica e dicendo in conclusione che Moreau è un grande acquerellista, senza dubbio alcuno. Un operaio della pittura che conosceva bene le tecniche di essa, uno dei pochi del suo tempo. Ma, con una capacità di intuizione non disgiunta dall'ironia, Redon

aggiungeva: *Negli accessori, che ammirevole virtuosismo! Che ricami meravigliosi, con quelle loro sete antiche e sciupate, per i cuscini di qualche vecchia signora; un sognatore del lusso, la cui vita è stata impeccabile, ma con gli occhi chiusi alla povertà ... Scapolo nella vita, anche nell'arte fu uno scapolo raffinato, che lasciava le porte ermeticamente chiuse ai conflitti. La sua opera è il frutto di tutto questo; è arte - nient'altro che arte - il che non è poco.* (Lettres, p. 39).

Quali sono i limiti dell'idea letteraria in pittura? Mi sembra chiaro. Il concetto letterario è presente ogniqualvolta manchi l'invenzione formale.

Apollo che abbatte il serpente Pitone di Eugène Delacroix (Louvre): *È il trionfo della luce sulle tenebre. È la gioia delle luce diurna di contro alla tristezza della notte e delle ombre.* Redon ritornò sconvolto dal suo primo contatto visivo con l'opera di Delacroix e annotò in questi termini la propria reazione. Lo stesso Redon trattò in seguito questo tema, sempre riducendolo ai suoi elementi essenziali: il cocchio, i cavalli, il serpente e il dio.

Con gli occhi maggiormente aperti sulle cose, ho imparato che la vita che si dipana può anche essere rivelazione di gioia.

L'ingiunzione di Redon a *fare come la natura: creare diamanti, oro, zaffiri, agate, metalli preziosi, seta, carne* sembra che si attagli in modo particolare ai numerosi Occhi chiusi con le loro differenti tonalità.

L'interesse della mia arte si risolve nelle risorse del chiaroscuro; essa deve anche molto agli effetti prodotti dalla linea astratta che agisce direttamente sullo spirito come agente dell'ispirazione più profonda. (Ad André Bonger).

Dipingere significa confermare un significato speciale, un'importanza innata, cosicché una ricca sostanza possa emergere, nello stesso modo in cui la natura crea i diamanti, l'oro, gli zaffiri, l'agata, i metalli preziosi, la seta e la carne. Si nasce con il dono della sensualità, non è possibile acquisirlo.

Il nero è il colore più essenziale ... Il nero meriterebbe un maggior rispetto. Nulla lo prostituisce. Non compiace l'occhio, né risveglia la sensualità. (Lezione tenuta in Olanda).

Un pittore che ha trovato la sua tecnica è privo di interesse per me. Egli si alza al mattino senza passione alcuna, e tranquillamente, pacificamente prosegue il lavoro cominciato il giorno prima. Sospetto che egli sperimenti la medesima sensazione di noia che è tipica del lavoratore coscienzioso che svolge i suoi compiti senza che nessun inatteso istante di gioia venga ad illuminare il suo giorno. Egli non soffre il sacro tormento che sorge dall'inconscio e dall'ignoto; non si aspetta nulla da parte di ciò che deve venire. Io amo ciò che non fu mai.

Volevo realizzare un disegno a carboncino, come quelli fatti in passato. Si è dimostrato impossibile; ho chiuso con il carboncino. Alla fine dei conti solo una materia nuova ci permette di rinnovarci ... Io ho sposato il colore ... (Lettera a Maurice Fabre, 1902, in Lettres, p. 50).

Sto coprendo di fiori i muri della stanza da pranzo, fiori da sogno e animali immaginari: il tutto su ampi pannelli e lavorando con un po' di tutto, tempera olio, e persino pastello ... Dove sono adesso i miei Noirs? (Lettera ad André Bonger, 17/01/1901, in Lettres, pp. 43-44).

Ogni penna vuole ascrivermi alla propria fede, egli scrisse in una lettera ad Edmond Picard del 15 giugno 1894. *È sbagliato partire dal presupposto che io abbia degli obiettivi. Io produco arte e niente altro.*

Brani tratti dal libro: *Redon*, di Michael Gibson, Taschen, Colonia, 1999.

TEMI E OPERE DI REDON

L'opera di Redon si sviluppa principalmente in due fasi, caratterizzate dall'uso del bianconero fino al 1889-90, e da quello del colore fino al 1916. All'interno del primo periodo è possibile distinguere due modalità operative, identificabili in lavori singoli e in serie. La prima serie viene pubblicata nel 1879, s'intitola *Dans le rêves*, e raccoglie lavori di anni precedenti, basati sui *Pensieri* di Pascal e le teorie evoluzionistiche di Darwin. Inizialmente Redon aveva intenzione di dedicare una serie completa ai pensieri di Pascal, ma rivelandosi il tema troppo astratto, non portò a termine il lavoro. Le dieci litografie che compongono la serie s'intitolano:

Couverture-fronsispice Dans le rêve; Éclosion; Germination; La roue; Limbes; Le Joueur; Gnom; Felinerie; Vision; Triste montée; Sur la coupe.

Nel 1882 pubblica la seconda serie A Edgar Allan Poe, composta di sei tavole litografiche: *Couverture-frontispice A Edgar Allan Poe; L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini; Devant le noir soleil de la Mélancolie Lénor apparaît; Un masque sonne le glas funébre; A l'horizon, l'ange des certitudes et, dans le ciel sombre, un regard interrogateur; Le souffle qui conduit les êtres est aussi dans les sphère; La folie.*

Nel 1883 Redon realizza l'album *Les origines*, otto tavole litografiche, dove l'artista ripercorre in un linguaggio mistico, scientifico, filosofico, poetico e mitologico le origini della creazione dell'universo fino alla comparsa dell'essere umano: *Couverture-frontispice Les origines; Quand s'éveillait la vie au fond de la matière; Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur; Le Polype difforme flottait sur les sorte de cyclope souriant et hideux; La Sirène sortit des flots, vêtue de dardes; Le satyre au cynique sourire; Il y eut des luttas et de vaines victoires; L'aile impuissante n'éleva point la bête en ces noirs espaces; Et l'homme parut, interrogeant le sol d'ou il sort et qui l'attire, il se fraya la voie vers de sombres clartés.*

La quarta serie è dedicata a Goya ed è del 1885, un album di sei litografie basata su coppie di opposti come il bene e il male, le tenebre e la luce, spirito e materia: *Dans mon rêve, je vis au ciel un visage de mystère; La fleur du marécage, une tête humaine et triste; Un fou dans un morne paysage; Il y eut aussi des êtres embryonnaires; Un étrange jongleur; Au réveil j'aperçus la déesse de l'intelligible au profil sévère et dur.*

Un anno dopo, nel 1886, Redon pubblica la quinta serie *La nuit*, anch'essa composta di sei tavole litografiche, dove Redon condensa un periodo particolarmente triste, in seguito alla morte del suo primo figlio: *A la Vieillesse; L'homme fut solitaire dans un paysage de nuit; L'ange perdu ouvrit alors des ailes noires; La chimère*

regarda avec effroi toutes choses; Les prêtresses furent en attente; Et le chercher était à la recherche infinie.

Le songes, 1891, è la sesta serie, realizzata in seguito al suicidio dell'amico Armand Clavaud, avvenuto il 1° dicembre 1890: ... *c'était un voile, une empreinte; Et là-bas l'idole astrale, l'aphothéose; Lueur précaire, una tête à l'infini suspendue; Sous l'aile d'ombre, l'être noir appliquait une active morsure; Pèlerin du monde sublunaire; Le jour.*

Nel 1896 illustra con cinque litografie il romanzo gotico *La maison hantée* di Bulwer-Lytton, realizzando la settima serie: *Frontispice; Je vis dessus le contour vaporeux d'une forme humaine; Je vis une lueur large et pâle; Il tenait ses yeux fixés sur moi; Selon toute apparence, c'était une main de chair et de sang comme la mienne; Des larves si hideuses.*

Al romanzo di Flaubert *La tentation de saint Antoine* Redon dedica tre serie: 1888 (dieci tavole), 1889 (sei tavole), 1896 (ventiquattro tavole), per un totale di quarantadue tavole, compresi i tre frontespizi. La novità stilistica è costituita da una maggiore gradazione dei grigi, verso un allontanamento sempre più accentuato dai neri più profondi, fino al loro abbandono e all'adozione definitiva del colore ad olio e dei pastelli.

Nel 1899 il mercante e critico d'arte Ambroise Vollard commissiona a Redon un album sull'*Apocalisse* di San Giovanni, opera che segna il distacco definitivo dai neri. Composta da dodici tavole più il frontespizio, sviluppa alcune visioni del santo, tradotte simbolicamente in immagini luminose e dense di significati interiori, in spirituale sintonia con il testo, da cui preleva alcuni passaggi emblematici, come quella della Vergine ammantata di luce: *Frontispice Apocalypse de saint Jean; E il avait dans sa main droite sept étoiles...; Puis je vis dans la main droite de celui...; ... Et celui qui était monté dessus se nommait la morte; Puis l'ange prit l'encensoir; Et il tombe du ciel una grande étoile...; Una femme revêtue du soleil...; Et un autre Ange sortit du temple...; Après cela je vis descendre du ciel un ange qui avait la clef de l'abîme, et una grande chaîne en sa main; Et le lia pour mille ans; Et le diable qui le séduisait...; Et moi, Jean, je vis la sainte cité...; C'est moi, Jean, qui ai vu et qui ai oui... .*

Tra le opere realizzate singolarmente riportiamo solo quelle che presentano un impianto obliquo, e quelle in cui compare la diagonale, pur avendo un impianto frontale. Si tenga presente che Redon non datava, né titolava i suoi lavori singoli, per cui utilizzerò il prezioso contributo di Manuela Kahn-Rossi, direttrice del Museo Cantonale di Lugano, curatrice della mostra *Odilon Redon la Natura dell'Invisibile* e dello splendido catalogo, edito dalla Casa Editrice Skira nel 1996,¹⁵⁹ a cui si deve la datazione delle opere.

¹⁵⁹

Dove non compare la data si comprende che non è stato possibile attribuire il periodo di realizzazione. Tra parentesi quadra del mio elenco vi è la pagina corrispondente del catalogo. Vengono incluse anche quelle opere inserite nelle serie degli album, dove è presente in maniera più accentuata la visione obliqua, contrassegnate da un asterisco.

ELENCO:

Paysage au soleil couchant, 1860-65, [143]; Au bord de l'eau à Peyrelebadé 1862, [144]; Paysage avec un enfant nu fuyant, 1864-65, [16]; Paysage avec un homme le contemplant, 1860-70, [148]; Cavalier dans un paysage de montagnes, 1865-6, [149]; L'homme primaire (assis dans l'ombre), 1872, [31]; Génie des eaux, 1878, [37]; Rue de village, 1875-85, [166]; Regard, [65]; Ophélie, 1900-5, [66]; Mélancolie, 1876 [81]; Yeux clos, 1889, [82];¹⁶⁰ Le sphinx, 1889, [85]; La boule, 1884, [132]; Femme cousant près d'une fenêtre, [133]; Orphée, 1885, [79]; Bourg dominé par deux moulins, 1875-85, [167]; Femme nue ailée s'appuyant sur deux nuages, 1875 ca., [169]; La roue,* 1879, [172]; Limbes,* 1879, [173]; Gnome,* 1879, [174]; Sur la coupe,* 1879, [175]; Dans le boues / Mauvais génies, 1876-80, [177]; La fleur du marécage, 1881 ca., [180]; Araignée souriante, 1881 ca., [181]; La Sirène, 1881, [182]; Tête de femme et roses (Portrait de Camille Redon), 1881, ca., [183]; Devant le noir soleil de la Melancolie, Lenoir apparaît,* 1882, [188]; A l'horizon, l'ange des certitudes et, dans le ciel sombre, un regard interrogateur,* 1882, [190]; Le souffle qui conduit les êtres est aussi dans les sphère,* 1882, [190]; Quand s'éveillait la vie au fond de la matière,* 1883, [191]; La Sirène sortit des flots, vêtue de dardes,* 1883, [193]; Et l'homme parut, interrogeant le sol d'où il sort et qui l'attire, il se fraya la voie vers de sombres clartés,* 1883, [194]; Ballon (une petite tête au centre), 1883, [195]; L'ange perdu ouvrit alors des ailes noires,* 1886, [207]; Et le chercher était à la recherche infinie,* 1886, [209]; L'idole, 1887, [211]; Pégase captif, 1889, [213]; Passage d'une âme, 1891, [218]; L'art céleste, 1894, [235]; Tête de saint Jean-Baptiste, 1895 ca., [240]; Je vis dessus le contour vaporeux d'une forme humaine,* 1896, [244]; Je vis une lueur large et pâle,* 1896, [244]; Des larves si hideuses,* 1896, [246]; Saint Antoine: au secours mon Dieu!,* 1896, [247]; La mort: c'est moi qui te rends sérieuse; enlignons-nous,* 1896, [257]; Profil de jeune fille avec fleur et serpent, 1896 ca., [261]; Et celui qui était monté dessus se nommait la mort, Apocalypse de saint Jean,* 1899, [263]; Après cela je vis descendre du ciel un ange qui avait la clef de l'abîme, et una grande chaîne en sa main,* 1899, [265]; Coquillage, 1910, [274].

¹⁶⁰

Il tema degli occhi chiusi, pur non facendo parte di una serie pubblicata in un album, rientra nel procedimento seriale, dato che Redon vi ritornerà più volte, realizzandone diverse versioni.

ESCHER

Un giorno una signora mi telefonò e mi disse: “Signor Escher, sono affascinata dai suoi lavori. Nella sua composizione Rettili ha raffigurato in maniera convincente la reincarnazione”. Le risposi: “Se lei crede di trovarvi ciò, sarà davvero così”.

Non ho mai voluto rappresentare qualcosa di mistico; quello che alcune persone giudicano misterioso, non è altro che un inconsapevole o consapevole inganno! Ho giocato ad un gioco, mi sono sbizzarrito in immagini mentali con nessun altro scopo se non quello di indagare le possibilità della rappresentazione stessa. Tutto ciò che presento nelle mie opere sono notizie circa le mie scoperte.

Se l'osservatore rivolge lo sguardo dal basso verso l'alto, vedrà il pavimento piastrellato sul quale si trova ripetersi come soffitto al centro della composizione. Nello stesso tempo, però, questo fungerà da pavimento per la metà superiore del quadro. La superficie piastrellata si ripete ancora una volta sul bordo superiore, questa volta chiaramente come soffitto. (A proposito di Su e giù).

Il bene non può esistere senza il male e, se si accetta la figura di Dio, bisogna assegnare anche al diavolo un posto equivalente. Vivo di questa dualità. Ma anche questo non sembra permesso. Le persone, di fronte a questi problemi, diventano subito così pensose che io non ci capisco più niente. Eppure, in realtà, non è difficile: bianco e nero, giorno e notte - il grafico vive di questo contrasto.

... il fatto che io tremi così, quando scrivo, comincia davvero a preoccuparmi; dipende dalla stanchezza, certo; ma oramai mi trema anche la mano destra, nonostante io disegni e incida con la sinistra. Eppure, evidentemente, la tensione è tanta che anche la destra ne risente. L'effetto dell'inversione dei prismi è tanto sbalorditivo che voglio cercare di costruirmene alcuni (gli avevo inviato due prismi e sottolineato l'effetto pseudoscopico che, attraverso questi, può essere raggiunto, Bruno Ernst). In base agli esperimenti da me condotti, ciò che c'è di più sorprendente sono le 'quinte lontane' ... Il ramo più distante, mezzo nascosto nella nebbia, appare improvvisamente davanti all'albero, quasi come una strana caligine. Perché ci colpisce un tale fenomeno? Senza dubbio è necessaria una notevole dose di stupore infantile - e di questo ne possiedo moltissimo; lo stupore è il sale della terra ... (Lettera a B. Ernst, 12 ottobre 1956).

La luna è per me il simbolo dell'indifferenza, della mancanza di stupore che caratterizza la maggior parte degli uomini. Chi si meraviglia ancora che essa rimanga appesa lassù? Per la maggioranza della gente essa è una fetta piatta, della quale ogni tanto manca un pezzo, un cattivo sostituto di un lampione. Leonardo da Vinci scrisse così della luna: “La luna grave e densa, come sta la luna?” - Grave e densa - con queste parole Leonardo esprime proprio l'ansiosa meraviglia che ci coglie nell'osservare quest'oggetto, questa enorme, densa sfera che sta semplicemente là, sospesa. (Lettera a B. Ernst, 6 novembre 1957).

Dopo un viaggio di sei settimane e mezzo nel Mediterraneo, a bordo di un mercantile, sono di nuovo a casa. È stato sogno o realtà? Una vecchia nave a vapore, una nave da sogno, con un nome adeguato, Luna, mi ha portato, inerte passeggero, attraverso il Mar di Marmara fino a Bisanzio, questa metropoli assolutamente irreale, popolata da un milione e mezzo di orientali simili a formiche sempre in movimento ... e fino a spiagge idilliche con minuscole chiese bizantine tra palme e agavi ... Mi trovo ancora sulle onde incantate del sogno, le quali mi sono giunte nella forma della cometa Mrkos (1957). Per più di un mese l'ho inseguita, notte dopo notte, sul ponte di prua nero come pece, della Luna ... nel cielo scintillante di stelle, quella cometa con la sua coda un po' arcuata, si stagliava ardita e stupenda. (Lettera a B. Ernst, 26 settembre 1957).

Se soltanto sapeste quel che ho visto nell'oscurità della notte ... impazzivo a volte dalla preoccupazione di non riuscire a rappresentarlo. In confronto a questo, ogni opera è un insuccesso che non corrisponde neanche lontanamente a quello che avrebbe dovuto essere.

La mia opera non ha nulla a che fare né con gli esseri umani, né con la psicologia. Non so proprio che farmene della realtà; la mia opera non ha nulla a che vedere con la realtà.

Rimango sempre interessato alla riconoscibilità delle figure che utilizzo per il riempimento della superficie. Ciascun elemento - sia che rappresenti un essere vivente - di solito un animale, talvolta una pianta - o un soggetto di uso quotidiano, deve poter essere riconosciuto dall'osservatore.

Dopo aver disegnato il drago, ho inciso la carta da A a B e da C a D, e l'ho piegata per ottenere due aperture oblunghe. Attraverso queste aperture ho fatto passare i pezzi di carta sui quali erano disegnate la testa e la coda. Ora, risultava a tutti evidente che esso era del tutto piatto. Di questo arrangiamento però il drago non sembrava fosse soddisfatto poiché si mordeva la coda, il che è possibile in tre dimensioni. Si burlava proprio dei miei tentativi.

Senza dubbio risulterebbe carino se io facessi circondare di tralci le travi della mia Galleria. Ciononostante quelle travi sono state pensate come croci formate dal montante e dalla traversa di finestra. Probabilmente l'immaginarsi una tale rappresentazione aveva già assorbito tanta energia che io ero troppo insensibile per soddisfare, in misura maggiore, esigenze estetiche. Queste composizioni, delle quali nessuna viene prodotta con lo scopo principale di creare qualcosa di bello, danno semplicemente da pensare. Questo è anche il motivo per il quale non mi sento a mio agio tra i miei colleghi di arte grafica; prima di tutto e soprattutto tendono alla "bellezza", sebbene la definizione di tale concetto sia cambiata dal 17° secolo. Forse, aspiro principalmente alla meraviglia e cerco anche, principalmente, di risvegliare la

meraviglia nell'osservatore del mio lavoro. (In risposta ad un suggerimento di Bruno Ernst).

