

*Rivista di Psicologia dell'Arte, A. 2, n. 2, 1980*

Sergio Lombardo:

## METODO E STILE. SUI FONDAMENTI DI UN'ARTE ALEATORIA ATTIVA

### 1. Autenticità e irripetibilità dell'esperienza

Gli strumenti musicali, i materiali della scultura, i pigmenti e le superfici della pittura, i palcoscenici, i tempi dello spettacolo, le tecnologie costruttive, con tutto l'enorme corredo di conoscenze, convenzioni, teorie e canoni, costituiscono la struttura materiale, oggettiva, dalla quale nasce l'esperienza estetica.

Tutto questo insieme di utensili, incluso, quando c'è, l'oggetto artistico, è strumentale in quanto ha la funzione specifica di generare un'esperienza emozionale.

Non è necessario un ragionamento complicato per dimostrare che l'arte è un'esperienza emozionale condivisa, il cui stimolo è generato dall'interno del gruppo. (1)

Ciò che rende indimostrabile la definizione di un rapporto fra lo stimolo oggettuale e la risposta emozionale è l'estrema deperibilità della seconda, la sua mutevolezza. Ad onta dei vari tentativi di produrre modelli rappresentativi stabili dell'appagamento emozionale, dobbiamo riconoscere che un osservatore neutrale ed esterno non può vedere in essi che esperimenti casuali. "Chiameremo gli esperimenti non deterministici, cioè quelli che non sempre portano allo stesso risultato anche quando vengono ripetuti sotto le stesse condizioni, esperimenti casuali". (2)

L'opera d'arte è un esperimento casuale che ha come risultato un effetto emozionale aleatorio.

Simile esperimento può essere contemplato dall'esterno e giudicato bello, brutto, vivo o morto, oppure può essere classificato stilisticamente.

Qualcuno potrebbe avere il desiderio, o l'interesse, di farne delle copie, ma ciò è impossibile.

Per riprodurre l'emozione bisognerebbe evitare qualsiasi errore, qualsiasi scarto dalla situazione originale; anche la storia successiva della copia deve essere identica e produrre gli stessi effetti.

Bisognerebbe fermare la mutevolezza dell'universo e "uscire dalla corrente del tempo". (3) In qualsiasi altro caso la ripetizione diventerebbe a sua volta una matrice, cioè una madre, di eventi ulteriori che occupano un grado generativo successivo e sui quali si potrebbe applicare di nuovo il giudizio contemplativo.

Un procedimento migliore di riproduzione potrebbe servirsi dello stesso metodo generativo che aveva prodotto l'originale.

Spesso i bambini, cercando una moneta che gli è caduta, ne fanno cadere un'altra simile, sperando che la seconda ripeta il percorso della prima; ma purtroppo non accade mai che i percorsi siano identici.

Ripetere il processo di produzione emozionale una seconda volta utilizzando proprio lo stesso metodo di stimolazione che fu usato la prima volta, è come usare la stessa madre per fare lo stesso figlio.

Se poi il processo viene ripetuto in una successione di prove, ne scaturiscono effetti valutabili entro un campo di variazioni di frequenza che descrivono una curva aleatoria o stocastica.

La successione di opere dello stesso artista descrive una curva stocastica che contiene un numero di passi uguale al numero di opere eseguite.

La successione di tutte le opere eseguite con lo stesso metodo forma anch'essa una curva stocastica il cui andamento esprime le possibili variazioni di stile consentite da quel metodo.

L'estetica tradizionale si è occupata finora specificamente delle variazioni di stile, fornendo scale di valutazione fondate sulla contemplazione; raramente invece si è occupata di un problema molto più complesso come quello di costruire teorie capaci di ordinare le variazioni dei metodi di produzione dello stimolo e di valutare i limiti di saturazione degli stimoli estetici.

L'estetica, contemplando più o meno "disinteressatamente" i vari oggetti si aspetta passivamente un'esperienza di piacere sulla base di due presunzioni indimostrabili: la neutralità dell'osservatore e l'esistenza oggettiva, immutabile della bellezza.

Si potrebbe dimostrare come proprio la non neutralità dell'osservatore definisca la bellezza oggettivamente, per mezzo di modelli rappresentativi di una particolare esperienza appagante, che non è né ovvia né neutrale.

La difficoltà di uno studio sperimentale dei modelli di appagamento emozionale nasce dall'irripetibilità e non convenzionalità dell'evento estetico. I modelli artistici, al di fuori dei generi e degli stili, hanno lo scopo di provocare eventi appartenenti al vissuto "reale" e non alla sua rappresentazione simbolica.

Solo i concetti del pensiero astratto idealistico possono essere riprodotti senza errori infinite volte, ed è per questo che l'estetica idealistica, preferendo i modelli astratti all'esperienza, finisce per naufragare in un mondo del simulacro, sedotta dal piacere contemplativo.

## 2. Dalla divina follia all'artificio

L'opera d'arte, come sembra oggi consensualmente riconosciuto, esiste oggettivamente, anche se vi sono dubbi su quale sia e dove si trovi.

Nei tempi arcaici non era così.

Vi sono documenti che raccontano di un'epoca in cui l'uomo non aveva ancora separato l'azione della contemplazione, per cui in quell'epoca l'opera d'arte non esisteva oggettivamente. Come è noto in un documento del II sec. d.C., Aristide Quintiliano fa cenno ad un tipo di danza detta *choréia*, che aveva caratteristiche rituali legate al culto di Dionisio ed era praticata nella Grecia arcaica.

Essa costituisce la forma più primitiva di arte, ma risulta abbastanza incomprensibile ad una mente moderna per il fatto che: "... aveva un carattere espressivo, giacché esprimeva sentimenti piuttosto che dar forma a cose, significava azione piuttosto che contemplazione". (4)

Da questa pratica derivano i tre concetti più importanti dell'estetica greca antica: il concetto di mimesi, quello di catarsi e quello di armonia.

La parola mimesi, come spiega il Koller (5), originariamente si riferiva alla danza, significava espressione di sentimenti, manifestazione di esperienze soggettive attraverso il movimento, il suono e le parole; si riferiva "all'agire non al copiare".

Questo tipo di espressione spontanea era detto *mímesis* in quanto *immedesimazione* con i processi naturali, abbandono o regressione alle leggi primarie dell'organismo, senza artificio né controllo cosciente.

I Greci facevano una distinzione netta fra espressione spontanea e costruzione artificiale, perciò classificavano "gli scultori tra gli artigiani e i poeti tra gli indovini". (6)

Nella sua Storia dell'Estetica il Tatarkiewicz precisa che il termine mimesi "...originariamente significava 'azione teatrale', spettacolo, e non rappresentazione del mondo esterno; si applicava alla danza, alla musica, all'arte dell'attore, ma non alla scultura, alla pittura, né alla poesia epica. Applicato alla natura, significava imitazione dei suoi *metodi* piuttosto che delle sue apparenze" (corsivo aggiunto). (7)

Il concetto di catarsi ha origine anch'esso dalle antiche danze rituali.

Catarsi significava purificazione ed infatti si riteneva che l'espressione automatica dei sentimenti apportasse beneficio alla collettività purificando gli animi.

In senso analogo lo stesso termine veniva riferito alla medicina.

Il Takarkiewicz, "data la connessione fra questa idea e i misteri orfici" definisce la catarsi come "l'elemento orfico della teoria delle arti". (8)

Un concetto più complesso è quello di armonia, che collegava l'arte alla cosmologia. Nelle danze rituali veniva raggiunta per mezzo del ritmo. Eraclito la faceva nascere da elementi opposti e divergenti. Il pitagorico Filolao la definisce "unificazione di molti termini mescolati, e accordo di elementi discordanti".(9)

Questo concetto è rimasto ancora oggi un fondamento dell'arte e lo ritroviamo sia dietro all'idea di tensione, che dietro quella di ambiguità, strumenti molto usati dalla psicologia contemporanea. Le danze rituali catartiche si ritrovano presso quasi tutti i popoli cosiddetti "primitivi", gli antropologi hanno prestato ad esse grande attenzione oltre che per la stranezza di certi fenomeni paranormali che le accompagnano, anche perché rappresentano l'archetipo di tutte le arti e di tutti i linguaggi. In questi fenomeni avviene l'unificazione mitica della verità come inserimento in una armonia cosmica, della spontaneità come catarsi espressiva e della creatività come immedesimazione mimetica con la potenza creativa della natura.

L'automatismo espressivo è spogliato di tutte le ipocrisie del linguaggio astratto.

Fra l'espressione e la percezione non c'è ancora la barriera simbolica dell'opera, né la comunicazione può essere temporalmente differita o replicata. Ma già al tempo dei pitagorici avviene la prima inevitabile profanazione.

Sono proprio i pitagorici infatti che "contrappongono l'azione alla contemplazione, cioè la posizione dello spettatore a quella di chi agisce". (10)

Secondo la testimonianza di Diogene Laerzio, Pitagora stesso paragonava la vita ai giochi sportivi ai quali alcune persone si recano per gareggiare, altre per mercanteggiare, altre infine solo per osservare.

E Pitagora giudicava quella dell'osservatore esterno la più nobile delle motivazioni, la meno egoistica.

Mentre l'atleta è avido di fama e il mercante è avido di denaro, l'osservatore neutrale si accontenterebbe di acquisire conoscenza.

Un simile ragionamento autorizza l'atteggiamento di "libertas indifferentiae" molto importante nel pensiero magico e sul quale dovremo tornare in seguito.

L'argomento attribuito a Pitagora è però viziato per il fatto che nega a priori qualsiasi tipo di conoscenza acquisibile attraverso il gareggiare e il mercanteggiare, mentre d'altro canto assume a priori che un osservatore esterno possa conoscere senza partecipare.

Questa divisione fra esperienza e contemplazione è il primo passo verso il differimento simbolico dell'informazione, la prima sostituzione della sapienza con la conoscenza.

I pitagorici non sospettavano che qualche tempo dopo perfino la loro amata musica avrebbe subito la profanazione del linguaggio convenzionalizzato e sarebbe stata ridotta al rango di un mestiere artigianale come la pittura, la scultura e le altre arti costruttive.

Fu Socrate a compiere il secondo passo verso la produzione dell'oggetto simbolico, verso "la copia della copia", di un Logos (i metodi creativi della natura) ormai sperimentalmente inconoscibile.

L'arte, nel pensiero di Socrate, mette insieme le parti più belle per comporre un nuovo insieme ideale, simbolo di una bellezza perfetta che non esiste in questo mondo.

L'arte con questo metodo *perfezionerebbe* la natura, ma purtroppo il prodotto che se ne ottiene è un simbolo (ormai Benjamin ha perfezionato anche tale simbolo riproducendolo tecnicamente).

Questo ideale astratto imporrà, d'ora in poi, il confronto per mezzo del dialogo a tutti i singoli concreti e li coglierà in difetto.

Il dogmatismo della verità logica, ponendosi come pubblico modello, instaurerà "il terrorismo della pubblica verità". (11)

Se infatti la verità è, come la bellezza ideale, un'astrazione pubblica, allora l'individuo non può essere che errore, pazzia, caso, colpa, male, superstizione.

Socrate, fondando il concetto di artificio buono, capace di perfezionare la natura riunendone le parti migliori, apre anche la strada all'artificio cattivo, al maleficio, che ne riunisce le parti peggiori.

La misura della bellezza astratta, con il suo polo opposto, aveva una funzione etica e conoscitiva, era ancora un utensile dell'uomo, ma anche questo legame pratico era destinato a scomparire.

Postulando un mondo metafisico di astrazioni più perfetto di quello sperimentale, l'idealismo finisce con il sacralizzare l'artificio simbolico e l'artista, divenuto scrittore di formule prefissate, perde la sua funzione creativa.

Bastava che Plotino attribuisse a quelle formule stereotipate una "qualità estetica" attraverso la quale si rispecchiava una postulata Idea Vivente, perché si entrasse nell'iconolatria.

Ormai neanche l'Amore cristiano, né il misticismo di Tertulliano, né gli Ebrei, né i Musulmani, né il movimento iconoclasta riusciranno a frenare l'adorazione contemplativa delle formulazioni simboliche e convenzionali.

Bisogna arrivare all'epoca moderna, alla fondazione della scienza sperimentale, per spogliare i simboli dalla superstizione iconolatra e ricondurli alla loro funzione di utensili.

Parallelamente inizia l'arte contemporanea, come ricerca dell'evento emozionale puro.