Due eminenti signori, il Prof. Van Dantzig e il Prof. Van Wijngaarden, cercarono una volta, invano, di convincermi di aver rappresentato una superficie di Riemann. Dubito che abbiano ragione - sebbene sia vero che una delle particolarità di questo tipo di superficie sembra essere che il centro rimane vuoto. In ogni caso, Riemann è al di là delle mie conoscenze, così come la matematica teoretica, per non parlare della geometria non euclidea. Volevo semplicemente occuparmi di una dilatazione o rigonfiamento, che dir si voglia, di forma chiusa o anulare, senza un inizio o una fine. Cerco, del tutto cosciente, serie di oggetti, per esempio una fila di quadri alla parete o blocchi di case di una città. Sarebbe ancora più complesso, senza elementi ciclici, rendere comprensibili le mie intenzioni ad un osservatore casuale. Anche così egli coglie solo raramente qualcosa.

Con tranquilla coscienza, posso felicitarmi di questa perfezione rinunciando al giudizio se io l'abbia inventata o solo "scoperta". Le leggi matematiche non sono invenzioni umane o creazioni. Esse "sono", esistono indipendentemente dallo spirito umano. Una persona di buon senso può al più trovare che esse esistono e mettersi il cuore in pace.

Essa è la più ricca fonte di ispirazione da cui io abbia mai derivato le mie idee ed essa non è in nessun modo inaridita. (A proposito della divisione regolare della superficie).

I mori erano maestri proprio nel riempire completamente superfici con un motivo sempre uguale. In Spagna, all'Alhambra, hanno decorato pavimenti e pareti mettendo uno vicino all'altro pezzi colorati di maiolica della stessa forma senza lasciare spazi intermedi. Peccato che l'Islam vietasse di realizzare disegni con figure. Nei loro mosaici si limitarono a comporre forme geometriche astratte. Nessun artista mauro, per quanto ne sappia, ha mai osato utilizzare (o forse non gli è mai venuta l'idea), come elementi dei suoi mosaici, figure concrete e riconoscibili, per esempio uccelli, pesci, rettili o esseri umani. Questa limitazione è per me tanto incomprensibile, perché la riconoscibilità delle componenti dei miei stessi motivi ornamentali è la ragione del mio interesse, mai interrotto in questo campo.

Vado in giro solo soletto nel giardino della tassellatura regolare del piano. Per quanto possa appagare il possedere un proprio campo - la solitudine non è cosa piacevole; solo in questo caso essa appare, in realtà, anche impossibile. Ogni artista, o meglio ogni essere umano - per evitare possibilmente in questa circostanza la parola "arte" - possiede caratteristiche altamente personali e cattive maniere. Ma la regolare divisione del piano non è un tick, una cattiva maniera o un hobby. Non è soggettività, ma oggettività. Con tutta la buona volontà non posso accettare che qualcosa di così ovvio, come il rendere riconoscibili figure che si completano a vicenda, così come il loro significato, funzione e intenzione, non sia mai venuta in

mente a nessuno. Infatti, se oltrepassassimo la soglia dello stadio preliminare, il gioco assumerebbe un significato maggiore, non puramente decorativo. Molto tempo prima di scoprire una parentela con la scomposizione regolare della superficie nei motivi moreschi dell'Alhambra, l'avevo scoperta dentro di me. Da principio non avevo idea di come avrei potuto costruire sistematicamente le mie figure: non conoscevo nessunissima regola del gioco e cercavo - senza quasi capire quello che stessi facendo - di far andare d'accordo superfici congruenti, alle quali cercavo di dare forme animali. Più avanti riuscii, piano piano, a progettare nuovi motivi ornamentali con minor fatica rispetto all'inizio, pur essendo in grado di mantenere il tutto su un piano costantemente avvincente, una vera "mania" dalla quale ero ossessionato e dalla quale soltanto con grande difficoltà riuscivo a liberarmi. (M. C. Escher, *Regelmatige vlakverdeling* [Divisione regolare del piano], Utrecht, 1958).

*"Quassù non Le vengono i capogiri?" (Un turista a San Pietro).
"Questo è proprio il mio scopo".*

È vero, non so assolutamente disegnare - perfino di astrazioni, come anelli o strisce di Moebius, mi faccio prima modelli in carta che riproduco il più fedelmente possibile. Per gli scultori è più facile. Tutti sanno fare dei modelli - questo non mi è difficile - ma disegnare è difficilissimo. Non sono molto bravo. Disegnare è anche molto più difficile perché più incorporeo, ma suggerisce molto di più.

Faccio qualcosa che venga riprodotto, questo è ormai il mio lavoro.

Sono andato nei boschi di Baarn, ho attraversato un ponticello e davanti a me avevo questa scena. Dovevo assolutamente ricavarne un quadro! Ho trovato il titolo del paesaggio non appena lo vidi. Sono tornato a casa e ho cominciato subito a disegnare.

I Suoi prismi sono in realtà mezzi semplici per raggiungere lo stesso tipo di inversione che io ho cercato di ottenere nella mia composizione Concavo e convesso. La scaletta di latta regalatemi dal professore di matematica Schouten, la quale era stato il presupposto di Concavo e convesso, si rovescia immediatamente se la si osserva attraverso i prismi. L'ho montata tra due supporti di cartapesta, tenuti insieme da elastici; in questo modo essa è divenuta un piccolo, maneggevole telescopio. L'ho portata con me durante una passeggiata nel bosco e mi sono divertito ad osservare uno stagno sul quale galleggiavano foglie morte - ad un tratto, la sua superficie apparve rovesciata: uno specchio d'acqua con l'acqua sopra e il cielo sotto senza che fosse caduta "giù" una goccia d'acqua. Già la semplice inversione di sinistra e destra è affascinante. Fissando i nostri piedi e cambiando di posto al destro, sembra che il sinistro si muova.

Nel 1960 un matematico inglese, di cui ho scordato il nome, mi incitò a progettare una composizione sulle strisce di Moebius. A quel tempo non sapevo quasi che cosa fossero.

Limite del quadrato (1964) nacque dopo la serie, Limite del cerchio I, II, III e IV. Questo accadde perché il professor Coxter aveva richiamato la mia attenzione sul metodo della “riduzione dall’interno all’esterno”, sulla quale avevo gettato gli occhi invano per anni. Una tale riduzione infatti (come in Sempre più piccolo) non porta a nessuna soddisfazione di ordine filosofico perché in essa non viene a sussistere una composizione logicamente decisa e compiuta. Dopo questa relativa soddisfazione del mio impaziente desiderio di una composizione che divenisse il simbolo dell’infinito (realizzata nella forma migliore in Limite del cerchio III), cercai di sostituire un quadrato al posto del cerchio - poiché le pareti rettilinee dei nostri spazi la richiamaano. Un po' orgoglioso della mia invenzione di Limite del quadrato, ne mandai una copia al professor Coxter. Il suo commento fu: “molto carino, ma piuttosto comune ed euclideo, perciò non particolarmente interessante. I limiti del cerchio sono più interessanti poiché non euclidei”. Tutto questo era per me latino maccheronico, essendo del tutto profano nel campo della matematica. Riconosco volentieri che la purezza spirituale di una composizione come Limite del cerchio III supera di molto quella di Limite del quadrato.

Lo scheletro di questa composizione (Limite del cerchio I), consiste - a parte le tre rette che passano per il centro - di archi di circonferenza aventi un raggio sempre minore avvicinandosi al margine esterno. Inoltre, tutti si tagliano ad angolo retto. La xilografia Limite del cerchio I, un primo tentativo, presenta imprecisioni di vario tipo. Non solo la forma dei pesci, sviluppatasi da astrazioni rettilinee a creature troppo rudimentali, ma anche il loro ordinamento in generale e nel particolare lasciano a desiderare. Se ne possono individuare tre diverse categorie che sono riconoscibili dal modo in cui gli assi dei corpi dei pesci passano dall’uno all’altro. Esse sono costituite ad alternanza, da coppie di pesci bianchi, che si guardano in faccia reciprocamente e coppie di pesci neri le cui code si toccano. In ogni gruppo c’è nessuna continuità e nessuna direzione di marcia, come anche nessuna uniformità di colore.

Nella xilografia a colori Limite del cerchio III sono state eliminate del tutto le imperfezioni di Limite del cerchio I. Si hanno ancora gruppi di “traffico scorrevole”, tutti pesci che appartengono a un insieme e hanno lo stesso colore e nuotano uno dietro l’altro - testa/coda - da un margine all’altro, lungo un binario circolare. Più si avvicinano al centro, più diventano grossi. Fu necessario usare quattro colori, perché ciascuna fila potesse differenziarsi con chiarezza dall’ambiente circostante. Così come tutte queste file di pesci che salgono verticali da lontananze infinite, come razzi, partendo dalla circonferenza e di nuovo ci ripiombano, non una sola componente raggiunge mai il confine. Poiché al di là vi è il “nulla assoluto”. Eppure questo mondo circolare non può sussistere senza il vuoto che lo circonda - non solo per il fatto che un “dentro” presuppone un “fuori”, ma anche poiché gli immateriali punti medi degli archi della circonferenza, che sono la base costitutiva del sistema, sono ordinati in modo strettamente geometrico “nel nulla”.

Brani tratti da: *Lo specchio magico di M. C. Escher*, Taschen, Colonia, 1996.

PASSI VERSO L'INFINITO

L'uomo è incapace di immaginare che il tempo possa fermarsi. Per noi, anche se la terra cessasse di rivolgersi sul suo asse o di ruotare intorno al sole, anche se non ci fossero più giorni e notti, estati e inverni, il tempo continuerebbe a scorrere eternamente.

Non più facile, per noi, è immaginare che in qualche punto, al di là delle stelle più lontane nel cielo notturno, vi sia una fine dello spazio, una linea di confine oltre la quale esiste il "nulla". Il concetto di "vuoto" ha per noi qualche significato, perché possiamo almeno visualizzare uno spazio vuoto, ma il "nulla", nel senso di "senza spazio", è al di là delle nostre capacità di immaginazione. È per questo che da quando l'uomo è venuto a giacere, sedere, stare in piedi su questa nostra terra, a strisciare e camminare su di essa, a navigare, cavalcare e volare sopra di essa (e ora anche lontano da essa), ci siamo aggrappati a illusioni, a un al di là, a un purgatorio, un cielo e un inferno, a una rinascita o nirvana, che esistono tutti eternamente nel tempo e interminabilmente nello spazio.

Un compositore, un artista, per il quale il tempo è la base delle sue elaborazioni, ha mai sentito il desiderio di accostarsi all'eternità per mezzo di suoni? Non lo so, ma se è successo, immagino che abbia trovato i mezzi a sua disposizione inadeguati per soddisfare questo desiderio. Come potrebbe un compositore riuscire ad evocare la sensazione di qualcosa che non giunge a una fine? La musica non esiste prima del suo inizio e dopo la sua fine. È presente soltanto quando le nostre orecchie percepiscono le vibrazioni sonore di cui essa consiste. Un flusso di suoni piacevoli che prosegue ininterrottamente per un giorno intero non produce una sensazione di eternità, ma piuttosto di estenuazione e di fastidio. Nemmeno il più maniaco dei radioascoltatori potrebbe ricevere una sensazione di eternità lasciando acceso il suo apparecchio dal mattino presto a notte tarda, nemmeno se scegliesse soltanto i più elevati programmi classici.

No, questo problema dell'eternità è ancor più difficile da risolvere con la dinamica che con la statica, dove l'obiettivo è quello di penetrare con immagini statiche visivamente osservabili, la superficie di un foglio da disegno, fino alla più profonda interminabilità.

Sembra improbabile che siano molti i disegnatori, gli artisti grafici, i pittori e gli scultori contemporanei nei quali sia sorto questo desiderio. Nel nostro tempo, essi sono indotti maggiormente da impulsi che non possono e non desiderano definire, da qualche bisogno che non può essere descritto intellettualmente, con le parole, ma può essere soltanto avvertito inconsciamente e subconsciamente.

Nondimeno, può succedere apparentemente che qualcuno, privo di grandi conoscenze esatte e dotato di poche informazioni raccolte nella sua testa attraverso le generazioni precedenti, che un individuo simile, dicevo, trascorrendo le sue giornate come altri artisti nella creazione di immagini più o meno fantastiche, possa un giorno sentir maturare dentro di sé il consapevole desiderio di usare le sue immagini immaginarie per avvicinarsi all'infinito nel modo più puro e più preciso possibile.

Profondo, profondo infinito! Quietè. Sognare lontano dalle tensioni della vita quotidiana; navigare su un mare tranquillo alla prua di una nave verso un orizzonte che sempre si allontana, osservare le onde che si inseguono e ascoltare il loro monotono sciabordio; sognare lontano, nell'inconscio...

Chiunque si tuffi nell'infinito, sia nel tempo sia nello spazio, senza interrompersi, ha bisogno di punti fissi, di pietre miliari, perché altrimenti il suo movimento non sarebbe distinguibile dall'immobilità. Devono esserci stelle oltre le quali sfrecciare, segnali dai quali egli possa misurare la distanza che ha traversato.

Egli deve dividere l'universo in distanze di una data lunghezza, in compartimenti che ricorrono in una serie interminabile. Ogni volta che egli supera un confine tra un compartimento e l'altro, il suo orologio fa tic. Chiunque desideri creare un universo su una superficie bidimensionale (costui si illude, perché il nostro mondo tridimensionale non consente una realtà di due né di quattro dimensioni) si accorgerà che il tempo trascorre mentre lui lavora alla sua creazione. Tuttavia, quando ha terminato e osserva ciò che ha fatto, vede qualcosa che è statico e senza tempo, nella sua opera non vi è ticchettio di orologio, ma soltanto una superficie piatta, immobile.

Nessuno può tracciare una linea che non sia una linea di separazione; ogni linea divide una singolarità in pluralità. Ogni contorno chiuso, quale che sia la sua forma, un cerchio perfetto o una forma irregolare scelta a caso, implica inoltre nozioni di interno e esterno, e suggerisce concetti di "vicino" e "lontano", di "oggetto" e di "sfondo".

Il ticchettio dinamico, regolare dell'orologio che ci accompagna ogni volta che varchiamo una linea di confine nel nostro viaggio attraverso lo spazio non viene più udito, ma possiamo sostituirlo, nei nostri mezzi statici, con la ripetizione periodica di figure di forma analoga sulla nostra superficie di carta, di figure chiuse che confinano tra loro, che determinano la figura l'una dell'altra, e riempiono la superficie in ogni direzione fin dove si desidera.

Che genere di figure? Macchie irregolari, informi, incapaci di evocare in noi associazioni di idee? Oppure figure astratte, geometriche, lineari; rettangoli o esagoni che al massimo ricordano una scacchiera o un alveare? No, noi non siamo ciechi, sordi e muti; noi osserviamo consapevolmente le forme che ci circondano e che, nella loro grande varietà, ci parlano con un linguaggio preciso e stimolante. Di conseguenza, le forme con cui componiamo le divisioni della nostra superficie devono essere riconoscibili come segni, come specifici simboli della materia vivente o morta che ci circonda. Se creiamo un universo, questo non deve essere astratto o indefinito, ma deve rappresentare concretamente cose riconoscibili. Costruiamo un universo bidimensionale con una quantità infinita di componenti identiche ma distintamente riconoscibili. Potrebbe essere un universo di pietre, di stelle, di piante, di animali o di persone.

Che cosa è stato realizzato con l'ordinata suddivisione della superficie di *Studio di divisione regolare del piano con rettili* (cat. n. 119)? Non ancora il vero infinito, ma comunque un frammento di esso, un pezzo dell'universo dei rettili. Se la superficie in cui essi si inseriscono insieme fosse infinitamente grande, un numero infinito di essi potrebbe esservi rappresentato. Questo non è però un gioco intellettuale: siamo consapevoli di vivere in una realtà materiale tridimensionale, e non siamo materialmente capaci di costruire una superficie piatta che si estenda all'infinito in

ogni parte. Quello che possiamo fare è piegare il foglio sul quale è rappresentato frammentariamente questo mondo di rettili e farne un cilindro di carta, così che le figure animali su questa superficie cilindrica continuino ininterrottamente a congiungersi mentre il cilindro ruota intorno al suo asse longitudinale. In questo modo, l'interminabilità è raggiunta in una direzione, ma non ancora in tutte, perché non siamo in grado di costruire un cilindro infinitamente lungo più di quanto possiamo fare una superficie piatta che si estenda all'infinito.

La *Sfera con pesce* (cat. n. 112) propone una soluzione più soddisfacente: una palla di legno la cui superficie è interamente riempita di dodici figure congruenti di pesci. Rivoltando la sfera nella mano, si vede comparire all'infinito un pesce dopo l'altro.

Ma questo prodotto sferico è in realtà del tutto soddisfacente? Sicuramente no, per un artista grafico, che è più vincolato alla superficie *piatta* di quanto lo sia un disegnatore, un pittore o uno scultore. E anche a prescindere da questa considerazione, dodici pesci identici non sono una quantità infinita di essi.

Esistono tuttavia altri modi per rappresentare un numero infinito senza dover curvare una superficie piatta. *Sempre più piccolo I* (cat. n. 219) rappresenta un primo tentativo in questa direzione. Le figure di cui è composta questa xilografia su legno di testa dimezzano la loro area di superficie costantemente e in senso radiale dai bordi verso il centro, dove è raggiunto in un unico punto il limite dell'infinitamente numeroso e dell'infinitamente piccolo. Anche in questa configurazione rimane però sempre un frammento, perché può essere ampliata a piacimento aggiungendo figure sempre più grandi.

L'unico modo per eludere questo carattere frammentario e fissare un infinito nella sua interezza entro una logica linea di confine consiste nel contrario del metodo adottato in *Sempre più piccolo I*. La prima applicazione, ancora impacciata, di questo metodo è quella di *Limite del cerchio I* (cat. n. 233), dove le figure più grandi di animali sono ora collocate nel centro, e il limite dell'infinitamente numeroso e dell'infinitamente piccolo viene raggiunto sul bordo circolare. Lo scheletro di questa configurazione, a parte le tre linee dritte che passano attraverso il centro, consiste unicamente di archi con raggi sempre più brevi a mano a mano che si avvicinano al bordo del limite. Oltre a ciò, lo intersecano tutti a angolo retto. La xilografia *Limite del cerchio I*, essendo il primo esperimento, mostra molte deficienze. Sia la forma dei pesci, ancora elaborati approssimativamente dall'astrazione lineare a animali rudimentali, sia la loro disposizione e relazione reciproca, lasciano molto a desiderare. Evidenziate dalla spina dorsale, che passa dall'una all'altra forma longitudinalmente, possono essere riconosciute serie di pesci in coppie alterne, coppie di pesci bianchi con teste contrapposte e di pesci neri con code contrapposte. In questo modo, non vi è continuità, né direzione unilaterale, né unità cromatica in ogni fila. Nella xilografia a colori *Limite del cerchio III* (cat. n. 239; tavola a colori n. VII), questi difetti sono stati eliminati nella maggior parte. Qui sono soltanto raffigurate soltanto serie di figure che si muovono in un'unica direzione: tutti i pesci della stessa serie hanno lo stesso colore e nuotano l'uno dietro l'altro, testa dopo coda, lungo un corso circolare da un bordo all'altro. Quanto più si avvicinano al centro, tanto più grandi diventano. Sono stati necessari quattro colori perché ogni serie complessiva contrastasse con quelle

circostanti. Nessuna singola componente di tutte le serie, che dall'infinitamente lontano si innalzano perpendicolarmente come razzi dal limite e si perdono infine in esso, arriva alla fine del confine. Al di fuori di questa linea, però, vi è il "nulla assoluto". Tuttavia il mondo sferico non può esistere senza questo vuoto circostante, non soltanto perché il "dentro" presume il "fuori", ma anche perché nel "nulla" si trovano i punti di mezzo, geometricamente determinati, immateriali, degli archi di cui è costituito lo scheletro.

Vi è qualcosa, in queste leggi, che fa trattenere il respiro. Queste non sono scoperte o invenzioni della mente umana, ma esistono indipendentemente da noi. In un momento di lucidità, è possibile al massimo scoprire la loro esistenza e prenderla in considerazione. Molto tempo prima che gli uomini comparissero sulla terra, i cristalli stavano già formandosi sulla crosta terrestre. Un giorno o l'altro, un essere umano si imbatté per la prima volta in uno di questi scintillanti esemplari di regolarità per terra, o ne ruppe uno con qualche suo strumento di pietra e, quando questo cadde rotto ai suoi piedi, egli lo raccolse, lo osservò nella sua mano aperta e rimase stupefatto.