### 3. Logos l'eterno e Daimonos l'impronunciabile

Nelle prime esperienze dell'arte aleatoria, che vanno secondo Calvesi (12) dal Coup de Dés di Mallarmé (1897) alle enunciazioni dell'americano George Brecht (1957), non si riscontrano precise formulazioni del concetto di Caso, il quale rimane ancora un vago sinonimo di mistero e di inconscio, oppure viene generalizzato nell'irrazionale. E' sentito vicino all'emozione e all'istinto, ma non è ancora contrapposto al linguaggio astratto.

Il suo ingresso nell'arte avviene attraverso le "Serate Futuriste", il "Concretismo", l'"Arte Totale" e l'"Agit-prop", sotto forma di lotta ai generi accademici.

Sulla rivista "Lacerba" del 1° ottobre 1913 figura il manifesto di F. T. Marinetti su "Il Teatro di Varietà" nel quale fra l'altro si legge: "Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà, esagerarvi singolarmente il lusso, moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo... Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea dei palchi e della galleria... Vendere lo stesso posto a 10 persone... Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici... Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, cominciando dall'ultima nota...". (13)

Boris Arvatov, in un documento sul Teatro come produzione del 1922 si esprime in questi termini: "La vita irrompe imperiosamente nel teatro trasformando il teatro del genere, il teatro dell'illusione della vita quotidiana in teatro della vita stessa, della creazione della vita". (14)

Nel 1923 uno scritto di Jean Arp rivela che "Dada voleva distruggere gli inganni ragionevoli degli uomini e ritrovare l'ordine neutrale e irragionevole... Dada è senza senso come la natura". (15)

La lotta intrapresa dalle avanguardie storiche è più o meno lucidamente rivolta contro il Logos, in favore dell'accidentalità effimera dell'esperienza, per recuperare una dimensione "demoniaca", che però non riesce a sfuggire alle metodiche contemplative. L'emozionale è demoniaco e pericoloso, bisogna dunque osservarlo da una postazione difensiva, cioè dall'esterno.

Come un animale in gabbia, l'emozionale si presenta allora sotto la forma neutrale di Caso: è sempre l'emozione degli altri, dunque irrazionale, cieca.

Cieca è anche la fortuna e la poesia stessa, incarnata miticamente nella figura di Omero, il cieco.

I poeti erano ispirati dal Daimon (da daiomai = dare in sorte), daimonicos significava "posseduto da un demone, ispirato, indemoniato" e la daimonoblabeia era la "cecità mentale mandata dal cielo".

Questa potentissima forza ha origine mitologica nel Dio primigenio Demogorgone, che visse ai tempi di Caso e di Saturno e che credè tutte le forze ignote.

Pur riconosciuto potentissimo questo dio era egli stesso sconosciuto, tanto che il suo nome era impronunciabile e non si poteva rappresentare in alcuna forma, essendo la sua immagine ignota, come quella di altro dio: il Destino.

Dionisio, dio del vino e delle droghe inebrianti e allucinogene, era venerato con danze frenetiche, che dettero origine a tutte le arti, ma questo dio non era una diretta incarnazione dell'impronunciabile, era solo l'incarnazione dei metodi conosciuti per mezzo dei quali si poteva invocarlo, i metodi per esserne invasati: le droghe e le arti.

Il demone irripetibile, impronunciabile e inconoscibile, l'emozione cieca, il Caso fu poi illuminato da Lucifero, dio della ragione astratta, portatore di luce, ma questa illuminazione scoprì solo processi casuali e leggi statistiche.

L'occhio astratto della ragione era rappresentato al centro della fronte, come quello del Ciclope che Ulisse, incarnando l'aspetto demoniaco dell'inconoscibile: Nessuno, rese cieco per mezzo del

fuoco. Giustamente questo Lucifero si chiamava Polifemo, “colui che parla molto”, infatti voleva sempre sapere i nomi, le definizioni, essendo la sua veggenza costruita dai simboli.

#### 4. Il caso assunto passivamente

L'uso di elementi casuali si affaccia nell'arte contemporanea alla fine del secolo scorso.

L'avanguardia, che aveva intuito l'importanza del caso, l'aveva assunto subito come collaboratore esterno, ma non aveva ancora capito che le sue radici ci affondavano nel pensiero creativo e che la stessa attività umana poteva apparire, se osservata dall'esterno, sotto forma casuale.

I processi mentali infatti non possono essere spiegati totalmente e, appena si pone il problema psicologico della scelta e della creatività, non si può evitare la conclusione che il caso è generato attivamente dalla mente umana.

All'inizio però l'arte del caso, o arte aleatoria, faceva ricorso a processi esterni. Presumendo su basi positivistiche che la mente dell'uomo fosse interamente razionale, si delegava la scelta estetica, della quale non si voleva assumere personalmente la responsabilità intellettuale, a procedimenti casuali, esterni.

Calvesi fa notare che Duchamp non si mostrò affatto turbato di fronte alle incrinature che la sua opera *Gran Vetro* subì durante un trasporto, anzi riconobbe in esse: “una strana intenzione di cui non sono io il responsabile”. (16)

La creazione artistica era affidata alla definizione di un metodo che poteva essere a volte fin troppo preciso e che ostentava spesso un linguaggio meticoloso, sulla falsariga di quello scientifico.

“Se un filo dritto orizzontale della lunghezza di un metro cade dall'altezza di un metro su un piano orizzontale, deformandosi a suo piacimento dà una figura nuova dell'unità di lunghezza” spiegava Duchamp, riferendosi a un'opera da lui stesso eseguita nel 1914 intitolata *Trois Stoppages Etalon*. (17)

Nello stesso anno i futuristi Corradini e Settemelli proponevano un'arte sinestetica consistente nel “... combinare degli organismi con pezzi di legno, tele carta, piume e chiodi, i quali, lasciati cadere da una torre alta 37 metri e 3 centimetri, descrivevano cadendo a terra una certa linea più o meno complessa, più o meno difficile da ottenere, più o meno rara”, (18) però i due futuristi non eseguirono alcuna prova campione.

Le prove eseguite, lungi dall'essere considerate scarti finali di un rito compiuto a livello emozionale, finivano nei musei con la pretesa di essere reinterpretate, come se contenessero ancora qualche messaggio, come se fossero un segno rappresentativo di qualche oscura intelligenza.

Il caso insomma non agiva dall'interno dell'esperienza emozionale, ma veniva preso da fuori, freddamente, solo per essergli addossata la responsabilità estetica di un nuovo stile.