Brano tratto da: *Il mondo di Escher*, a cura di J. L. Locher, Milano, 1978, pp.37-40.

TEMI E OPERE DI ESCHER

Fantasmi; mani che fuoriescono dal foglio e si autodisegnano; muri che si dilatano come se fossero di gomma; parole che si metamorfizzano in quadrati, città, cubi, uccelli, pesci; scale che iniziano dal pavimento e proseguono sottosopra sulle pareti fino al soffitto, sulle quali strani personaggi si trovano a loro agio; cani alati che attraversano specchi in un carosello interminabile; colonne architettoniche che s'incrociano in impossibili diagonali; l'acqua dei mulini ferma in un moto perpetuo; monaci incappucciati in continuo movimento su scale che non scendono, né salgono; lucertole che si perdono nell'infinito ... Ci troviamo nel sogno di un folle? Siamo dentro il delirio di uno schizofrenico-paranoico? No! siamo di fronte ai quadri di uno dei più grandi artisti, un uomo che ha adoperato con rigore scientifico gli strumenti della logica e della matematica per la costruzione dei suoi mondi fantastici, veri quanto i mondi della realtà che ci circonda. Il suo nome è Maurits Cornelis Escher.

Le immagini della realtà riprodotte con la precisione del mago, dell'ingegnere e del poeta, rielaborate dalla visionarietà del simbolista, del filosofo e dell'architetto; strutturate secondo procedimenti logici e matematici in contesti impossibili, trova *assurdità logiche* nell'ambito del pensiero, sia concettuale che visivo. Già Zenone di Elea (V sec. a.C.) le aveva trovate nel ragionamento quando affermò che il veloce Achille non avrebbe mai raggiunto la tartaruga. Escher ci ha mostrato questo prodigio che si rinnova continuamente sotto i nostri occhi con argomentazioni ugualmente sottili, ma arricchite dalla cultura prodotta nel corso dei secoli, dai progressi raggiunti dal linguaggio visivo, e dall'indagine estetico-psicoanalitica nata negli ultimi anni.

Dopo aver esplorato le strutture della realtà esteriore, riproducendo paesaggi molto particolari dell'Italia meridionale e del bacino del Mediterraneo, vere e proprie metafore dei paesaggi interiori, Escher dopo il 1937 cominciò a indagare scientificamente le leggi della prospettiva per la costruzione di immagini fantastiche, così come Freud aveva indagato i meccanismi che regolano il funzionamento dell'inconscio e del sogno, trovando nuove leggi relative allo spazio multidimensionale.

Escher ha costruito sempre immagini fantastiche, anche quando si trattava di paesaggi. Tutta la sua formazione intellettuale è fantastica. Infatti riproduce fedelmente con il solo bianconero un particolare del trittico *Il giardino delle delizie* (Madrid, Museo del Prado, 1503-04) di Hieronymus Bosch (1453 ca.-1516), la parte dell'uovo-uomo-albero, in cui alcuni studiosi vedono un autoritratto del pittore di 's Hertogenbosch. Egli, forse per ragioni di equilibrio dell'immagine, colloca tre figure (il pattinatore, l'uomo che vomita, l'animale con l'arco sui pattini) che compaiono nell'*Inferno* in altri posti, e sulla barca, accanto alla scala, disegna un uomo dalla barba bianca (che secondo me somiglia a Freud), il quale protende il braccio, forse con lo scopo di agitarne le acque torbide, non riprodotto nel dipinto di Bosch. Il lavoro è del 1935, due anni dopo Escher concentrerà la sua attenzione sullo studio dell'*origine dei concetti visivi fantastici*, inoltrandosi per una strada completamente nuova, la quale

tuttavia ha le sue radici nei lavori precedenti, che ne costituiscono la logica evoluzione.

È come se egli, riproducendo il particolare del *Giardino delle delizie*, si fosse congedato da uno studio sul fantastico, per così dire, *apparente*, fisico, scenografico, quasi ridondante per la nostra cultura. Cioè un fantastico che molto probabilmente egli sentiva aver esaurito potenzialità e freschezza, già ampiamente espresse da Bosch. È come se Escher avesse avvertito che era giunto il momento in cui l'indagine doveva spostarsi su nuovi piani, eminentemente concettuali, ma senza abbandonare le forme mimetiche degli oggetti della realtà, facilmente individuabili da tutti. Quindi non è un caso che egli abbia scelto *quel* soggetto di Bosch, dove l'uovo aperto è simbolo dell'avvenuta fecondazione tra forme visibili e strutture nascoste che si dischiudono all'intelletto, non più circoscritto da verità rigide, bensì libero di esplorare cosa si nasconde dietro lo specchio.

Alla metafisica morale, storica e religiosa presente nelle opere di Bosch, Escher sostituisce quindi una metafisica della logica, del pensiero e della visione: una metafisica fondata su uno studio rigoroso dei procedimenti razionali finalizzati alla realizzazione di immagini impossibili e irrazionali. Bosch aveva portato il fantastico alla massima espansione, concludendo il ciclo del medioevo e ancora oggi le sue opere rivelano sempre nuovi aspetti sorprendenti. Il pensiero di Escher è *una piacevole ossessione intellettuale*, in cui la logica si smarrisce attraverso i suoi stessi labirinti, pur essendo sempre estremamente lucida. Egli riesce così a prolungare lo sguardo verso l'infinito per vedere quel che difficilmente potranno mostrare le parole e aiutarci a visualizzare cosa si nasconde dentro la nostra mente.

Con Escher si assiste alla genesi dell'immagine irrazionale attraverso procedimenti razionali e il suo contributo è di fondamentale importanza per l'evoluzione della storia dell'arte, per la psicologia, la psicoanalisi, la fenomenologia e gli studi sulle percezioni. Il suo illusionismo richiede un possente sforzo d'immaginazione. Esso sconfina sempre nella *tridimensionalità esponenziale*, cioè ripetuta all'infinito, trovando così intelligenti domande all'intelletto, il quale si lascia avvolgere dall'illusione ottica e concettuale, creata dalle sue vertiginose prospettive.

I diversi temi trattati da Escher riguardano periodi differenti, distinti da Bruno Ernst nella seguente cronologia: 1922/1937 - paesaggi; 1937/1945 - metamorfosi; 1946/1956 - quadri di prospettiva; 1956/1970 - approssimazioni all'infinito. Egli distingue tre temi principali, all'interno dei quali si sviluppano altre categorie, le quali singolarmente costituiscono campi di ricerca di straordinaria profondità, e per ogni tema presenta un'opera esplicativa. Occorre precisare che in diverse opere vari temi compaiono contemporaneamente, anche se Escher dà un significato prevalente ad un concetto principale, il quale lo attrae in quel determinato periodo. Per esempio in *Metamorfosi I* (1937), il tema centrale è il cambiamento graduale delle forme, ma nello stesso tempo Escher tratta il rapporto che si stabilisce tra l'immagine figurativa e l'astrattismo geometrico, il problema dei confini e dei contorni delle figure, quello tra figura e sfondo, ecc. Da notare che questa xilografia del 1937 s'intitola *Metamorfosi I*

proprio nell'anno in cui in Escher avviene una profonda trasformazione che segnerà la sua produzione futura.

- 1) **struttura dello spazio:**
- 2) paesaggi (*Il ponte o Paese dell'Italia meridionale*, 1930, litografia, cm 53,5x37,5),
- 3) compenetrazione di mondi (*Mano con sfera a specchio*, 1935, litografia, cm 31,8x21,4),
- 4) solidi matematici astratti (*Stelle*, 1948, xilografia su legno di testa, cm 31,7x25,8);
- 5) **strutture del piano:**
 - a. metamorfosi (*Sviluppo I*, 1937, xilografia, 44x44,5),
 - b. cicli (*Rettili*, 1943, litografia, cm 33,4x38,6),
 - c. approssimazione all'infinito (*Limite del cerchio I*, 1958, xilografia, diametro cm 41,8);
- 6) **la relazione tra spazio e superficie in rapporto all'immagine:**
 - a. l'essenza della rappresentazione (*Drago*, 1952, xilografia su legno di testa, cm 32,2x24,2),
 - b. prospettiva (*Profondità*, 1955, xilografia su legno di filo e di testa a due colori, cm 32x23),
 - c. figure impossibili (*Belvedere*, 1958, litografia, cm 46,1x29,5).

Seguendo quanto scritto da Bruno Ernst,¹⁶¹ cercherò di riunire tutte quelle opere che possono essere inserite nelle tre categorie principali, facendole precedere dai lavori che per convenzione sono definite fantastiche.¹⁶²

Opere fantastiche:

1) Il fantasma, 1921, [2]; 2) Il capro espiatorio, 1921, [3]; 3) San Francesco, 1922, [9]; 4) Il corvo nero, 1925, [18]; 5) Il secondo giorno della creazione, 1925, [19]; 6) Il quinto giorno della creazione, 1926, [20]; 7) Il sesto giorno della creazione, 1926, [21]; 8) Processione in cripta, 1927, [24]; 9) Castello in aria, 1928, [25]; 10) La cattedrale sommersa, 1929, [31]; 11) Strega, 1931, [46]; 12) Sogno, 1935, [76]; 13) Copia di un particolare dal *Giardino dei desideri* di Hieronymus Bosch, 1935, [79].

¹⁶¹ *Lo specchio magico di M. C. Escher, op. cit. p. 20.*

¹⁶² Tra parentesi quadra il numero di catalogo pubblicato da Garzanti 1978, da cui è tratto l'elenco.

STRUTTURA DELLO SPAZIO

I) Opere di paesaggio:

1) Siena, 1922 [8]; 2) San Gimignano, 1922 [11]; 3) Paesaggio italiano, 1923 [12]; 4) Vitorchiano, 1925 [17]; 5) Corte, Corsica, 1928 [27]; 6) Sartene, 1928 [28]; 7) Soveria, Corsica, 1928 [29]; 8) Bonifacio, Corsica, 1928 [30]; 9) Genazzano, Abruzzi, 1929 [32]; 10) Goriano Sicoli, Abruzzi, 1929 [34]; 11) Paese dell'Italia meridionale, 1929, [35]; 12) Genazzano, Abruzzi, 1929 [36], basata sulla precedente; 13) Paese dell'Italia meridionale, 1930, [38]; 14) Castrovalva, 1930, [39]; 15) Paese dell'Italia meridionale, 1930, [40]; 16) Paese italiano, 1930, [41]; 17) Paese italiano, 1930, [42]; 18) Morano, Calabria, 1930, [43]; 19) Rocca Imperiale, Calabria, 1931, [44]; 20) Rossano, Calabria, 1931, [45]; 21) Costa Amalfitana, 1931, [47]; 22) Tempio di Segesta, Sicilia, 1932, [50]; 23) Palma, 1933, [53]; 24) Chiostro di Monreale, Sicilia, 1933, [54]; 25) Sicilia, 1933, sullo sfondo l'Etna, [55]; 26) Calvi, Corsica, 1933, [56]; 27) Mare fosforescente, 1933, [57]; 28) Fuochi d'artificio, 1933, [58]; 29) Calanche, Corsica, 1934, [59]; 30) Colonnato di San Pietro, Roma, 1934, [61]; 31) Roma di notte: il Campidoglio, piazza Dioscuro Pollux, 1934 [62]; 32) Roma di notte: Basilica di Massenzio, 1934, [63]; 33) Vecchia casa di Positano, 1934, [64]; 34) Costa amalfitana, 1934, [66]; 35) Santa Maria dell'Ospedale, Ravello, 1931, [73]; 36) Selinunte, Sicilia, 1935, spezzoni di colonna, [78]; 37) Neve in Svizzera, 1936, [80]; 38) Fiore spinoso, 1936, [81]; 39) Casa nella lava, nei pressi di Nunziata, Sicilia, 1936, [90]; 40) Nave da carico, 1936, [91]; 41) Catania e l'Etna, 1936, [94]; 42) Oblò, 1937, [95]; 43) Savona, 1936, [96]; 44) Grote Markt, Delft, 1939, [109]; 45) Interno di Nieuwe Kerk, Delft, 1939, [110]; 46) Crepuscolo, 1946, [136].

II) Opere di compenetrazione di mondi:

1) Chiesa di San Bavo, Haarlem, 1920, [1]; 2) La sfera, 1921, [4]; 3) Natura morta con specchio, 1934, [60]; 4) Natura morta con sfera riflettente, 1934, [65]; 5) Mano con sfera riflettente, 1935, [67]; 6) Natura morta e strada, 1937, [97]; 7) Cielo e acqua I, 1938, [106]; 8) Cielo e acqua II, 1938, [107]; 9) Tre sfere II, 1946, [135]; 10) Occhio, 1946, [140]; 11) Goccia di rugiada, 1948, [149]; 12) Sole e luna, 1948, [150]; 13) Ordine e caos, 1950, [157]; 14) Superficie increspata, 1950, [160]; 15) Predestinazione, 1951, [165]; 16) Pozzanghera, 1952, [175]; 17) Tre mondi, 1955, [207].

III) Opere di solidi matematici astratti:

1) Cavalieri, 1946, [138]; 2) Stelle, 1948, [152]; 3) Planetoide doppio, 1949, [156]; 4) Gravità, 1952, [178]; 5) Cortecce concentriche, 1953, [185]; 6) Spirali, 1953, [191]; 7) Planetoide tetraedrico, 1954, [194]; 8) Corteccia, 1955, [200]; 9) Cigni, 1956, [211]; 10) Vincolo d'unione, 1956, [212]; 11) Cubo con nastri magici, 1957, [221]; 12) Superficie sferica con pesci, 1958, [231]; 13) Spirali sferiche, 1958, [232]; 14) Striscia di Moebius I, 1961, [248]; 15) Figura stereometrica, 1961, [249]; 16) Striscia di Moebius II, 1963, [260]; 17) Nodi, 1965, [264]; 18) Nodi, 1966, [265].

STRUTTURE DEL PIANO

I) Opere di metamorfosi:

1) Mani che disegnano, 1948, [48]; 2) Metamorfosi I, 1937, [99]; 3) Sviluppo I, 1937, [100]; 4) Giorno e notte, 1938, [102]; 5) Sviluppo II, 1939, [108]; 6) Metamorfosi II, 1939-40, [111]; 7) Disegni per pannelli nel Municipio di Leiden 1940-42, [113]; 8) Verbum, 1942, [116]; 9) Colonne doriche, 1945, [131]; 10) Specchio magico, 1946, [134]; 11) Liberazione, 1955, [199].

II) Opere di cicli:

1) Ciclo, 1938, [104]; 2) Rettili, 1943, [120]; 3) Incontro, 1944, [127].

III) Opere di approssimazione all'infinito:

1) Otto teste, 1922, [7]; 2) Sviluppo II, 1939, [108]; 3) Pesce, 1941, [114]; 4) Farfalle, 1950, [161]; 5) Galleria di stampe, 1956, [216]; 6) Divisione, 1956, [218]; 7) Sempre più piccolo I, 1956, [219]; 8) Vortici, 1957, [224]; 9) Sentiero di vita I, 1958, [225]; 10) Limite del cerchio I, 1958, [233]; 11) Sentiero di vita II, 1958, [234]; 12) Limite del cerchio II, 1959, [235]; 13) Limite del cerchio III, 1959, [239]; 14) Pesci e squame, 1959, [242]; 15) Limite del cerchio IV, 1960, [247]; 16) Limite del quadrato, 1964, [263]; 17) Sentieri di vita III, 1966, [266]; 18) Serpenti, 1969, [270].

LA RELAZIONE TRA SPAZIO E SUPERFICIE IN RAPPORTO ALL'IMMAGINE

I) Opere che racchiudono l'essenza della rappresentazione:

1) "Bello", 1921, [5]; 2) Delfini in mare fosforescente, 1923, [13]; 3) Balconata, 1945, [130]; 4) Tre sfere, 1945, [133]; 5) Mosaico I, 1951, [166]; 6) Drago, 1952, [176]; 7) Mosaico II, 1957, [222].

II) Opere di prospettiva:

1) Torre di Babele, 1928, [26]; 2) Scala a volta, 1931, [48]; 3) San Pietro, Roma, 1935, [69]; 4) La Mezquita, Córdoba, 1936, [89]; 5) Altro mondo I, 1946, [141]; 6) Altro mondo II, 1947, [142]; 7) Su e giù, 1947, [146]; 8) Cristallo, 1947, [147]; 9) Casa di scale I, 1951, [172]; 10) Casa di scale II, 1951, [173]; 11) Due piani intersecanti, 1952, [174]; 12) Divisione spaziale cubica, 1952, [181]; 13) Relatività, 1953, [188]; 14) Tre piani intersecanti, 1954, [195]; 15) Profondità, 1955, [206].

III) Opere di figure impossibili:

1) Convesso e concavo, 1955, [198]; 2) Belvedere, 1958, [230]; 3) Platelmini, 1959, [236]; 4) Salita e discesa, 1960, [243]; 5) Cascata, 1961, [258].

Ritratti:

1) Autoritratto, 1923, [15]; 2) Donna con fiore (Jetta), 1925[16]; 3) Autoritratto, 1929, [37]; 4) Cadaveri mummificati in una chiesa dell'Italia meridionale, 1932, [49]; 5) Ritratto di C. A. Escher (padre dell'artista), 1935, [77]; 6) Autoritratto, 1943, [118].

Figure di animali:

1) Cavalletta, 1935, [70]; 2) Scarabei, 1935, [71]; 3) Studio di mantide religiosa, 1930, [72]; 4) Libellula, 1936, [82]; 5) Formica, 1943, [121]; 6) Rana mummificata, 1946, [139].

Sculture:

1) Sfera con pesce, 1940, [112]; 2) Sfera con angeli e demoni, 1942, [115]; 3) Sfera con figure umane, 1943, [117]; 4) Poliedro con fiori, 1958, [226].

Opere su muro:

1) Piastrelle in ceramica per colonna, Nuova scuola femminile, l'Aja, 1959, [240]; 2) Piastrelle murali, Primo Liceo liberale cristiano, l'Aja, 1960, [241]; 3) Metamorfosi II, pittura murale nell'ufficio postale di Kerkplein, l'Aja, 1968, [267].

IL SOGNO FISIOLOGICO

Cosa accadrebbe se durante il giorno il sogno comparisse, magari mentre siamo impegnati nella guida dell'auto o siamo intenti a esporre delle idee davanti al pubblico? Quali sarebbero le nostre reazioni se ad un tratto vivessimo dentro un incubo, come nei film di Buñuel o Jodorowsky, esattamente nel momento in cui veniamo presentati ad una persona importante? Come ci comporteremmo se improvvisamente essa si trasformasse in un orribile mostro minaccioso? Infine, cosa accadrebbe se dinanzi a noi si spalancassero gli orrendi abissi del nostro inconscio più distruttivo?

Appare chiaro che sarebbe pericolosissimo se il sogno sopraggiungesse durante la vita diurna e non è un caso se esso compare solo in determinate circostanze e solo quando noi siamo al sicuro da ogni minaccia. Gli studi neurofisiologici hanno appurato che il sogno non è il guardiano del sonno, come aveva affermato Freud, in quanto "esso è al contrario il momento più pericoloso per l'animale poiché la sua soglia di risveglio è maggiore ed è paralizzato"¹⁶³.

Quindi si può sognare solo quando non c'è nessun pericolo, ed è questo il significato teleologico che Jouvét attribuisce al sonno, quello di "non pericolo". Riassumendo il suo interessantissimo saggio cercherò di evidenziare i risultati raggiunti e ciò che ancora rimane sconosciuto, poi vedrò come queste ricerche possano essere utilizzate sul versante artistico.

Gli esperimenti più approfonditi vengono eseguiti sugli animali, non potendo vivisezionare il cervello degli esseri umani, esaminati attraverso elettrodi attaccati al cuoio capelluto, agli occhi, al mento per registrare la poligrafia dell'elettroencefalo-gramma e altri studi psicologici.

Da un punto di vista neurobiologico il sogno ha le stesse caratteristiche che possiede il gatto: attività corticale rapida, movimenti oculari, assenza di tono muscolare. Per mezzo delle registrazioni su ipnogramma possono venire quantificate e qualificate le variabili differenti del sonno. Nei pecilotermi (pesci, anfibi, rettili) non sono stati trovati segni di sonno paradossale, esso compare assieme all'omeotermia: dai pulcini all'elefante, naturalmente con tutte le grandi differenze quantitative e qualitative tra le diverse specie.

I "piccoli sognatori" possono sognare da 10 a 15 minuti al giorno e sono le specie costantemente cacciate (erbivori, roditori...). I "grandi sognatori" sono carnivori, in quanto possono procurarsi il cibo facilmente e dormono generalmente senza pericoli. Per la fortuna del neurofisiologo il gatto domestico appare il campione dei sognatori, con quasi 200 minuti al giorno, contro i 100 dell'essere umano, cioè circa il 20% della durata complessiva del sonno.

¹⁶³

Michel Jouvét, *Il sogno*, in *La neurobiologia*, op. cit., 122.

Cos'è il sogno paradossale? A questa domanda risponde Joëlle Adrien: “L'uomo adulto e il mammifero adulto dormono due tipi di sonno. Uno viene chiamato sonno ‘a onda lenta’ poiché l'attività cerebrale durante questo tipo di sonno descrive onde lente su di una registrazione elettroencefalografica (EEG). L'altro tipo è detto ‘sonno paradossale’: il tracciato EEG, formato da onde rapide, è quello della veglia, nonostante il comportamento del soggetto sia con ogni evidenza quello di una persona che dorme. Da questa contraddizione tra il comportamento tipico del sonno e l'attività corticale tipica della veglia è nato il termine di sonno paradossale.

È noto, fin dai lavori di W. Dement a Chicago e M. Jouvet a Lione agli inizi degli anni 60, che il sogno ha luogo soprattutto durante i periodi di sonno paradossale”¹⁶⁴. Michel Jouvet ha inoltre verificato che la quantità di sonno paradossale è maggiore nei topolini o gattini neonati (dal 70 all'80% della giornata) e che diminuisce quando il cervello comincia a svilupparsi fino a raggiungere il livello degli adulti (10% del giorno).

Quando vengono sviluppati i sistemi più complessi, come la corteccia cerebrale, e i fattori genetici prevalgono su quelli epigenetici, il sonno paradossale costituisce la quasi totalità dell'attività cerebrale al di fuori della veglia. Diverse teorie, nessuna delle quali ha finora trovato conferma sperimentale, attribuiscono al sogno differenti funzioni specifiche: a) nel meccanismo della visione binoculare; b) nella memoria; c) nell'apprendimento; e altre non specifiche di ‘omeostasi corticale’, ossia della capacità di mantenere in equilibrio stabile le caratteristiche della corteccia cerebrale o di stimolazione endogena nel corso dell'ontogenesi, vale a dire di stimolare internamente i processi di sviluppo delle strutture psichiche.

Per quanto riguarda la stimolazione visiva, alcuni esperimenti sulle palpebre dei gattini neonati hanno dimostrato che: “la riapertura degli occhi dopo una certa età critica non impedisce allora che danni definitivi della vista abbiano luogo. Non sembra dunque che il ruolo stimolatore del sonno paradossale possa essere sufficiente per il mantenimento della funzionalità di certi sistemi”¹⁶⁵. Infatti il sistema visivo ha bisogno di stimoli visivi fin dalla nascita per essere funzionante, in caso contrario compaiono danni irreversibili.

Un'altra ipotesi è quella che considera il sogno (o il sonno paradossale) come necessario all'organizzazione dei complessi programmi innati o istintivi. “È evidente come questa riorganizzazione genetica che interessa i motoneuroni non possa avvenire che a circuito chiuso, afferenze e efferenze bloccate e nel corso del sonno. Sembrerebbe infatti impossibile che una tale programmazione possa essere effettuata nel corso della veglia, quando la maggior parte dei neuroni e dei circuiti integrativi corticali sono sottoposti all'influenza degli eventi epigenetici”.

Questa tesi è supportata con quanto avviene *in utero*, dove il fenomeno è permanente e deve contribuire a giungere a maturazione e preparare le condizioni necessarie per affrontare la vita esterna. Esistono delle probabilità che durante il sogno dei “segnali biochimici, provenienti da alcuni neuroni monoamminergici, possano agire sul genoma, a livello delle fasi di traduzione o di trascrizione dell'attività

¹⁶⁴ Joëlle Adrien, *ibid.*, p. 132.

¹⁶⁵ M. Jouvet, *ibid.*, p. 126.

enzimatica” e che quindi “il sogno rappresenti l’espressione di meccanismi genetici preprogrammati e immutabili e che l’innato prevalga sull’acquisito”¹⁶⁶. Ci vorranno ancora molti anni per dimostrare queste straordinarie teorie.

Gli esperimenti continuano e oggi è possibile privare l’uomo del sonno per mesi con dei farmaci che agiscono sul metabolismo delle ammine cerebrali, senza conseguenze importanti sull’uso della memoria o dell’apprendimento, a parte delle “spettacolari allucinazioni”, mentre al contrario danni rilevanti si manifestano quando si sopprime il sonno paradossale negli animali *in utero* o subito dopo la nascita. “Il sogno nasconde dunque ancora il segreto delle sue funzioni e forse lo nasconderà ancora a lungo. Un fatto è comunque certo: non potremo dare una spiegazione soddisfacente del funzionamento del nostro cervello fino a che non avremo compreso il perché dei nostri 100 minuti notturni di sogno”.¹⁶⁷

La mia ipotesi, che non posso dimostrare, è che questi 100 minuti di sogno, ma anche il periodo di sonno a onda lenta, sono necessari per la produzione di nuove cellule cerebrali e dei relativi nuovi neuroni, analogamente con quanto avviene per tutte le altre cellule del corpo. Se una cellula ha esaurito la sua energia e cessa di essere funzionale, il sistema cerebrale stesso ne produce di nuove e perfettamente identiche, capaci di accogliere le informazioni contenute nelle cellule prive di energia, in modo tale da non disperdere i dati acquisiti. Ciò potrebbe spiegare le grandi difficoltà che s’incontrano nel ricordare le esperienze più antiche e la loro indistruttibilità e persistenza continua nella mente.

¹⁶⁶ M. Jouvet, *ibid.*, p. 129.

¹⁶⁷ M. Jouvet, *ibid.*, p. 130.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Accenni di scorcio nella pittura naturalistica del Paleolitico Superiore, Grotta di Lascaux (Dordogne, Francia). *In alto*: Cavallo. *In basso*: Bisonti. E. U. A., vol. XI, Tav. 107
2. Restituzione del tracciato prospettico di una pittura parietale ellenistico-romana, con elementi architettonici. Roma, Palatino, casa di età augustea, parete meridionale della “Stanza delle maschere”. E. U. A., vol. XI, Tav. 111.
3. Restituzione del tracciato prospettico del mosaico della *Battaglia* di Alessandro. Secolo III-II a. C., da originale greco della fine del secolo IV-inizi del III a. C. Napoli, museo Nazionale. E. U. A., vol. XI, Tav. 109
4. Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, 1483, Londra, National Gallery.
5. Pontormo, *Deposizione*, 1526-28, Firenze, Chiesa di Santa Felicità.
6. Rosso Fiorentino, *Deposizione*, 1521, Pinacoteca di Volterra.
7. Tintoretto, *Ritrovamento del corpo di San Marco*, 1562-66, Milano, Pinacoteca di Brera.
8. Paolo Veronese, *Calvario*, 1570-1580, Parigi, Museo del Louvre.
9. Pierre Paul Rubens, *Prometeo* (circa 1612)
10. Giorgio de Chirico, *Il doppio sogno di primavera*, 1915. Eugène Delacroix, *La morte di Sardanapalo*, 1827, Parigi, Louvre.

HIERONYMUS BOSCH

1. *Il cammino della vita*, sportelli esterni del *Trittico del fieno*, 1500.02, El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.
2. *Il carro di fieno*, scomparto centrale del *Trittico*.
3. *Il Viandante* o *Il figliol prodigo*, 1510, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.
4. *Il Viandante* o *Il figliol prodigo*, particolare.
5. *Cura della follia*, 1575-80, Madrid, Prado.
6. *San Gerolamo in preghiera*, 1505-06, Gand, Musée des Beaux-Arts.
7. *Il Prestigiatore*, 1475-80, Saint-Germain-en Laye, Musée Municipal.
8. *La crazione del mondo* (La crazione), facciate esterne degli scomparti laterali del trittico *Il giardino delle delizie*, Madrid, Prado.

9. Il *Trittico delle Delizie*, facciate interne:
 - a. *Il paradiso terrestre* (lato interno di sinistra).
 - b. *Il giardino delle delizie* (pannello centrale).
 - c. *L'inferno musicale* (lato interno di destra).
10. H. Bosch, *L'andata al Calvario*, 1505-1507, Madrid, Palazzo Reale.
11. *Andata al Calvario*, 1490-1500, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
12. H. Bosch, *Cristo portacroce*, 1515-1516, Gand, Musée des Beaux-Arts.

ODILLON REDON

1. *La Boule*, 1884, Parigi, Louvre.
2. *Après cela je vis descendre du ciel un ange qui avait la clef de l'âme, et une grande chaîne en sa main*, 1899, Ginevra, Museo d'arte e Storia.
3. *A l'horizon, l'ange des certitudes et, dans le ciel sombre, un regard interrogateur*, 1882, Winterthur, Kunstmuseum.
4. *Et celui était monté dessous se nommait la mort, Apocalypse de saint Jean*, 1899, Ginevra, Museo d'Arte.
5. *Œil-Ballon (Pallone-occhio)*, 1878, New York, The Museum of Modern Art
6. *L'araignée qui sourit, (Il ragno sorridente)* c.1881, Parigi, Musée du Louvre.
7. *La mort: c'est moi qui te rends sérieuse ; enlançons-nous*, 1896, Ginevra, Museo d'Arte e Storia.

MAURITS CORNELIUS ESCHER

1. *Tre sfere-non sfere, ma cerchi piani*, 1945, xilografia.
2. *Tre sfere I*, 1945, xilografia.
3. *Otto teste*, 1922, xilografia.
4. *Metamorfosi II*, 1939-40, xilografia a tre colori.
5. *Su e giù*, 1947, litografia
6. *Belvedere*, 1958, litografia.
7. *Cascata*, 1961, litografia.
8. *Relatività*, 1953, litografia.
9. *Galleria di stampe*, 1956, litografia.
10. *Specchio magico*, 1946, litografia.
11. *Incontro*, 1944, litografia.
12. Copia da H. Bosch, 1935, litografia.
13. *Serpenti*, 1969, xilografia a tre colori,

14. *Giorno e notte*, 1938, xilografia.
15. *Tre sfere II*, 1946, litografia.
16. *Cortecce concentriche*, 1953, xilografia.
17. *Platelminti*, 1959, litografia.

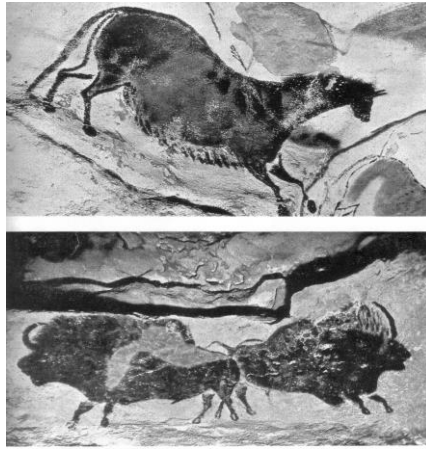
FRANCESCO S. MOSCA

1. *Prima palude*, 1990, olio su tela, 30x40
2. *Grande palude*, 1992, 200x240
3. *Il ponte*, 1994, olio su tela, 130x250
4. *L'isola* – Olio su tela, 135x1
5. *San Giorgio in lotta con il Drago*, 1998, olio su tela, 144,5x194,5
6. *Il sogno di Mercurio*, 1997-1998, olio su tela, 144x198
7. *Paradisi naturali II*–Olio su tela, 121x143
8. *Paradisi naturali*, olio su tela, 1998, 55x190
9. *Lo studio dell'artista*, olio su tela, 147x197
10. *Il parco (La famiglia)*, olio su tela 138,5x200
11. *Novilunio*, olio su tela, 70x100
12. *Libertà*, olio su legno, 33,4x6
13. *Contemplazione*, olio su tela, 50x70
14. *Troublemakers II*, olio su tela, 76x123,5
15. *Troublemakers*, olio su tela, 47,5x104,5
16. *Il Sortilegio*, (omaggio a Escher), 2002, olio su tela, 118x155
17. *La collana di perle*, olio su tela, 80x60
18. *Oltre il paesaggio (Il visibile e l'invisibile)*, 1998, olio su tavola, 33,5x63

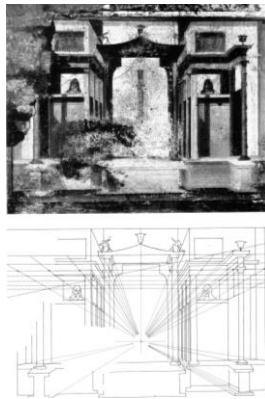
SCHEMI MENTALI

1. Due modi di andare oltre l'informazione data, dal libro *Grammatica del vedere*, di G. Kanizsa.
2. Dal libro *L'inconscio come insiemi infiniti*, di I. M. Blanco, p. 459, per visualizzare schematicamente la sovrapposizione contemporanea di più oggetti onirici, nello stesso spazio geometrico; schema ricavato e modificato da Courant e Robbins, 1941.
3. Schemi grafici dell'apparato psichico, ideati da S. Freud, in *L'interpretazione dei sogni*.
4. Mappatura neurologica della teoria di S. Freud, secondo il neuropsicanalista Mark Solmes.

ILLUSTRAZIONI

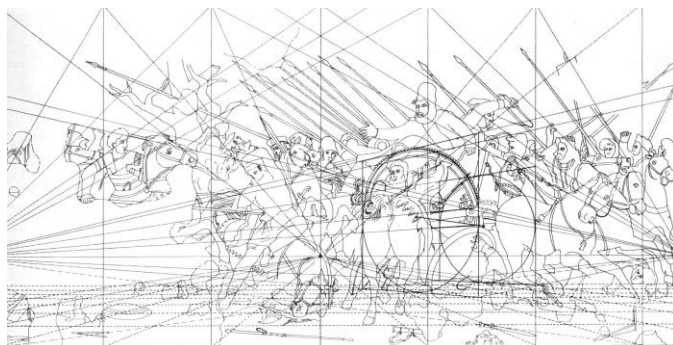


Accenni di scorcio nella pittura naturalistica del Paleolitico Superiore, Grotta di Lascaux (Dordogne, Francia). *In alto*: Cavallo. *In basso*: Bisonti. *E. U. A.*, vol. XI, Tav. 107



Restituzione del tracciato prospettico di una pittura parietale ellenistico-romana, con elementi architettonici. Roma, Palatino, casa di età augustea, parete meridionale della “Stanza delle maschere”. *E. U. A.*, vol. XI, Tav. 111.

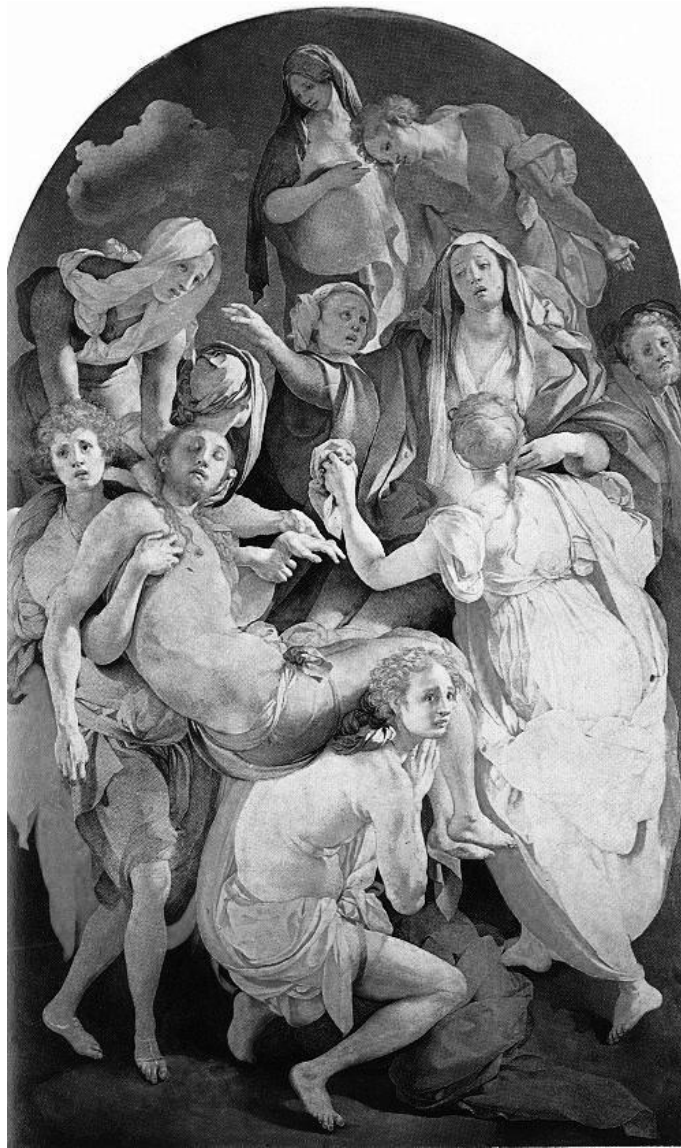




Restituzione del tracciato prospettico del mosaico della *Battaglia* di Alessandro.
Secolo III-II a. C., da originale greco della fine del secolo IV-inizi del III a. C. Napoli,
museo Nazionale. E. U. A., vol. XI, Tav. 109



Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, 1483, Londra, National Gallery.



Pontormo, *Deposizione*, 1526-28, Firenze, Chiesa di Santa Felicità.



Rosso Fiorentino, *Deposizione*, 1521, Pinacoteca di Volterra.



Tintoretto, *Ritrovamento del corpo di San Marco*, 1562-66, Milano, Pinacoteca di Brera.

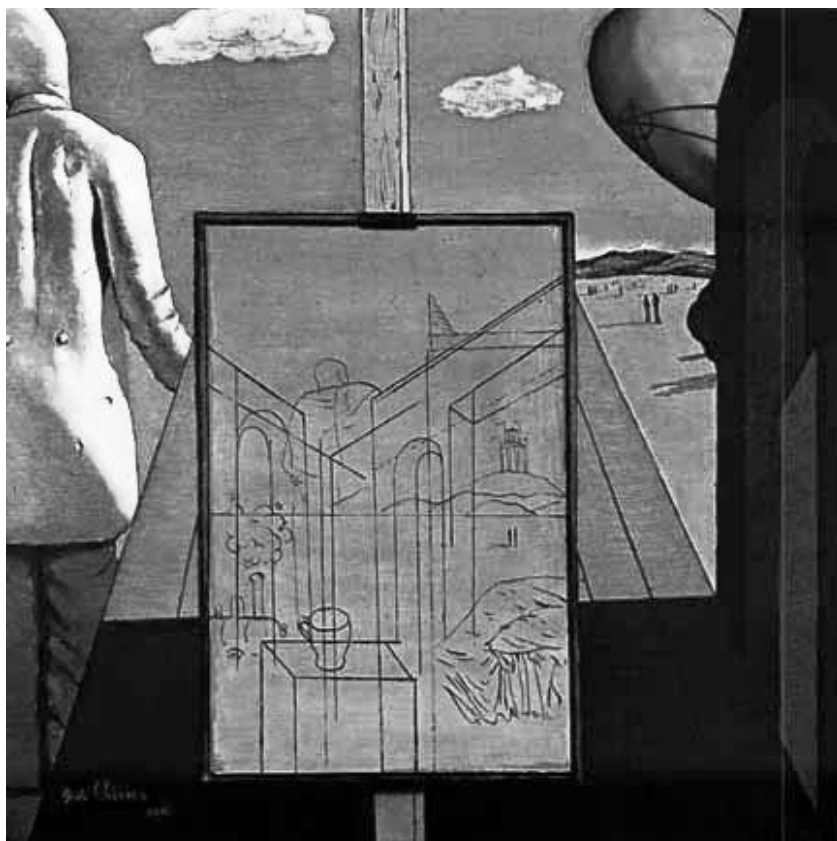


Paolo Veronese, *Calvario*, 1570-1580, Parigi, Museo del Louvre.