Si sperava che per caso venisse fuori un messaggio intellegibile, ma più profondo di quelli prodotti dall'intelligenza umana.

La spiegazione fornita da Calvesi sul valore di questa supposta intelligenza è tratta dall'occultismo ermetico e fa perno sul concetto di *libertas indifferentiae*.

Egli dice: “... questo appello alla legge ‘profonda’ e ‘intelligente’, del caso implica quella che Duchamp chiama, con una frase apparentemente insensata ma che in realtà si rifà ad un concetto filosofico, la ‘libertà dell'indifferenza’.

‘Filosoficamente (nel pensiero di Duns Scoto e di Ockham) la *libertas indifferentiae* è la più assoluta delle libertà; nell'indifferenza infatti è assente lo stato di necessità. Si è veramente liberi quando risulta ‘indifferente’ partire o restare, e quando il responso si può liberamente affidare alla ‘sapienza del caso’”. (19)

L'argomentazione appoggia su affermazioni contenute nei testi teorici delle avanguardie, particolarmente in quelli di Duchamp, di Arp e di Tristan Tzara.

Quest'ultimo per esempio afferma: “Dada non è affatto moderno. E più nella natura di un ritorno alla religione di indifferenza quasi buddista”. (20)

Ma è Jean Arp che altrove ribadisce: “Non vogliamo copiare la natura. Noi non vogliamo riprodurre, noi vogliamo produrre. Noi vogliamo produrre come una pianta che produce i suoi frutti, e non riprodurre. Noi vogliamo produrre direttamente, senza intermediari”. (21)

Ora non è chiaro come si possa produrre senza intermediari e, nello stesso tempo, affidarsi al caso con indifferenza quasi buddista.

Una certa indicazione ci viene ancora dallo stesso Arp: “Dada è senza senso come la natura. Dada è per la natura e contro l’arte. Dada è immediato come la natura”. (22) E ancora: “Dada voleva distruggere gli inganni ragionevoli degli uomini e ritrovare l’ordine naturale e irragionevole”. (23) Sembra possibile ora interpretare il pensiero dadaista come una ribellione alla ragione, al “terrorismo dogmatico della pubblica verità”.

Il senza senso come la natura, l’ordine naturale e irragionevole è allora da mettersi in relazione all’anti-logos, a quella legge della natura che si esprime soprattutto attraverso l’uomo demente, impazzito o invasato dei riti dionisiaci, cioè Daimonos l’irripetibile.

Se è così, l’indifferenza quasi buddista è fuori luogo e l’esito materiale dei metodi aleatori è un prodotto di scarto.

L’indifferenza quasi buddista trasferendo la responsabilità creativa al di fuori della mente umana, accetta una pura e semplice abdicazione del pensiero di fronte al caso. Mi riferirò a questo tipo di operazione estetica denominandola Arte Aleatoria “Passiva”.

Tutte le ricerche dell’avanguardia storica che sfruttano la casualità sono, per quanto mi risulta, passive; ma ciò non sminuisce il loro valore.

Quello che rimane valido è soprattutto lo sforzo teorico e pratico di questi artisti di combattere la finzione rappresentativa del linguaggio simbolico, alla ricerca di una realtà intesa come rivelazione emozionale.

L’esigenza di ridurre al minimo di intelligenza l’atto artistico tendeva a mettere in discussione i fondamenti della contemplazione nella contraddittoria accezione di esperienza e interpretazione.

Nella sua fase passiva l’arte aleatoria non aveva ancora coscienza che il comportamento creativo è sempre casuale, se osservato dall’esterno.

## 5. Simulazione del caso

“Il fatto che conta e che giustifica, anzi richiede, di ragionare in base alla logica probabilistica è l’impossibilità in cui ci troviamo di prevedere certe cose con certezza”. (24)

“... qualunque sia l’eventuale spiegazione che uno volesse dare dell’incertezza,... l’unico fatto concreto su cui nessuno può dissentire è che qualcuno (io, Tu, un altro) si sente nell’incertezza e deve decidere o prendere un atteggiamento per orientarsi in previsioni e conseguenti decisioni”. (25)

“La logica permette solo di trarre conseguenze tautologiche da ciò che si sa, ma una previsione non è una conseguenza tautologica di ciò che si sa perché ciò sarebbe una cosa implicitamente nota e non darebbe luogo a incertezze e quindi a previsioni». (26)

Queste citazioni da De Finetti rendono il senso drammatico del comportamento di fronte ad un mondo sconosciuto e perciò il bisogno soggettivo, emozionale, che autorizza una teoria soggettivistica della probabilità.

Il caso è qui visto come incertezza nel decidere di fronte all’ignoto, incertezza caratteristica del vivente, il quale agisce in un mondo che varia in modi imprevedibili.

L’idealismo esatto dei sistemi logici poggia su convenzioni immutabili e costruisce modelli immutabili di risposta a tutte le possibili domande.

In questo modo l’incertezza si trasforma in certezza, ma la vita si sostituisce con il suo simbolo, il dramma emozionale della scelta viene osservato dall’esterno e classificato “casuale”.

Certamente però, citando ancora De Finetti: “Chi si cristallizza non è più un essere vivente”. (27)

Le tabelle prefabbricate di numeri casuali sono un modo per cristallizzare il caso.

Nel 1955 The RAND Corporation ne pubblicò una che conteneva un milione di interi e della quale si garantiva l'assenza di interrelazioni dopo averle attentamente esaminate con diversi conteggi di frequenze. Così cristallizzato il caso è diventato artificiale, convenzionale.

Oggi esistono in commercio svariati tipi di macchine capaci di simulare il lancio di dadi sulla base di modelli prestabiliti in accordo a tabelle di numeri casuali. Ma esperimenti da me condotti dimostrarono che i dadi cadono in tutt'altro modo". (28)

Per mezzo di tabelle casuali prefabbricate, simbolo astratte della realtà, si potrebbe costruire un modello artificiale del percorso descritto dallo sguardo di uno psicotico in fase maniacale matematicamente identico alla realtà, ma non credo che ciò migliorerebbe la comprensione della malattia.

Né credo che definizioni matematiche del bello possano aumentare la comprensione dell'arte, che è, per la sua natura creativa, indicibile.

Di fatto vengono attualmente costruiti migliaia di giochi elettronici che simulano battaglie, partite di foot-ball, battute di caccia e ogni genere di situazioni che richiedono attenzione e abilità, ma tutto questo incredibile mondo è un surrogato astratto di quello reale.