Pieter Paul Rubens, *Prometeo* (circa 1612)

Giorgio de Chirico, *Il doppio sogno di primavera*, 1915.



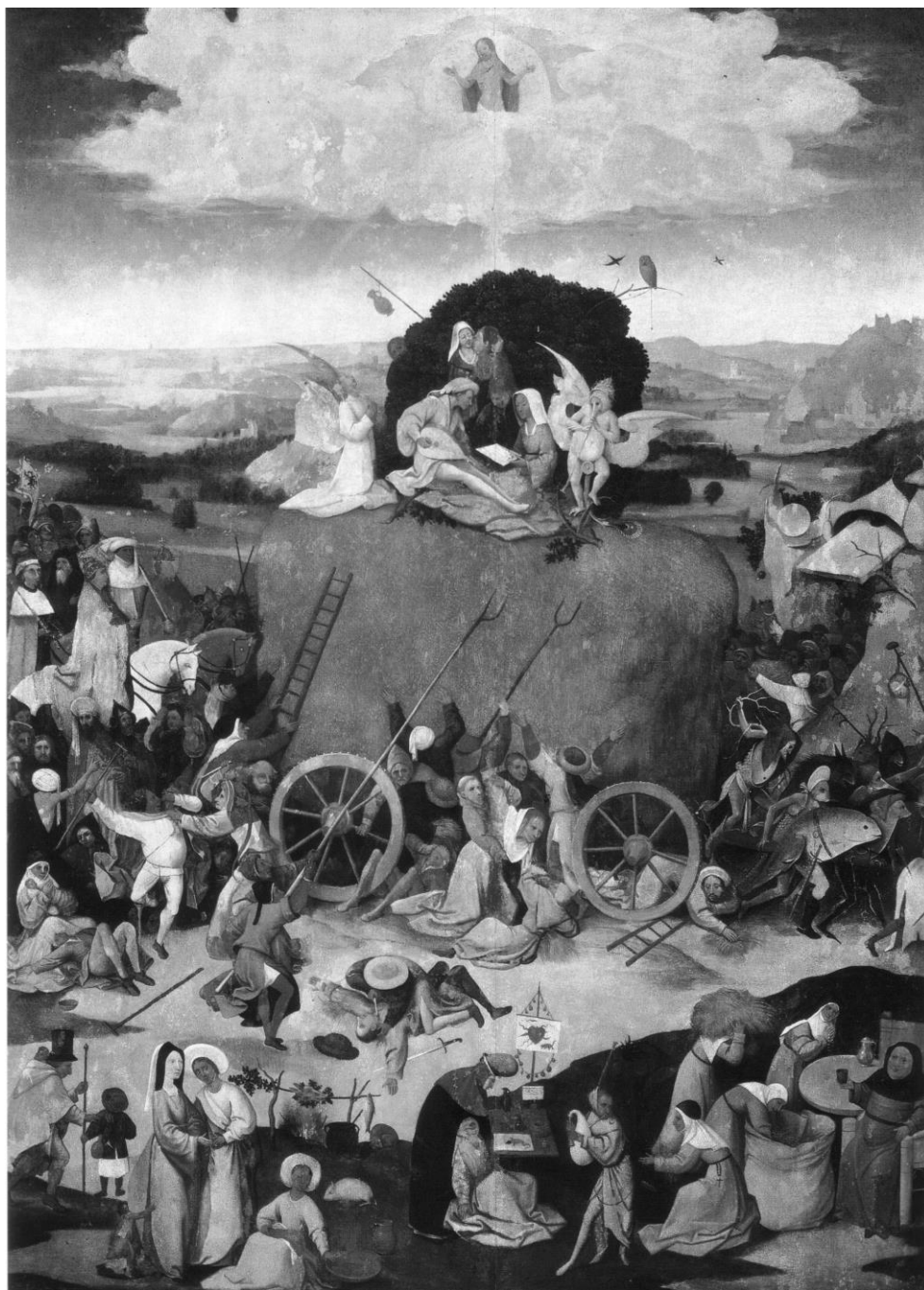


Eugène Delacroix, *La morte di Sardanapalo*, 1827, Parigi, Louvre.

Hieronymus Bosch



Il cammino della vita, sportelli esterni del *Trittico del fieno*, 1500.02, El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.



Il carro di fieno, scomparto centrale del Trittico.



Il Viandante o Il figliol prodigo, 1510, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.



Il Viandante o Il figliol prodigo, particolare.



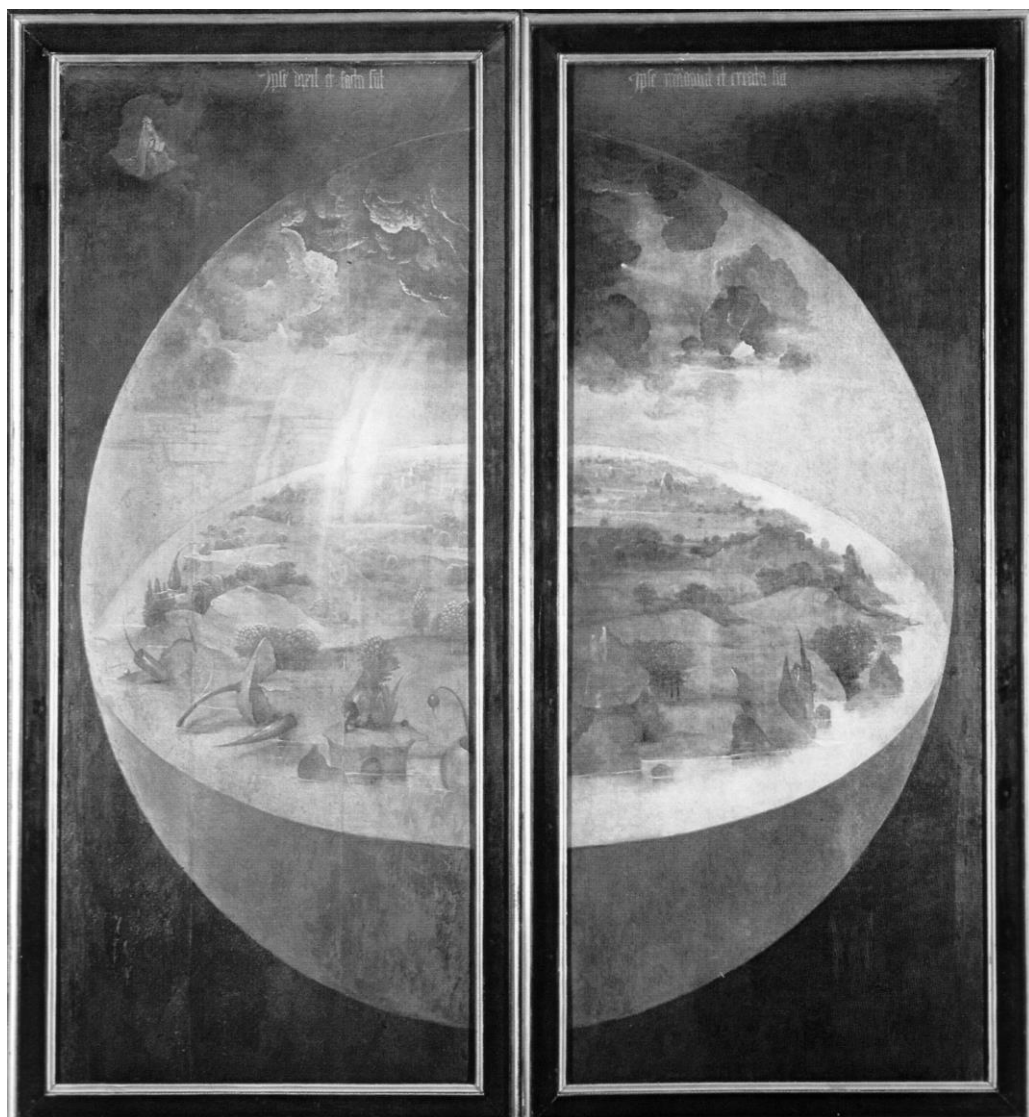
Cura della follia, 1575-80, Madrid, Prado.



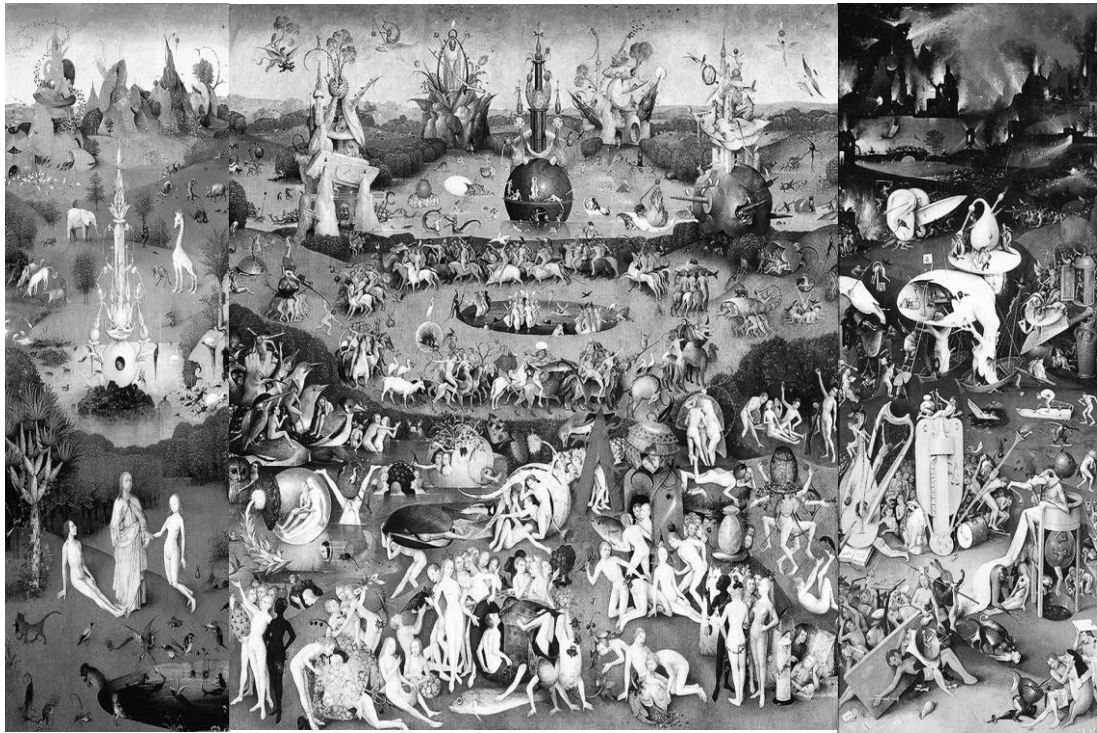
San Gerolamo in preghiera, 1505-06, Gand, Musee des Beaux-Arts.



Il Prestigiatore, 1475-80, Saint-Germain-en Laye, Musee Municipal.



*La creazione del mondo (La creazione), facce esterne degli scomparti laterali del trittico *Il giardino delle delizie*, Madrid, Prado.*



a

b

c

Il Trittico delle Delizie, facciate interne:

a. *Il paradiso terrestre* (lato interno di sinistra).

b. *Il giardino delle delizie* (pannello centrale).

c. *L'inferno musicale* (lato interno di destra).



H. Bosch, *L'andata al Calvario*, 1505-1507, Madrid, Palazzo Reale.

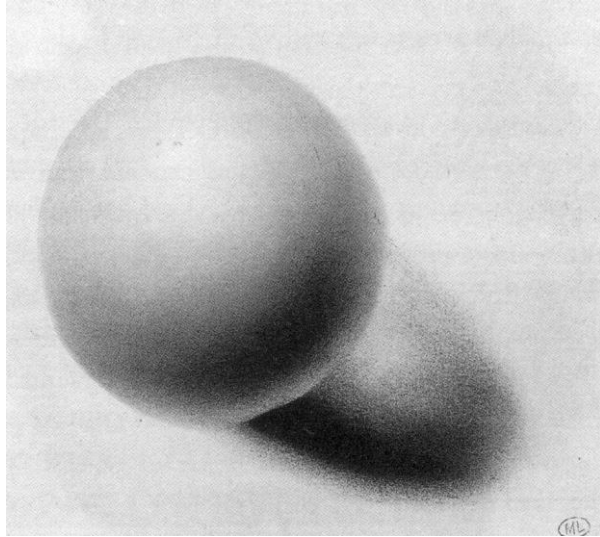


Andata al Calvario, 1490-1500, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



H. Bosch, *Cristo portacroce*, 1515-1516, Gand, Musée des Beaux-Arts.

ODILON REDON



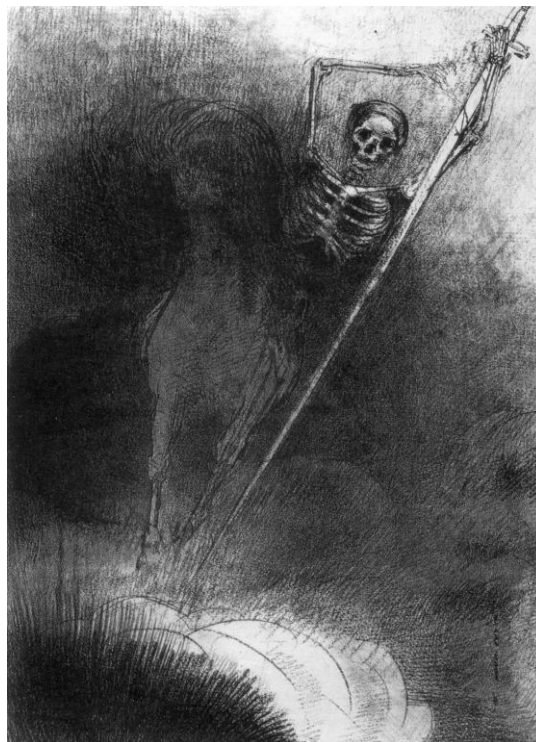
La Boule, 1884, Parigi, Louvre.



Après cela je vis descendre du ciel un ange qui avait la clef de l'âme, et une grande chaîne en sa main, 1899, Ginevra, Museo d'arte e Storia.



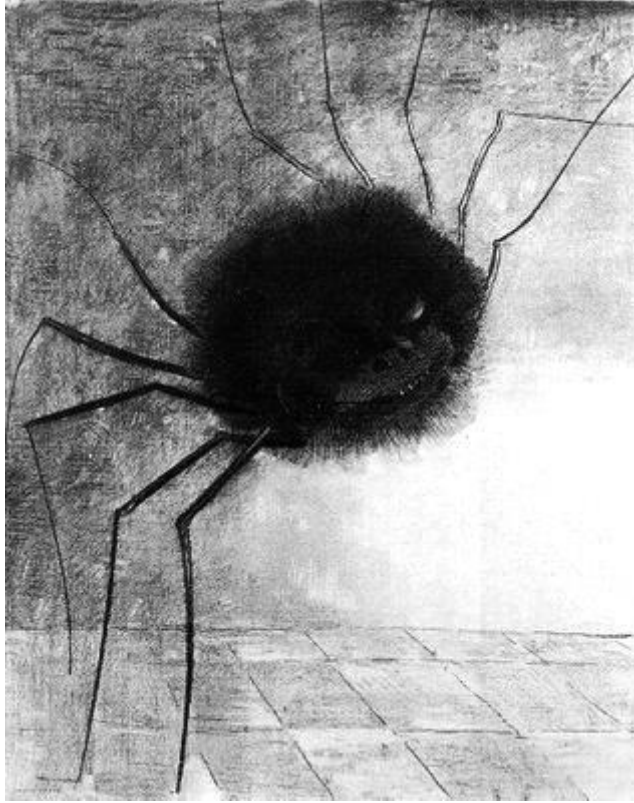
A l'horizon, l'ange des certitudes et, dans le ciel sombre, un regard interrogateur,
1882, Winterthur, Kunstmuseum.



Et celui était monté dessous se nommait la mort, Apocalypse de saint Jean, 1899,
Ginevra, Museo d'Arte.



Œil-Ballon (Pallone-occhio), 1788, New York, The Museum of Modern Art

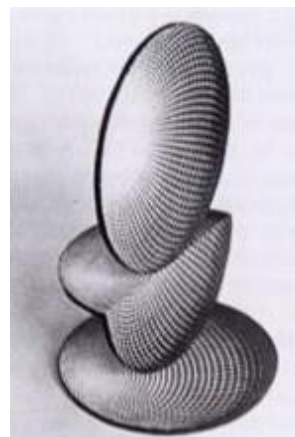


L'araignée qui sourit, (Il ragno sorridente) c.1881, Parigi, Musée du Louvre.



La mort: c'est moi qui te rends sérieuse ; enlignons-nous, 1896, Ginevra, Museo d'Arte e Storia.

MAURITS CORNELIUS ESCHER



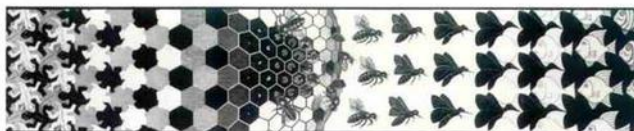
Tre sfere-non sfere, ma cerchi piani, 1945, xilografia.



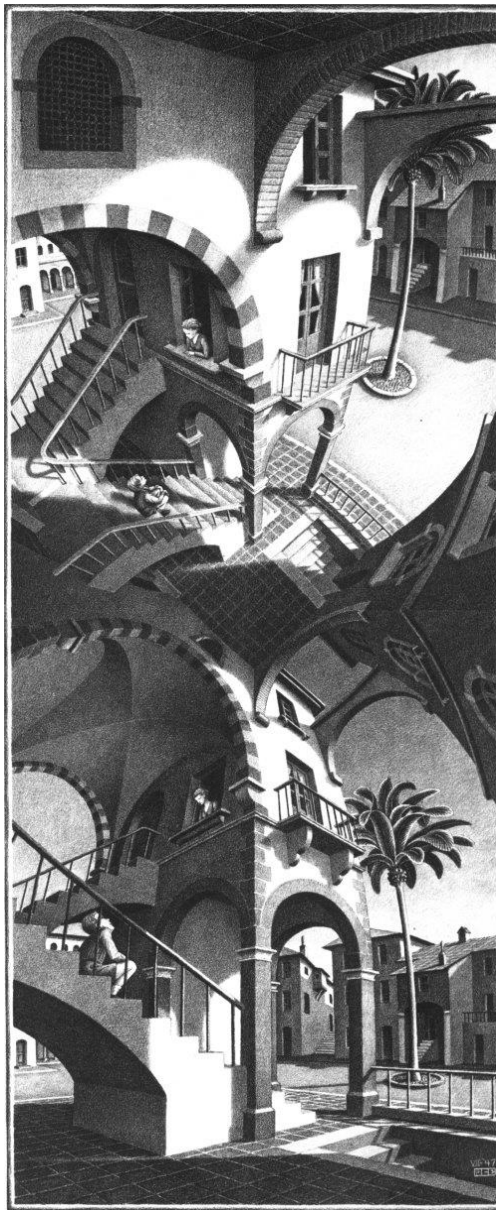
Tre sfere I, 1945, xilografia.



Otto teste, 1922, xilografia.



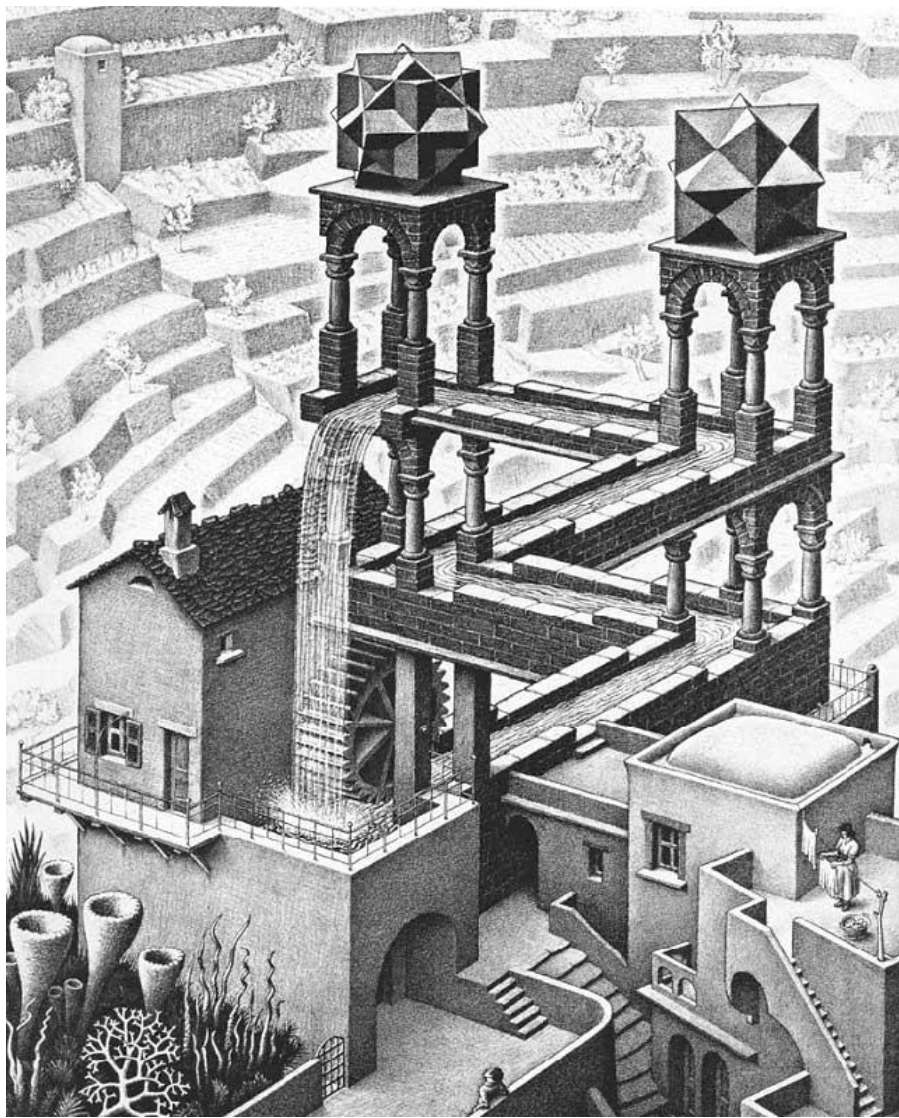
Metamorfosi II, 1939-40, xilografia a tre colori.



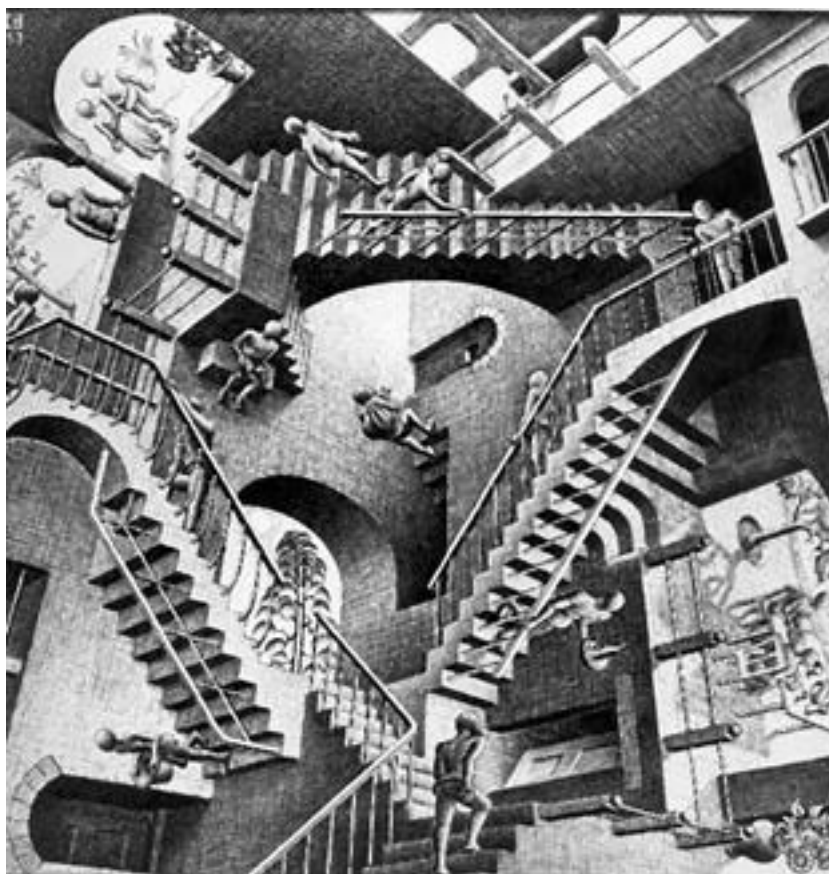
Su e giù, 1947, litografia



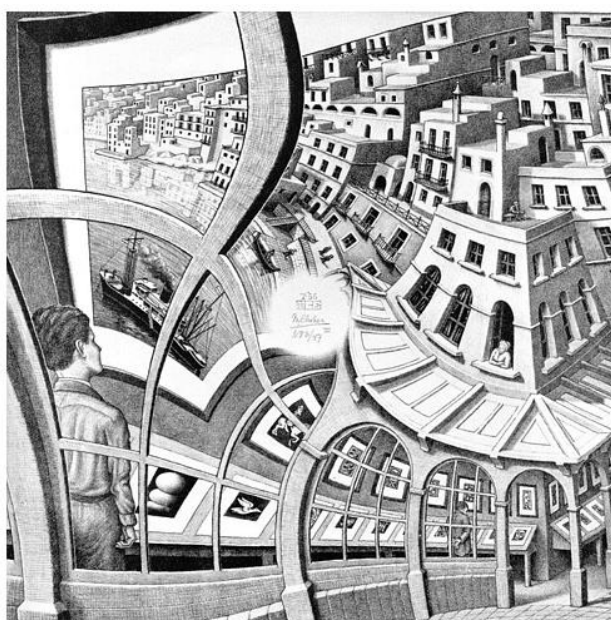
Belvedere, 1958, litografia.



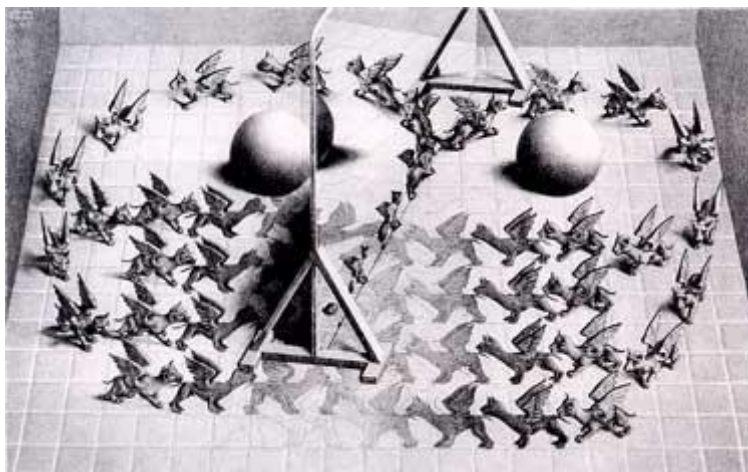
Cascata, 1961, litografia.



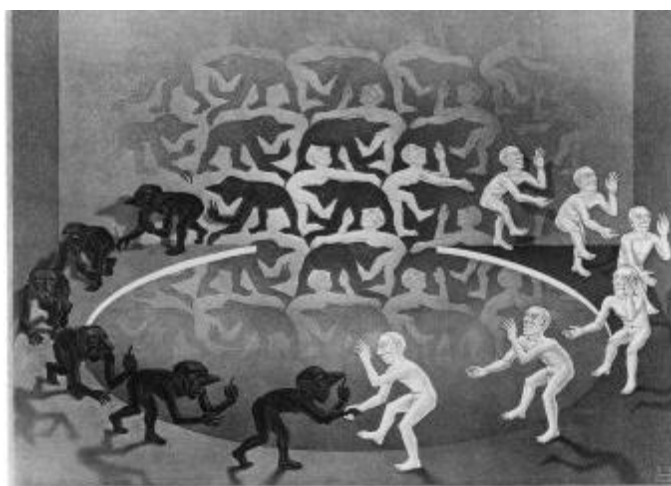
Relatività, 1953, litografia.



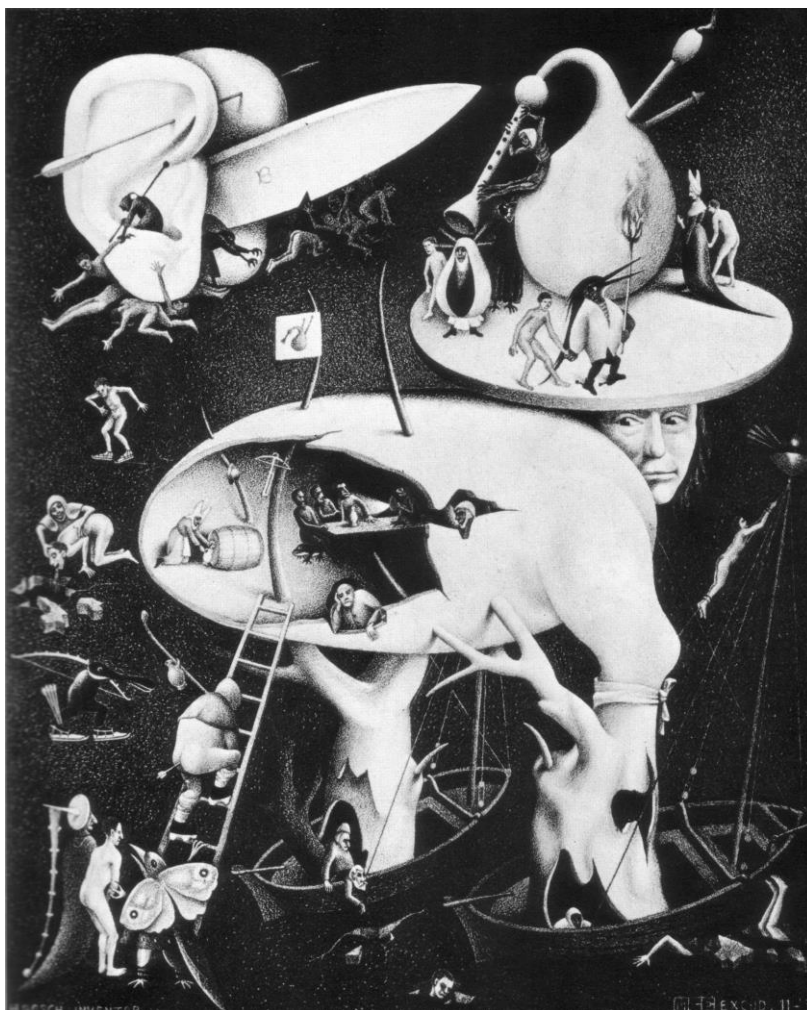
Galleria di stampe, 1956, litografia.



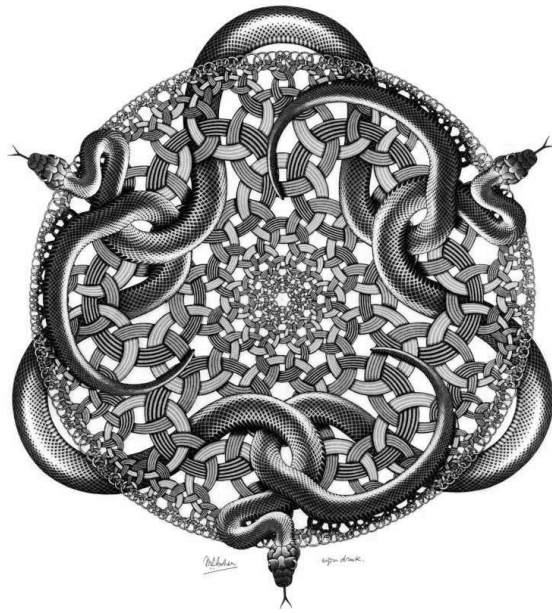
Specchio magico, 1946, litografia.



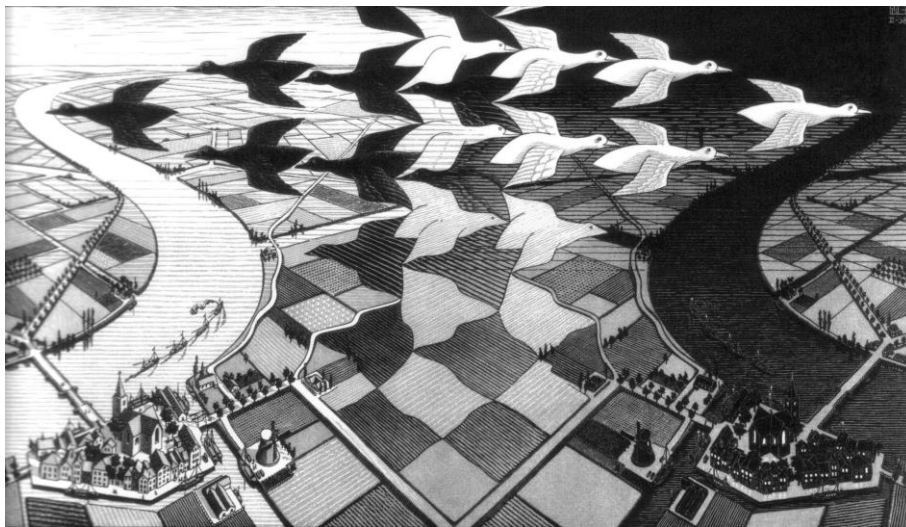
Incontro, 1944, litografia.



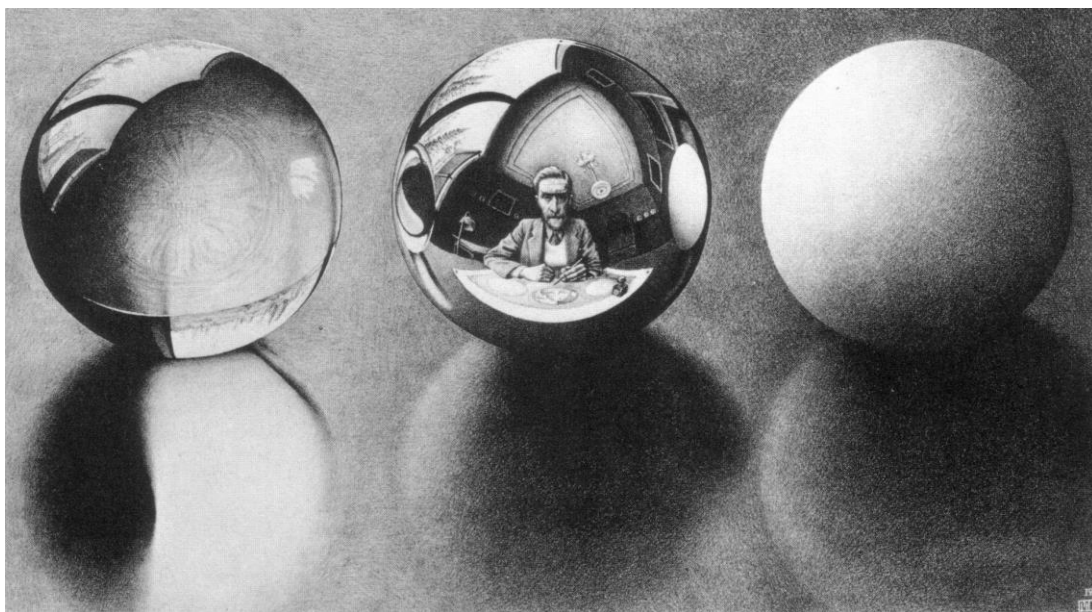
Copia da H. Bosch, 1935, litografia.



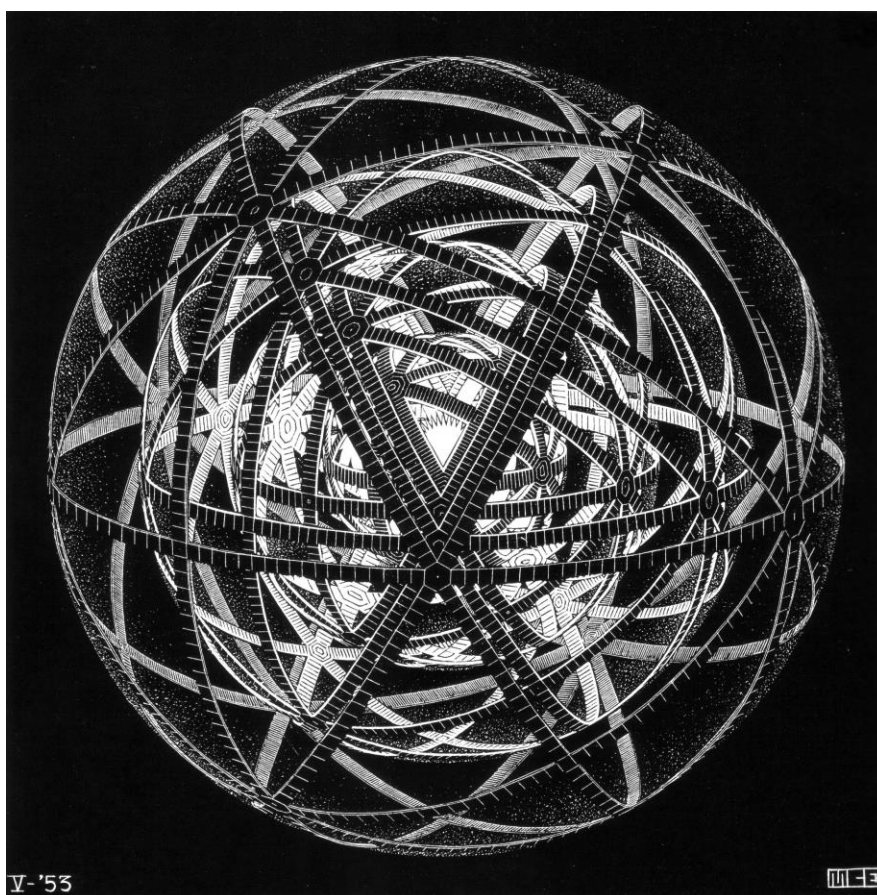
Serpenti, 1969, xilografia a tre colori,



Giorno e notte, 1938, xilografia.