I giochi elettronici, pur concentrando in sé un grande numero di stimoli emotivi, sono soltanto seducenti e appartengono ad un'arte simbolica, vicina teoricamente all'arte medioevale, anche per la tendenza a provocare delle pratiche di adorazione.

## 6. Musica stocastica e misura matematica del bello

Per mezzo di generatori di numeri casuali e appropriate regole di transizione si possono creare infinite composizioni musicali che imitano lo stile dei grandi maestri in modo tale da ingannare, in un primo tempo, anche l'orecchio più esperto.

Se però il tempo d'ascolto viene prolungato, questi falsi perdono il fascino iniziale, rivelandosi noiosi e ripetitivi.

Affidare l'invenzione ai metodi astratti, cioè alla sola regola matematica, appare ancora un trucco, un artificio, anche nei casi in cui non vengono generati dei falsi, ma vere e proprie composizioni musicali autonome.

Il fisico americano Richard F. Voss ha composto recentemente dei pezzi di musica stocastica attraverso i quali vorrebbe dimostrare di aver scoperto la regola matematica della bellezza naturale. Ciò che sta alla base di queste creazioni è il concetto di processo stocastico, il quale può essere rappresentato per mezzo di una funzione di autocorrelazione che ne misura statisticamente le fluttuazioni nel tempo.

Come esempi di processi stocastici si usa citare il percorso descritto da una particella liberamente vagante in un liquido (moto browniano), oppure le fluttuazioni di corrente in una rete dovute alla agitazione termica degli elettroni nelle resistenze (rumore termico).

Questi due processi sono rappresentati da funzioni con diverso "spettro di potenza"; vale a dire che mentre i punti successivamente occupati dalla particella con moto browniano sono strettamente correlati con i punti occupati in precedenza, nel caso del rumore termico la fluttuazione avviene casualmente fra un minimo e un massimo, senza che la conoscenza di tutti i valori precedenti possa in alcun modo migliorare la prevedibilità dei successivi.

Se si indicano sull'ascissa i risultati di un esperimento casuale ripetuto e sull'ordinata le successive ripetizioni, si può disegnare una semplice curva stocastica.

Un modello grafico che abbia le proprietà statistiche del moto browniano può essere ottenuto lanciando n volte un dado e disegnando, a partire da un punto d'origine, una linea spezzata che sale di un passo se il risultato è "pari", scende di un passo se il risultato è "dispari". (fig. 1).

Se facciamo corrispondere una scala di toni musicali al posto degli intervalli indicati sull'ascissa avremo composto una "melodia browniana".

Sostituendo i toni con semplici suoni, la melodia si trasformerebbe in un "rumore browniano", o rumore scuro.

Contrariamente all'elevata graduazione delle curve browniane, le curve che rappresentano statisticamente il rumore termico hanno una graduazione nulla.

Per ottenerne un semplice modello grafico si indichino sull'ascissa i risultati del lancio di un dado, e si disegni la curva congiungendo ciascun risultato al successivo in modo che non si vada mai al di sotto dell'uno, né al di sopra del sei. (fig. 2).

Basterà sostituire le uscite del dado con sei note corrispondenti per scrivere una "melodia bianca", e sostituirla con sei suoni per ottenere un "rumore bianco".

Questo rumore ha le caratteristiche del sibilo che causa i disturbi radiofonici e che costituisce l'ineliminabile rumore di fondo di un amplificatore.

I rumori graduati sui bianchi che scuri presentano inoltre alcune importanti proprietà che nel nostro semplice modello grafico abbiamo dovuto trascurare. Sia il rumore bianco che quello browniano rimangono qualitativamente inalterati se la velocità del nastro magnetico sul quale sono registrati viene aumentata o diminuita, a patto che si manovri il volume in senso opposto; e resterebbero identici perfino se il nastro venisse girato in senso inverso, se si scambiassero simmetricamente i bassi con gli alti, o se si facessero ambedue le cose insieme.

Affinché il modello riproduca tali caratteristiche sarebbe necessario poter disegnare curve così complesse come quelle che Mandelbrot chiama "frattali" o "curve fratte graduate", ma quelle curve sono astrazioni matematiche.

"Un frattale graduato può essere approssimativamente definito come una qualsiasi configurazione geometrica... avente la notevole proprietà di apparire sempre uguale indipendentemente dalla scala su cui la si esamina, proprio come un rumore graduato ha lo stesso suono anche se la registrazione viene rallentata o accelerata". (29)

L'esistenza di una curva così definita appartiene al mondo dei concetti astratti, ed entra in quello dell'esperienza come rappresentazione simbolica.

In natura si possono trovare solo delle "copie imperfette" di questa idea.

Mandelbrot ne indica alcune, ravvisando in esse la materializzazione di un principio cosmico di bellezza che si esprime concettualmente nel frattale graduato: il profilo superiore delle catene montuose, le variazioni delle macchie solari, la nutazione dell'asse terrestre, le correnti sottomarine, le correnti della membrana nel sistema nervoso degli animali, le fluttuazioni del livello dei fiumi, eccetera.

Purtroppo però tutte queste fluttuazioni naturali presentano le proprietà richieste per differenze di scala limitate, mentre se fossero dei veri frattali graduati, le caratteristiche statistiche dell'intera linea si dovrebbero mantenere inalterate anche se ne venisse ingrandita una piccola porzione, e ciò dovrebbe continuare a valere per segmenti sempre più piccoli.

In un universo governato da una continuità statistica di questo tipo non si verificherebbe il fenomeno, che avevo già discusso altrove, della "diseconomia di scala", (30) ma tutto sarebbe sempre ugualmente distante da tutto il resto in una perfetta isotropia cosmica.

Sarebbe in tal modo verificato il principio ermetico "come in alto, così in basso", e non sarebbe più necessario vivere l'esperienza nella sua casualità interna e nella sua interna emozionalità, perché agendo a caso sarebbe possibile raggiungere gli stessi risultati che agendo strategicamente sulla base di convinzioni profonde.

Sarebbe quindi giustificata anche l'indifferenza "quasi buddista" di Tristan Tzara.

Il segreto matematico della bellezza della natura e dell'arte, rappresentato secondo Mandelbrot in una curva indifferente alla riflessione, al ribaltamento, alla riflessione del ribaltamento e alla modificazione di scala protratta infinitamente (31), trova sostanzialmente concorde Richard F. Voss, la cui prima melodia fu composta registrando i livelli annuali di piena del Nilo.