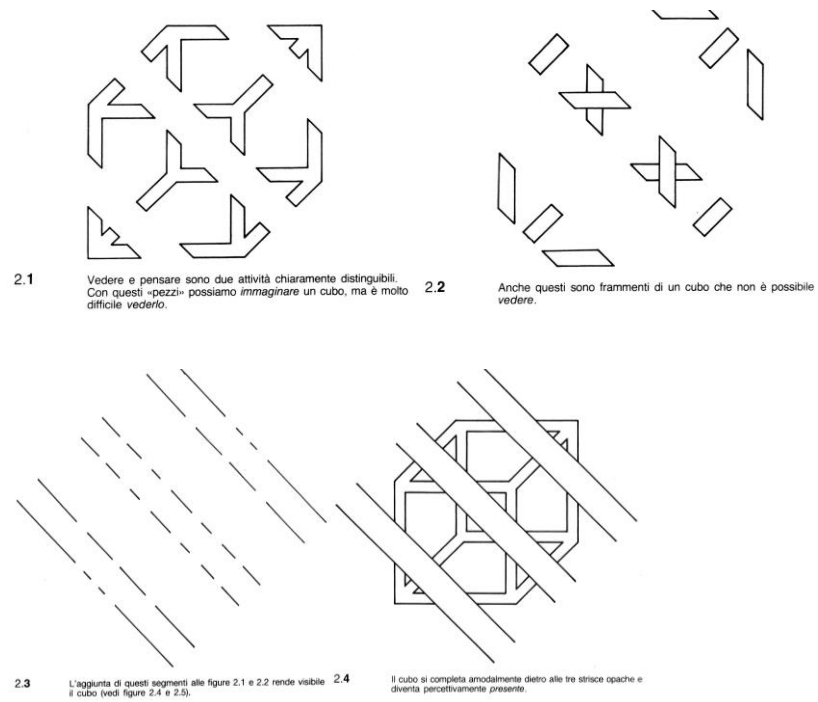
Tre sfere II, 1946, litografia.



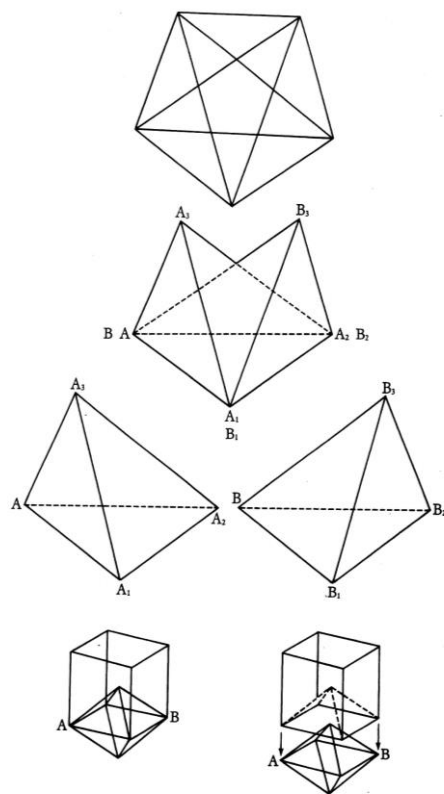
Cortecce concentriche, 1953, xilografia.



Platelminti, 1959, litografia.



Due modi di andare oltre l'informazione data, dal libro *Grammatica del vedere*, di G. Kanizsa.



Dal libro *L'inconscio come insiemi infiniti*, di I. M. Blanco, p. 459, per visualizzare schematicamente la sovrapposizione contemporanea di più oggetti onirici, nello stesso spazio geometrico; schema ricavato e modificato da Courant e Robbins, 1941.

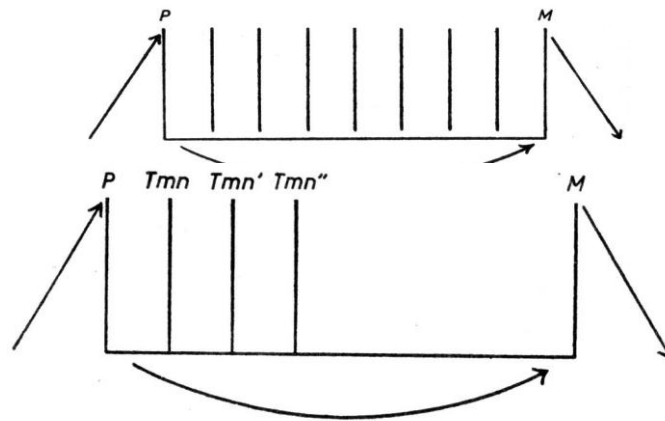


Figura 2

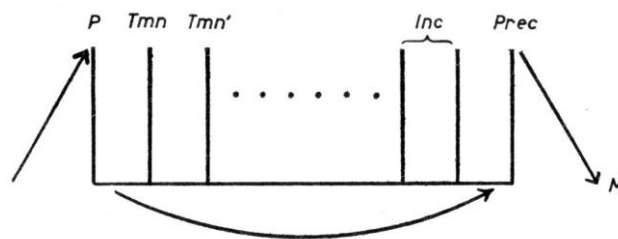
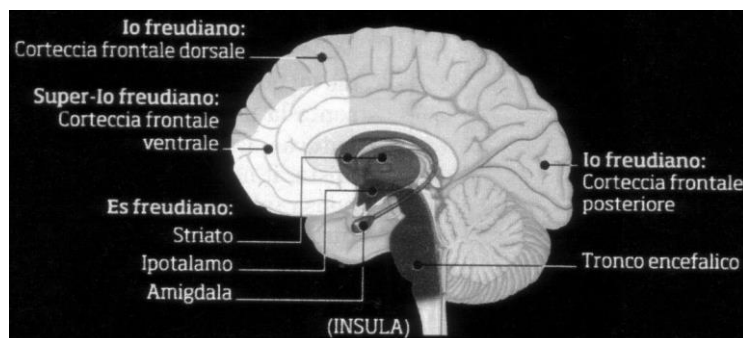


Figura 3



Schemi grafici dell'apparato psichico, ideati da S. Freud, in
L'interpretazione dei sogni.
 Mappatura neurologica della teoria di S. Freud, secondo il neuropsicanalista Mark Solmes.

IO = razionalità; ES = istinto; SUPER IO = controllo.

PAESAGGI DELL'ANIMA

Modigliani ha dipinto tre soli paesaggi e a Diego Rivera gridava: “Il paesaggio non esiste”, al che il messicano gli rispondeva, urlando ancora più forte: “Il paesaggio esiste”. Avevano ragione entrambi. Sia il paesaggio che la figura umana *esistono* e a farli esistere sono proprio gli artisti che vedono nella realtà *tutta*, il fine dell'arte. Realtà molteplici e che riguardano l'interno e l'esterno, il presente e il passato, il sogno e il pensiero. È con Giorgione che il paesaggio divenne soggetto e non più ornamento delle figure umane. Egli capì che l'esterno non è così diverso dall'animo e nella *Tempesta* (1506 c. Venezia, Gallerie dell'Accademia) sembra quasi che abbia voluto farci vedere la *psiche* della natura e non soltanto la sua poesia. La spoglia roccia in primo piano è rivoluzionaria, in quanto occupa il centro, riservato tradizionalmente a soggetti più nobili, motivo che sarà ripreso da Corot con *La Cattedrale di Chartres* nel 1830 (Parigi, Musée du Louvre), il quale ha il merito di spostare l'interesse dal simbolico tradizionalmente elevato (soggetti sacri o pagani) alla strutturazione dei volumi e degli accordi cromatici, facendo coincidere materia e spiritualità non più metafisica, attraverso un geniale parallelismo semiologico tra il cumulo di terra e la splendida Cattedrale. Nel paesaggio e in molti altri soggetti adesso vi è la stessa intensità dell'anima più profonda.

I paesaggi sono stati mentali, geografie misteriose che risalgono dai profondi labirinti inconsci e si cristallizzano sulla retina con l'unico scopo di restituirci la nostra visione interiore. Null'altro che flussi, vaporosi come le nebbie dei quadri di Turner, o delle vedute di Venezia attraverso gli occhi di Monet, utilizzati fino al punto di esaurirli e diventare cieco. E forse sarà stato questo il motivo che mi ha iniziato alla pittura a olio e scoprire le *Paludi*, sbocco naturale dopo dieci anni di esercizio nel disegno da autodidatta. Ma cosa sono i paesaggi senza il pensiero? Null'altro che paludi, masse amorfe e ripugnanti da dove si può emergere soltanto attraverso l'aiuto degli *Altri*, poiché, anche se ne vieni fuori da solo e continui a non incontrare nessuno, persisti nei suoi labirinti, smarrendoti nei suoi infiniti meandri, anche se li dipingi con i colori dell'arcobaleno.

Le *Paludi* sono nella nostra mente ancor prima di trovarle all'esterno. Rosse, gialle, blu (il più spirituale dei colori) non importa, esse sono comunque, emblema di uno stato contraddittorio, poiché le vere paludi sono luoghi terrificanti. Non si può vivere in questi luoghi abitati da tutti quegli esseri odiati dalla civiltà. La palude è il regno del rifiuto, dell'emarginazione continua, delle sabbie mobili e della morte. Ma anche dei fiori più belli, degli spettacoli più fantastici, dei colori più sublimi. La palude è l'ossessione di restare intrappolati negli acquitrini pieni di rettili, di creature ripugnanti eppure così affascinanti da non poter distogliere lo sguardo. Animali che vivono accanto a noi, *dentro* di noi e che ci spiano, mentre ci accingiamo all'opera.

L'arte spiritualizza tutti i luoghi e tutti gli oggetti, ha il potere di rendere piacevole il ripugnante, vicino il lontano, l'informe formato. Le *Paludi* rappresentano un percorso poetico attraverso cui si materializza l'infanzia, dove l'acqua costituisce il primo elemento con cui veniamo in contatto, il *logos* primordiale della nostra nascita, l'origine di tutti i nostri desideri. È il primo contatto con il mondo, la prima conoscenza dell'universo, così come negli antichi filosofi greci era il mare l'origine del cosmo. Nelle paludi vi è il fascino dell'esotico, dell'avventura, del mistero. Un ritorno ai valori dell'animalità, il cui istinto è quel che per noi

è il concetto. Le *Paludi* sono il simbolo dell'essenza della natura non contaminata, natura sempre più lontana dall'essere umano, divenuto una profonda distesa di solitudini ancora più profonde delle stesse paludi.

Lo spazio spirituale che attraverso l'azzurro delle acque e del cielo si collega ai grandi dipinti di Monet è il segno di uno studio filosofico-poetico, ancor prima di essere pittorico. Una ricerca volta all'acquisizione di una disciplina mentale e dell'armonico equilibrio interiore, attraverso la rappresentazione di paesaggi concreti lungo il sentiero della libertà e dell'utopia, il solo capace di abbattere i solidi muri della separazione e dell'incomunicabilità. La stessa esigenza che emerge dalla profonda intuizione di Francesco di Giorgio Martini che nella *Natività* (1484-1490, San Domenico, Siena), libera le figure in uno spazio aperto, davanti ad un grandioso arco diroccato, segno fin troppo evidente del desiderio di liberare la pratica artistica dal peso delle regole, simbolizzato dal sostegno che collega le due parti del muro, simile ad un ponte sospeso tra passato e presente. Ed è con *Il ponte* (1994) che stabilisco uno stretto legame con i dipinti di Monet, il più lirico dei pittori impressionisti. Nella sua lunghissima opera sulle *Ninfee* (1899) egli realizza una prima serie (dieci tele dal formato quasi quadrato 89 x 93 cm.) dove compare un ponticello giapponese che attraversa lo stagno, da lui stesso fatto costruire a Giverny; dipinti che prolungano la *visione interiore*, iniziata qualche anno prima con la serie della *Stazione St. Lazare* e della *Cattedrale di Rouen* (1894). Nelle *Ninfee* il cielo è riflesso nelle acque del laghetto invase dal fogliame, intrigo di caverne vegetali dove si specchiano le nostre immagini, ombre evanescenti di realtà sempre cangianti. Realtà sempre meno reali e che simili alle idee platoniche ci rendono ancora più trasparenti dell'aria che respiriamo. Realtà: nient'altro che false apparenze, nascoste dietro false apparenze e in cui la verità ci è possibile grazie a questo gioco di specchi, poiché ciò che *È* rimane sempre al di qua o al di là di ciò che *È*. Quel che è intuibile non è mai completo. Ecco perché *l'arte ha il compito di far svanire ciò che ancora non è e non sarà mai*: la vita vera. Svanire come le tonalità eterree delle *Ninfee*, divenute pura luce nelle visioni di Turner. Ecco come il simbolismo dell'anima si fonde con la tradizione e continua in quelle opere che dialogano attraverso il linguaggio dell'anima, identico a quello dell'arte. I muri sono simboli di solitudini; i ponti lo sono della comunicazione, soltanto essi permettono il passaggio tra mondi, valicando istantaneamente intere epoche cristallizzate, come splendide stelle nel *Tempio della Storia*.

Nel dipinto *Il ponte* la Diagonale dell'acqua taglia l'immagine in due parti simmetriche attraversate dal ponte, passaggio obbligato per accedere alle verità dell'arte, verità che possono essere scoperte interiormente come il più prezioso dei tesori e solo per intuito, non per logica. *La Linea obliqua* avvicina lo spazio, condensa i significati, introduce un elemento dinamico, porta in primo piano ciò che è trasversale e apparentemente non rilevante. Per questo la Diagonale può essere considerata come il simbolo stesso del Sogno. Simbolo che emerge in quasi tutte le mie opere come ne *Il sogno di Mercurio* (1997-1998), dove possiede il significato della sintesi poetica e della riunificazione di *tutti* i più alti valori dell'essere umano. È un paesaggio dell'anima dove l'essenza della natura è racchiusa nei corpi, levigati come statue di carne, sensuali come le divinità dell'amore. La continuità dall'antico al moderno è tutta nella Diagonale¹⁶⁸ della gamba di Venere, la quale prosegue idealmente e fisicamente in quella di Mercurio, come una linea Ideale della trasmissione dei valori dal piano storico-concettuale a quello, della vita, della materialità, dell'agire, dell'esistenza fisica *nella* felicità sensibile ed emozionale dell'estasi. La circolarità della

¹⁶⁸ Uso la maiuscola in segno di riconoscenza, poiché è a partire da questo breve articolo, scritto in occasione della mostra, che ho iniziato a prendere coscienza della sua enorme importanza, in seguito estesa nel volume: *Introduzione al pensiero obliquo*, (2002), purtroppo ancora inedito.

composizione è evocata dai punti di contatto di tutte le figure. Essa subisce un'inversione verso la spiaggia con il cambiamento alternato delle gambe di Venere e di Mercurio, esattamente speculare con l'altra inversione costituita dalla gamba destra piegata di Afrodite e il braccio sinistro del Messaggero degli dei. Cambiamento che viene sottolineato dalla torsione del busto di Venere, il cui volto, esattamente al centro del dipinto, costituisce il punto di fuga ideale di ogni linea prospettica, aperta soprattutto sull'immaginario, il cui annuncio giunge attraverso le forme ingigantite dei cavallucci marini, messaggeri onirici di un mondo fantastico.

Anche questa composizione è basata sui triangoli, il maggiore del quale è costituito da Nettuno, Venere e Mercurio; sembra quasi che le figure siano un pretesto per nascondere una composizione geometrica e astratta, che dalla terra sale verso il cielo, passando attraverso il verde smeraldo del mare, così da formare l'altra Linea obliqua il cui vertice è rappresentato dal tridente di Nettuno. Tutto il dipinto emana l'idea magica del triangolo e del cerchio (invisibile), della realtà e dell'astrazione, del finito e dell'infinito in un dinamismo continuo e ieratico, che culmina nella torsione del corpo della dea dell'amore. La posa classica delle figure, in particolare quella delle *Grazie*: Eufrosine, la gioia; Talia, la prosperità; Aglaia, lo splendore, sono il simbolo della gioia di vivere degli impressionisti e che sembra essere stata spazzata via dal negativo della nostra epoca. E infatti nei nudi di Renoir ritorna lo spirito che animava gli artisti greci nel periodo del loro massimo splendore, lo stesso spirito che ha permesso a Canova di scolpire *Le tre Grazie* (Galleria dell'Ermitage, San Pietroburgo), le cui forme sensuali emanano un dolce erotismo, lieve come il candore della luce che avvolge il marmo, quasi fosse stato modellato dai baci e dalle carezze. L'equivalenza di Sogno e Realtà è data dalla consistenza pittorica di tutte le figure, inserite nella stessa visione di Mercurio che sogna, procedimento simile a quello di Füssli nell'*Incubo* (1781, Detroit, Intitute of Arts), e diverso da quello di Ingres ne *Il sogno di Ossian* (1813, Montauban, Musée Ingres), il quale separa i due mondi variando le tonalità cromatiche, fino al monocromo per la realtà onirica.

Se la prima rappresentazione di sogni mostrava incubi, continuati con l'opera di Redon, anticipatore del simbolismo e del surrealismo, *Il sogno di Mercurio* capovolge questa visione ed esalta l'entusiasmo per la vita e l'amore per i sensi, e l'inserisce nella quiete del mare verde e nell'atmosfera sospesa ed ieratica delle figure. Scrive Kandinsky "Mescolando questi due colori (il giallo e il blu) diametralmente opposti in un equilibrio ideale si forma il verde. I movimenti orizzontali, quelli centrifughi e centripeti, si neutralizzano a vicenda. Nasce la quiete. (...) Il verde assoluto è il colore più calmo che ci sia: non si muove, non esprime gioia, tristezza, passione, non desidera nulla, non chiede nulla. (...) Il verde è il colore fondamentale dell'estate, quando la natura ha superato la primavera, il periodo Sturm und Drang dell'anno, e s'immerge in una quiete appagata. Quando il verde assoluto perde il suo equilibrio, si alza verso il giallo e diventa vivo, giovane, gioioso. La mescolanza col giallo gli dà nuova forza. (...) Da un punto di vista musicale esprimerei il verde assoluto con i toni calmi, ampi, semi¹⁶⁹gravi del violino". Il verde assoluto dei cavalli marini, perfettamente verticali al centro del dipinto, quasi una corona fantastica sul capo di Venere, spinge la composizione verso il cielo e collega la materialità terrena alla spiritualità dell'azzurro, attraverso il giallo della sabbia, lambita dai movimenti lievemente spumeggianti delle piccole onde. Le divinità sono tutte color terra di Siena, lo stesso colore della spiaggia, eppure sono tutte diverse grazie all'impiego dell'ocra gialla, della terra di Siena bruciata e del bianco. Lo sguardo di Venere rivolto all'indietro sembra voler evidenziare l'impossibilità della bellezza e dell'amore dei nostri tempi, come se la vera armonia si potesse trovare solo nel passato o nell'intimo animo umano. E infatti, continuare a dipingere oggi ha il sapore dell'antico, di una

¹⁶⁹

Wassily Kandinsky *Lo spirituale nell'arte*, p.65, 1998, Milano.

pratica completamente fuori da qualsiasi contesto sociale, al punto da fare del pittore una creatura immaginaria, un sognatore alla ricerca della sua isola esotica, lontana dalle solitudini alla deriva.

Le isole di *Maldiva I e II*, ma anche quelle di molti altri dipinti, condensano diversi racconti il cui centro è costituito dal *Nudo*, simbolo dell'erotismo per eccellenza, ma ancor di più della Verità, luogo dove si *vorrebbe* vivere, ma ancor di più dove si *potrebbe* vivere, e non solo nella narrazione onirica, ma soprattutto quando si rappresentano generi "realistici", anzi ancor di più quando si sceglie l'iperrealismo, dove l'effetto di straniamento risulta ancora accentuato per meglio ri-creare il Sogno volendogli aderire fino in fondo e portarne un pò in questa landa desolata che si chiama *civiltà*. *I paradisi naturali I e II*, con il cambiamento di scala nella realizzazione del paesaggio e degli oggetti: vasi, fiori, personaggi costituiscono l'opposto esatto dei valori arte-vita, volutamente riferito ai *Paradisi artificiali* di Charles Baudelaire già dal titolo stesso, dialogando con il suo concetto di artificiale, con lui che visse in un'epoca ancora non totalmente alienata alla Natura. Cos'è, infatti, naturale e cos'è artificiale dato che persino la "macchina" è il risultato dell'ingegno umano e quindi conquista *indiretta* e non voluta della natura? Però mai tale prodotto è stato così lontano da essa!

Se con Marcuse è la realtà dell'arte ad essere autentica, l'iperrealismo, un'ennesima sfida alle capacità umane di competere con la fotografia, soprattutto in un periodo favorevole alla pittura astratta, convalida l'intuizione di Marcuse e costituisce la premessa necessaria per sognare da svegli, dopo la dura fatica di costruire un sogno con la precisione di un ingegnere e la grazia di un architetto. Se nei *Paradisi naturali I* si dà maggior rilievo alla figura umana cambiando le proporzioni così da valorizzare i corpi, nel secondo dipinto sono i vasi ad essere ingranditi e le figure umane, disposte simmetricamente si trovano ad essere nello stesso tempo grandi e piccole, aumentando l'effetto di straniamento, accentuato dal nudo *nel* vaso in quanto è nello stesso tempo *fuori* di esso. *I paradisi naturali II* è un racconto surreale che si articola sui contrasti, analogamente all'altro dipinto *San Giorgio in lotta con il Drago* (1998), dove le forze contrapposte si alternano nell'immobilità sospesa dell'*attimo che sta per accadere e che è già passato*. I paesaggi onirici, resi con la tecnica del *troemp-l'oeil*, dilatano l'immaginario e superando i limiti della realtà si trasformano in segni dell'anima. "La visione poetica è *alta fantasia*: intuizione sensibile di una realtà spirituale illuminata dalla discesa di un raggio celeste."¹⁷⁰

Lo studio dell'artista (1999) è una piccola storia dell'arte, il cui richiamo esplicito alle maggiori correnti dell'arte contemporanea si fonde con il tema dell'assenza-presenza, forse per evocare un'arte che non esiste più, dato che da tempo si celebra *la morte dell'arte*, o almeno di quell'arte pittorica ormai definitivamente consegnata alla storia. Non a caso Erodoto e Tucide sono posti in alto, proprio per evidenziare il carattere anacronistico di fare pittura oggi e anche per suggerire una possibile *via di fuga* nella storia. Ma se esiste l'opinione comune che la ritiene sorpassata, ne esiste un'altra in cui non si può fare a meno della pittura. Non si può impedire a nessuno di dipingere, con tutti i rischi che questa attività comporta, pericoli ben evidenziati dalla contrapposizione dei ritratti di Socrate e Faruffini¹⁷¹, i cui sguardi sono rivolti in direzioni opposte e la cui torsione del volto del pittore tenta disperatamente di riportare la ricerca artistica nell'ambito della conoscenza in generale. Infatti, sia la filosofia che l'arte sono strumenti d'indagine dai numerosi punti in comune, culminati nella nascita dell'*Estetica*, la più *scientifica* tra le teorie sull'arte. Il pennello posato sulla tavolozza che collega il cavalletto al pane enuncia la volontà di vivere del proprio

¹⁷⁰ Jean Starobinski, *L'occhio vivente*, p. 285, Torino, 1975.

¹⁷¹ Federico Faruffini (Sesto San Giovanni 18 agosto 1833- Perugia 15 dicembre 1869), morì suicida perché non riusciva a vivere di pittura. La sua storia l'ho in parte narrata, trasfigurandola nel romanzo *Sulle acque scure dei Navigli* (1997), inedito.

lavoro, desiderio negato a molti in quelle società dove il *fantastico individuale* ha scarsa rilevanza, pensiero accentuato dalla sedia vuota, segno dell'artista che non c'è più, ma che è esistito e continuerà ad esistere, nonostante le forze negative della società.

Un altro concetto fondamentale, ripreso molte volte in ambito letterario (*Sulle acque scure dei Navigli, La stella di cristallo, Sogni il ponte e altri racconti*), è quello della continua corrispondenza tra il fantastico e la realtà, in un perenne divenire dialettico sintetizzato dal volo delle farfalle che emergono dal *quadro dipinto dentro il quadro*. La Diagonale che collega la sedia al dipinto posto sul cavalletto attraverso le farfalle forma una V con i busti di Faruffini e Socrate e inserisce il triangolo nella forma rettangolare di tutto il dipinto, dove la libreria è dominata dal quadrato. Il riferimento a Mondrian intende ribadire ancora una volta l'idea che si può giungere alla purezza delle forme anche attraverso l'arte realistica. Il sincretismo di figurativo e forme geometriche ha lo scopo di liberare la visione oltre le apparenze per spostare le molteplici percezioni dal piano sensibile a quello mentale. L'altra Diagonale immaginaria parte dall'anfora e culmina nel busto di Tucidide attraverso la rosa e tocca il punto centrale del ritratto di Faruffini, per cui tutta la composizione assume il significato di un omaggio a tutti quei pittori che a causa delle miserie delle varie società, sono stati costretti a togliersi la vita.

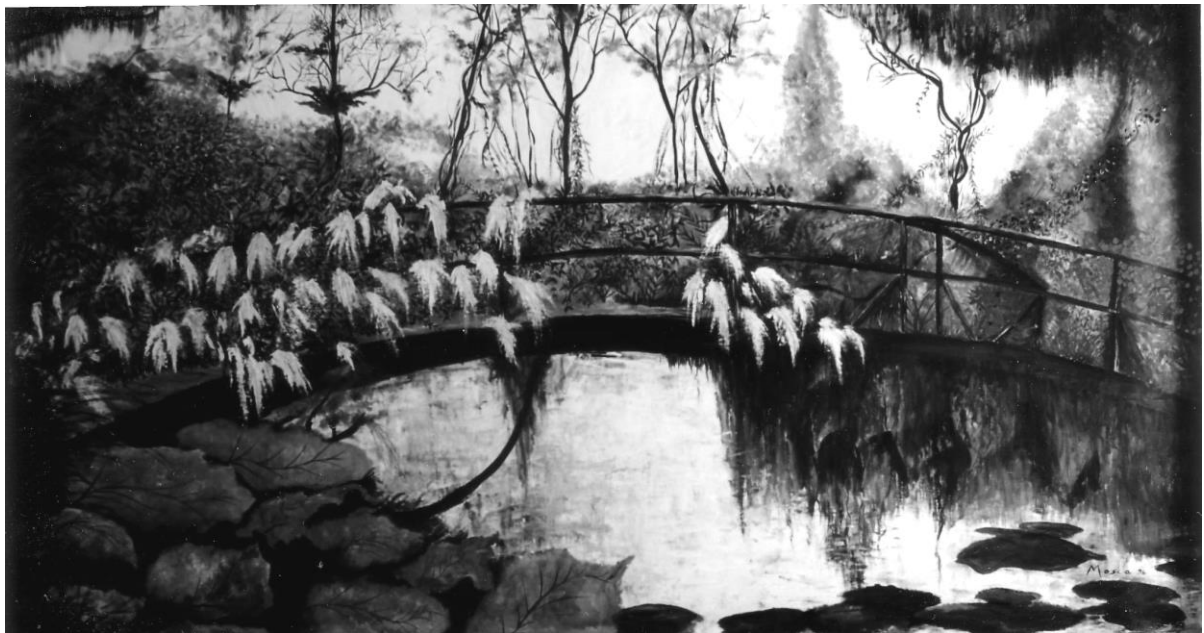
2000/2010



Prima palude, 1990, olio su tela, 30x40



Grande palude, 1992, 200x240



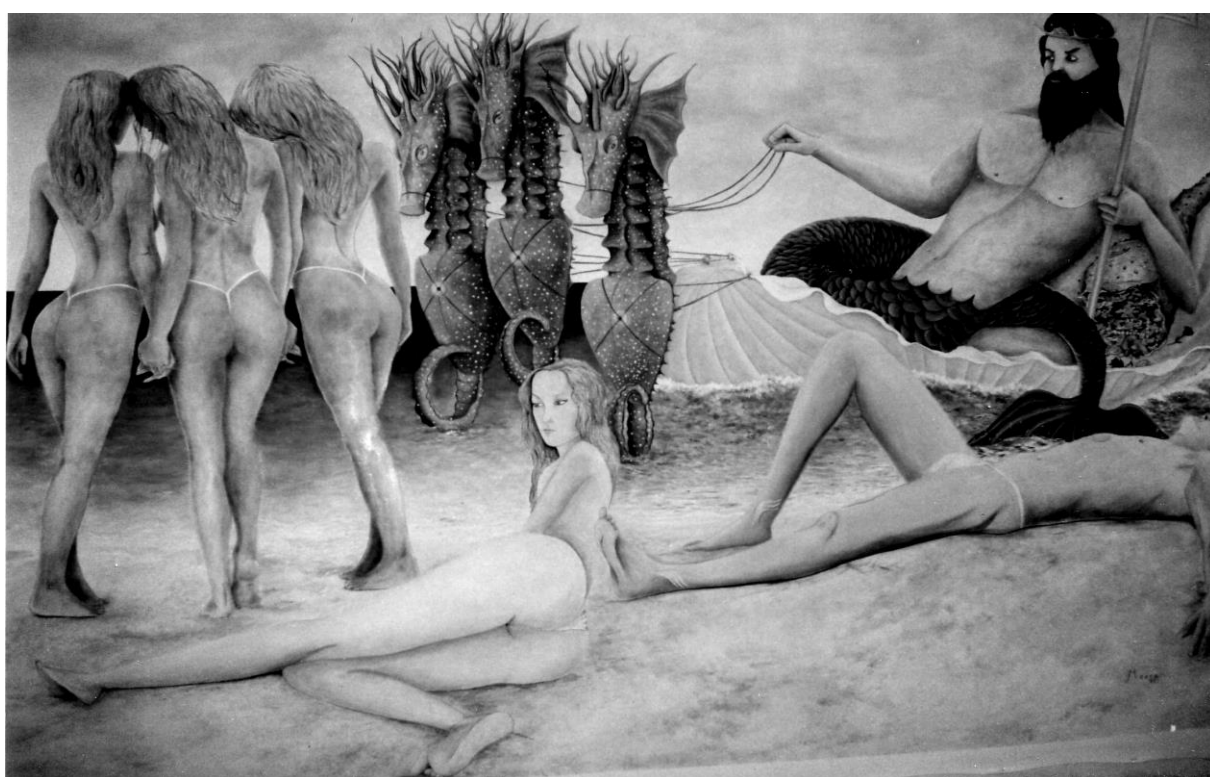
Il ponte, 1994, olio su tela, 130x250



L'isola – Olio su tela, 135x185



San Giorgio in lotta con il Drago, 1998, olio su tela, 144,5x194,5



Il sogno di Mercurio, 1997-1998, olio su tela, 144x198



Paradisi naturali II—Olio su tela, 121x143



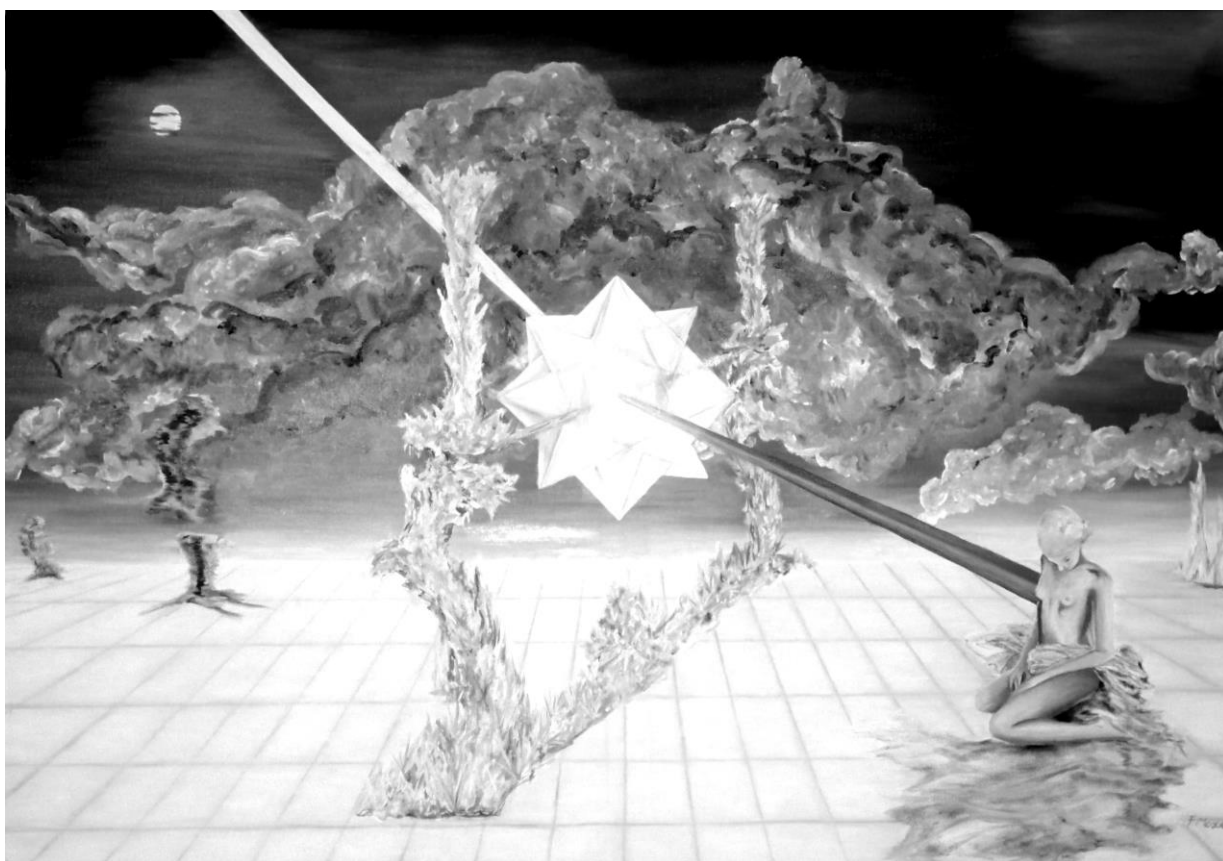
Paradisi naturali, olio su tela, 1998, 55x190



Lo studio dell'artista, olio su tela, 147x197



Il parco (La famiglia), olio su tela 138,5x200



Novilunio, olio su tela, 70x100



Libertà, olio su legno, 33,4x62



Contemplazione, olio su tela, 50x70



T

roublemakers II, olio su tela, 76x123,5



Troublemakers, olio su tela, 47,5x104,5



Il Sortilegio, (omaggio a Escher), 2002, olio su tela, 118x155



La collana di perle, olio su tela, 80x60



Oltre il paesaggio (Il visibile e l'invisibile), 1998, olio su tavola, 33,5 x 63

BIBLIOGRAFIA

- Apolloni Marco Fabio, *Ingres*, Art Dossier n. 86, Giunti, Firenze 1994.
- Appiano Ave, *Capire l'arte*, Newton, Roma 1996.
- Argentieri Giuseppe (a cura di), *Pittori fiamminghi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1962.
- Baltrušaitis J., Calvesi M., Coen E., Porzio F., *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, Art Dossier n. 11, Giunti, Firenze 1987.
- Baltrušaitis Jurgis, *Il Medioevo fantastico*, Adelphi Edizioni, Milano 1973.
- Baudelaire Charles, *La critica d'arte*, a cura di Antonio del Guercio, Roma 1996.
- Bignamini Ilaria (a cura di), *Mercanti, Signori e Pezzenti nelle stampe di William Hogarth* Mazzotta, Milano, non datato.
- Blanc Marcel (a cura di), *La neurobiologia I fondamenti organici dei fenomeni psichici*, Newton, Roma 1978.
- Bolognini Stefano (a cura di), *Il sogno cento anni dopo*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Bosing Walter, *Bosch*, Taschen, Colonia 1994.
- Boulez Pierre, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979.
- Bussagli Mario, *Bosch*, Art Dossier n. 21, Giunti, Firenze 1997.
- Bussagli Mario, *Bruegel*, Art Dossier n. 130, Giunti, Firenze 1998.
- Calabresi Omar (a cura di), *Semiotica della pittura*, a cura di il Saggiatore, Milano 1980.
- Calvesi M., *Duchamp invisibile*, Officina Edizioni, Roma 1975.
- Calvesi Maurizio, *Arte e alchimia*, Art Dossier n. 4, Giunti, Firenze 1986.
- Carotenuto Aldo, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani, Milano 1997.
- Cassirer Ernst, *La filosofia delle forme simboliche*, vol. III, tomo I, La Nuova Italia, Firenze 1989.
- Cinotti Mia (apparati critici e filologici), *L'opera completa di Bosch*, con presentazione di Dino Buzzati, Rizzoli, Milano 1966.
- de Bono Edward, *Creatività e pensiero laterale*, Rizzoli, Milano 1998.
- de Bono E., *Il pensiero laterale*, Rizzoli, Milano 1996.
- Della Chiesa Angela Ottino (apparati critici e filologici), *L'opera completa di Dürer*, con presentazione di Giorgio Zampa, Rizzoli, Milano 1968.
- Eco Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1980.
- Enciclopedia della psicoanalisi*, Laplanche e Pontalis (a cura di), Laterza, Roma-Bari 2000.
- Enciclopedia Garzanti dell'Arte*, Milano 1977.
- Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, Vol. III, art. *Classico*; vol. V, art. *Europee Moderne Correnti*; vol. XI, art. *Prospettiva*; Sansoni, Firenze 1958-1967.
- Ernst Bruno, *Lo specchio magico di Escher*, Taschen, Colonia 1996.
- Escher M. C., *Grafica e disegni*, Introduzione e commento di M. C. Escher, Taschen, Colonia 1992.
- Fodor Jerry A., *La mente modulare*, il Mulino, Bologna 1999.
- Fonda Edda, *Redon*, Fabbri, Milano 1991.
- Freud Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, Universale Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Geymonat Ludovico, *Storia del pensiero filosofico*, vol. III, Garzanti, Milano 1979.
- Gibson Michael, *Il Simbolismo*, Taschen, Colonia 1997.
- Gibson M., *Redon*, Taschen, Colonia 1999.
- Hagen Rose-Marie & Rainer: *Bruegel Tutti i dipinti*, Taschen, Colonia 1995.

Harré Rom, Lamb Roger, Mecacci Luciano (a cura di), *Psicologia. Dizionario Enciclopedico*, Laterza, Roma-Bari 1998.

Ikegami Hidehiro, *Due volti dell'Anamorfisi*, Clueb, Bologna 2000.

Jung Carl Gustav, *Dizionario di psicologia analitica*, Editore Boringhieri, Torino 1977.

Jung Carl Gustav, *L'uomo e i suoi simboli*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1983.

Jung C. G., *La libido, simboli e trasformazioni*, Newton, Roma 1993.

Kahn-Rossi Manuela (a cura di), *Odilon Redon. La Natura dell'Invisibile*, Skira, Milano 1996.

Kanizsa Gaetano, *Grammatica del vedere*, il Mulino, Bologna 1980.

Lacambre Geneviève (a cura di), *Gustave Moreau e l'Italia*, Skira, Milano 1996.

Lacambre G., *Moreau*, Art Dossier n. 117, Giunti, Firenze 1996.

Lacan Jaques, *Il seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1979.

Lacan J., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.

Lévy-Strauss Claude (a cura di), *L'identità*, Sellerio, Palermo 1980.

Locher J. L. (a cura di), *Il mondo di Escher*, Garzanti, Milano 1978.

Matte Blanco Ignacio *L'inconscio come insiemi infiniti*, Einaudi, Torino 2000.

Mosca Francesco, *Scritti sull'arte*, Edizioni Pittigrafica, Palermo 2000.

Oliviero Alberto, *Esplorare la mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.

Orienti Sandra - de Solier René, *Bosch*, Alfieri e Lacroix, Milano 1989.

Panofsky Erwin, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1999.

Pinelli Orietta Rossi, *Füssli*, Art Dossier n.126, Giunti, Firenze 1997.

Rossi Bortolatto Luigina, *L'opera pittorica completa di Delacroix*, Rizzoli, Milano 1972.

Rubin William S., *L'arte Dada e Surrealista*, Rizzoli, Milano 1972.

Symington Joan e Neville, *Il pensiero clinico di Bion*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.

Vinca Masini Lara, *Il Simbolismo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1979.

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1980.

Zeri Federico (a cura di), *Bosch, Giardino delle delizie*, Rizzoli, Milano 1998.



Illustrazioni di copertina e retrocopertina: M. C. Escher, *Belvedere*; *Serpenti*.

Progetto grafico e realizzazione: Duilio Scalici

© Francesco S. Mosca

*Per evitare che il pensiero obliquo
diventi una deformazione,
occorre dimenticarlo non appena
s'impara a riconoscerlo.*