Questo autore crede di individuare il principio matematico della bellezza in una funzione stocastica di densità spettrale intermedia fra quella del rumore bianco e quella del rumore browniano.

La sua convinzione poggia sulla verifica sperimentale, cioè sul giudizio espresso da un vasto campione di ascoltatori ai quali egli aveva sottoposto esempi di melodie bianche, melodie scure e melodie di densità spettrale intermedia.

Le risposte infatti confermarono che la maggioranza degli ascoltatori preferiva queste ultime, perché "quasi giuste".

Da qui Voss giunge alla conclusione che l'aspetto non deterministico del mondo, della storia e la mutevolezza dell'emozione, sono definiti da una funzione che distribuisce casualmente ordine e sorpresa, secondo un dosaggio uniformemente ponderato.

L'arte musicale, in quanto arte assoluta, dovrebbe il suo fascino alla capacità di imitare tale legge di natura.

Purtroppo le cose non stanno così. Questo tipo di musica stocastica assoluta imita lo svolgimento di un dramma emozionale in modo schematico ed esteriore, anzi imita tutti quelli possibili.

Non affronta alcun conflitto, non elabora alcun problema, né conquista alcuna soluzione. Non contiene un processo di trasformazione dell'esperienza per mezzo del quale si possa raggiungere un livello di complessità superiore.

Il flusso infinito generato dalla formula di Voss comprende tutte le combinazioni di note consentite entro una misura statistica, ma questa miscela uniforme di tutti gli stili possibili non ne "crea" alcuno.

## 7 - Negazione dello stile e ricerca del metodo assoluto

Nel suo complicato susseguirsi di movimenti, la storia delle avanguardie può apparire sotto l'aspetto di un radicale rifiuto dei "generi" tradizionali, i quali venivano sentiti come troppo angusti e ormai saturati nelle loro possibili prestazioni. Questo rifiuto aveva portato a saggiare in più direzioni la possibilità di attraversare il confine dei generi, spostando l'interesse degli artisti verso la discussione sui metodi nuovi che si dimostrassero capaci di produrre effetti appaganti.

In tal modo l'artista, abbandonando l'antica ubbidienza esecutiva dell'artigiano, rivendicava a sé non solo la capacità di affascinare emozionalmente, ma anche quella di farlo con coscienza critica inventando metodi operativi che fossero discutibili oggettivamente come quelli della scienza. L'arte voleva diventare una scienza del fascino. Si sentiva la necessità di una definizione così precisa del proprio metodo da poterla sottoporre a verifica sperimentale, per poi confermarla o rifiutarla.

Tracerò molto schematicamente a titolo di esempio alcuni punti limite.

Una corrente di ricerca che apertamente ha voluto esaurire il fenomeno artistico nel solo metodo è quello razionalista, che ambisce alla scoperta di un metodo deterministico. Si potrebbero confrontare qui perfino i canoni egizi, o quello di Policleto, L. B. Alberti e Leonardo, Dürer e Goethe per trovare le lontane origini che questa linea potrebbe vantare, fino alle parole di G. Seurat: "Vedono della poesia in ciò che faccio. No, io applico il mio metodo e questo è tutto". (32)

Il suprematista Rodchenko nel 1921 esprimendosi contro l'espressione pittorica, esaltava le possibilità costruttive della linea: "Mettendo la linea in primo piano... - diceva - ... rifiutiamo a causa di ciò ogni estetica del colore, esecuzione e stile: perché ogni cosa che impedisce la costruzione è stile". (33)

Colore, esecuzione e stile erano troppo indeterminati, legati all'oscuro talento artigianale, intuitivi e inquinanti.

"L'opera d'arte deve essere completamente concepita e spiritualmente creata prima di essere prodotta. Non deve contenere nessuna forma naturale, sensualità o sentimentalità". (34). Si legge questa dogmatica regolamentazione del razionalista T. Van Doesburg su un numero della rivista "Art Concret" pubblicato nell'aprile 1929, che sembra concludere il pensiero di K. Malevitch le cui premesse datavano fin dal 1913 con gli "Elementi basilari suprematisti". (35)

Ancora negli anni Cinquanta però il fascino del razionalismo dogmatico non era esaurito, come dimostrano le ricerche di R. P. Lohse, il quale insiste: "Gli elementi del quadro non possono essere sviluppati nel corso del lavoro, ma costituiscono di per sé stessi la genesi del quadro... il metodo è invariabile... il metodo è tutto". (36)

Dal punto di vista scientifico, esaurire l'arte in un metodo rigoroso poteva sembrare desiderabile perché avrebbe consentito di accoglierla come disciplina scientifica; e già molti passi erano stati compiuti in questa direzione dalla Psicologia della Forma, senonché la rinuncia all'"errore casuale" che veniva richiesta all'arte sarebbe stata esiziale per essa.

Sarebbe stato possibile, restando all'interno dell'immagine simbolica, raggiungere forme completamente indipendenti dall'esecuzione, a patto che si illustrassero contenuti rigorosi, cioè matematici, e si rinunciassero così ad un fondamento autonomo della creatività estetica.

Il concettuale francese B. Venet può essere tratto a esempio di questa rinuncia. I suoi lavori dalla seconda metà degli anni Sessanta sono caratterizzati da uno schematismo didattico quasi anacastico.

Una sua opera del 1966 intitolata Parabola della funzione  $Y = 2x^2 + 3x - 2$  che rappresenta appunto l'illustrazione di questa funzione parabolica, tenta un'immagine monosemica.

“Un'opera d'arte - egli spiega - che appartiene alla categoria dell'immagine razionale può essere riconosciuta quando obbedisce alle leggi della costruzione deduttiva che dall'inizio impone codici precisi sul sistema di costruzione.

Un'opera d'arte “espressiva” è il risultato di processi intuitivi laddove un'opera d'arte “razionale” vi giunge deduttivamente, come prodotto dalla conoscenza deduttiva”. (37)

Ma ovviamente, eliminare dall'arte i processi intuitivi è eliminare l'arte, alienandone il fondamento in favore del pensiero assiomatico deduttivo.

## 8 - La distruzione metodica del metodo

Uno dei più interessanti filoni della ricerca artistica contemporanea è quello che, a partire dalle “serate futuriste”, attraverso l'esperienza dadaista e si riaffaccia alla fine degli anni Cinquanta, dopo l'informale, sotto le elastiche denominazioni di Happening e Fluxus.

Esso vuole distruggere metodicamente ogni metodo, infrangere la funzione simbolica dell'arte in favore di una “realtà” pragmatico-vitalistica che azzerà ogni costruzione di valori.

Qui il fondamento stesso dell'arte è rovesciato in negativo, come persecuzione dell'arte. Tuttavia anche questo sentiero non può evitare di concludersi nel paradosso e nella tautologia finendo con il lasciare tutto come prima, dopo aver dichiarato clamorosamente di voler cambiare tutto.

L'attività del francese Ben, ispirandosi fra l'altro ad un motto di G. E. Debord che recita: “Noi non vogliamo affatto lavorare per lo spettacolo della fine del mondo, ma per la fine del mondo dello spettacolo”, si è concentrata principalmente nella pittura di una grande quantità di quadri ove figurano scritte contro l'arte: “NON AMO L'ARTE”, “L'ARTE È UNA FINZIONE”, “BASTA CON L'ARTE”, eccetera.

L'operazione costituisce un ennesimo esempio di “antinomia di Russel”, che a partire dalla famosa lettera del 16 giugno 1902 indirizzata a G. Frege, scatenò l'ingegno dei pensatori logici i quali furono occupati per diversi anni dall'intrigante “paradosso del barbiere” e dall’“antinomia del mentitore” (38). Su questi circoli viziosi del pensiero astratto insistono furiosamente da parecchi decenni numerosi artisti, tutti notissimi e incredibilmente remunerativi per tale attività.

Non potrei qui dilungarmi a tracciarne il profilo storico, per quanto schematico, né sento il bisogno di farlo dal momento che il mercato internazionale ha provveduto a imporre l'opera di questi artisti con un lavoro di martellamento a tappeto. Mi limito invece a sintetizzare una immensa quantità di materiale per mezzo di poche citazioni campione.

In omaggio a Duchamp, riconosciuto maestro fondatore, è d'obbligo ricordare la sua chiara affermazione: “E l'artista al quale credo. L'arte è un miraggio”, estremizzata da Picabia in modo dogmatico: “Dove appare l'arte scompare la vita” (39).

L'estremizzazione restrittiva si ripete in modo analogo più tardi se confrontiamo la saggia affermazione di J. Cage “Bisognerebbe giungere ad utilizzare la nostra esperienza qualunque essa sia” (40) con le prescrizioni di H. Flint contenute nel suo manifesto realista: “Distruggere la razza umana” in cui si stabilisce un programma per giungere alla trasformazione biologica dell'uomo affinché siano omologate tutte le divisioni gerarchiche, sessuali, sociali e ideologiche, nonché quelle fra uomo e animale, livellando ogni cosa al solo fatto di essere vivi (41) L'ascetico desiderio di Cage è rovesciato in forma espressiva; la sua formulazione aleatoria è invertita in un programma deterministico.

Ancora un raffronto.

“Ognuno è il più grande artista del mondo e io sono uno di essi”, (42) di Brajo Dimitrijevic, nella sua genericità suona però più autentico di quello dell’americano D. Judd: “Se qualcuno afferma che il suo lavoro è arte, esso è arte”. (43)

La soluzione che fonda l’arte sul semplice fatto di vivere non spiega perché il fatto di vivere dovrebbe essere utilizzato per distruggere l’arte, né giustifica l’arte di negare l’arte come migliore di qualsiasi altra manifestazione vitale.

A meno che non si escogiti un metodo capace di isolare l’evento vitale, di provocarlo nella sua forma demoniaca. Solo un tale metodo infatti negherebbe sé stesso per affermare un *nominatum* effettivo sul piano dell’esperienza emozionale.

## 9 - Il metodo come ricerca dell’evento

La ricerca di un metodo al servizio dell’evento si situa oltre la ricerca del metodo fondato su sé stesso e quella del metodo fondato sulla sua distruzione.

E la mutevolezza inconoscibile dell’evento che delinea il processo aleatorio. Ma questa volta non interessano le funzioni matematiche che simbolizzano l’andamento generale delle fluttuazioni naturali, ma le cause emozionali di quelle fluttuazioni.

Ora è proprio l’esperienza psicologica dell’uomo nel momento decisionale, sono i fattori personali di scelta del comportamento in una situazione d’emergenza, che si manifestano in una forma imprevedibile, espressiva.

Per distinguere questo genere di espressione aleatoria da quella che utilizza il caso dell’esterno, già ridotto a muta probabilità oggettiva, la chiamerò “espressione attiva” del caso; e l’arte che utilizza o stimola una simile espressione sarà detta Arte Aleatoria Attiva.

La scienza psicologica preferisce di solito misurare i processi emozionali trattandoli come comportamenti reattivi e parla di “reazione emozionale”, ma li classifica poi per somiglianza o per classi prestabilite.

L’Arte Aleatoria Attiva appare invece come differenza, scarto dalla media, sorpresa, errore involontario, tentativo, ridondanza, eccesso di soluzione.

Una decina di anni fa avevo proposto la divisione del processo estetico in tre fasi: il progetto (a sua volta composto dallo strumento di stimolazione e dalle sue modalità d’uso), l’evento (emozionale e comportamentale), e infine la documentazione dell’evento (spontanea o metodica). Riferisco una mia precedente dichiarazione: “... Il mio lavoro è la ricerca di strumenti capaci di provocare un comportamento attivo nel pubblico o in determinati individui.

Questo comportamento è imprevedibile e irripetibile, perciò, al contrario dell’arte tradizionale, non può essere conservato nel tempo, né può essere commerciato.

Tuttavia gli strumenti usati e la documentazione dei risultati possono subire i processi normalmente riservati all’arte, sebbene non posseggano più alcun significato e la loro specifica funzione sia stata saturata.

Mentre l’arte tradizionale produce oggetti eterni e immutabili, il mio lavoro riguarda il comportamento umano accidentale che non si ripete mai allo stesso modo.

I miei esperimenti si svolgono in tre successive fasi: la fase del progetto, che fornisce lo stimolo; l’azione in cui accade la risposta; e la documentazione che conserva l’informazione dell’accaduto” (44).

Nella fase del progetto si distinguono gli strumenti e le modalità d’uso, uniti logicamente e sottoposti ad uno stretto determinismo funzionale.

Gli strumenti sono dei semplici utensili, non possono quindi essere oggetto di interesse estetico intenzionale. Faccio qualche esempio.

La Sfera con Sirena del 1968 è uno strumento sferico libero di rotolare e di emettere un potentissimo urlo di sirena, ma è fermato nell’unica posizione di silenzio in modo da apparire allo spettatore come un’innocua biglia. Le dimensioni sono proporzionate in modo che lo spettatore possa far rotolare la sfera con una piccola spinta della mano senza doversi chinare (45).

L'effetto che si produce appena la sfera comincia a urlare e la difficoltà di ritrovare il punto del silenzio creano un evento incontrollabile caratterizzato dall'incrociarsi di situazioni e comportamenti d'emergenza che vanno dal ludico allo stato di panico.

Progetti di Morte per Avvelenamento del 1970 sono appunto progetti composti da uno strumento (il flacone di veleno) e le modalità d'uso scritte sulla busta sigillata che l'accompagna (aprire questa busta solo dopo la morte della persona che avrà assunto il veleno). (46)

La possibile esecuzione di questi progetti essendo non-simbolica, non replicabile, non-prevedibile e non-dicibile, ha tutte le caratteristiche dell'evento.

~a Tua Vera Immagine del 1979 si serve di uno specchio tachistoscopico particolare e di un nastro registrato in cui sono contenute istruzioni ipnotiche, ciò costituisce la fase del progetto. (47)

Il sogno ipnotico provocato dall'ascolto del nastro presenta invece le caratteristiche dell'evento.

Per quanto riguarda la fase di documentazione si nota che ciascun partecipante fa una descrizione differente dell'accaduto, inoltre, analogamente a quanto avviene per i sogni e per le esperienze avvenute in stato di ipnosi profonda, alcuni elementi vengono completamente rimossi dalla coscienza.

Questa fase comporta una verifica dei ruoli all'interno del gruppo che ha partecipato all'evento per mezzo di un confronto fra le varie interpretazioni soggettive per accordarle e riconvenzionarle ad un nuovo livello il mondo oggettivo, ripristinando in tal modo la continuità del tempo, che momentaneamente era stata interrotta. Anche se la fase di documentazione è una semplice rimozione o un piatto ritorno all'ordine precedente, l'evento ha modificato la realtà e non è più possibile sul piano emozionale ignorarlo.

Alcune verità sono diventate incredibili, hanno perso autorità davanti a nuove rivelazioni.

## 10 - Progetti per azioni. 1971-1975

Questa serie di lavori, impegnando in compiti schematici danzatori, mimi, vocalisti, indovini, linguisti, giocolieri, ginnasti e ogni sorta di artisti, tende a risolvere i vari generi dell'arte tradizionale in un unico metodo generale.

Qui, più che di inter-disciplinarietà, si dovrebbe parlare di extra-disciplinarietà in quanto i generi sono sussunti come variazioni di uno schema costante universale.

La fase del progetto è esaurita da un apposito strumento elettronico azionato da dieci esecutori che seguono le istruzioni contenute in uno spartito, mentre un attore tenta di risolvere un problema per tentativi successivi.

L'evento è affidato all'espressività involontaria della sequenza di errori che l'attore deve inevitabilmente commettere nel suo processo di apprendimento.

Poiché la soluzione del problema è veramente sconosciuta all'attore, il suo comportamento non è la recita di un copione già noto, ma l'espressione di uno sforzo psicologico che genera un dramma originale, un evento non-simbolico.

La fluttuazione del numero degli errori commessi dall'attore durante il suo processo esplorativo è simultaneamente tradotta da un indice acustico che percorre in sù e in giù una scala di frequenze, generando così un tipo di musica aleatoria.

Gli strumenti usati, a parte un primo modello provvisoriamente costruito con campane elettriche, sono di due tipi: a una soluzione o a due soluzioni.

Il modello a una soluzione, denominato PROGETTO R72-SAS costruito nel 1972, ha dieci terminali ciascuno dei quali può assumere tre posizioni: la posizione A, la posizione B, una posizione intermedia neutrale.

Lo strumento computa il numero dei terminali in posizione "errato" ed emette un suono modulato ad una frequenza tanto più bassa quanto più alto è il numero degli errori e viceversa.

La cessazione del suono indica che l'attore ha raggiunto la soluzione.

Ciascun terminale durante l'azione viene manovrato da un esecutore il quale, seguendo le indicazioni dello spartito, adatta la levetta nella posizione A, oppure nella posizione B. Lo spartito

indica a ciascun esecutore l'alternativa logica secondo la quale deve essere interpretato il comportamento dell'attore (fig. 3-13).

Il modello a due soluzioni, denominato PROGETTO R73-SAAS costruito nel 1973, è identico a quello precedente eccetto per il fatto di consentire non una, ma due soluzioni simmetricamente opposte.

Ne risulta che i suoni più bassi, che indicano il comportamento più lontano da ambedue le soluzioni, vengono prodotti quando il numero dei terminali in posizione "errato" è uguale al numero dei terminali in posizione "corretto".

L'attore pur rendendosi conto dall'aumentare delle frequenze del suono che la soluzione è vicina, non riesce però mai a riconoscere di quale delle due soluzioni si tratti, egli perciò inconsapevolmente sceglie una soluzione piuttosto che il suo opposto.

Ho usato questo tipo di scelta in alcune composizioni, come nel "Concerto criptoscopico", per misurare le possibilità parapsicologiche del gruppo, oppure, come nel "Concerto estetico", per verificare le possibili tendenze inconscie del gruppo a preferire una delle due soluzioni reciproche (fig. 4 e fig. 5).

Il confronto con la musica stocastica sia bianca che scura, e quello con la musica intermedia di Voss, è risolto in favore di un processo evolutivo non-simbolico dotato di un principio, uno svolgimento e una fine.

Le melodie stocastiche generate dall'esecuzione dei Progetti per azioni non sono determinate da una misura esterna del caso, ma da una misura interna di esso consistente nel modo in cui si esprime lo sforzo psicologico dell'attore, sottoposto ad un processo di apprendimento per tentativi.

Le esigenze emozionali dell'evento sono soddisfatte da un metodo sperimentale rigoroso senza cadere nello spontaneismo espressivo, né nella tautologia razionalista.

## 11 - Il concetto di evoluzione irreversibile e il superamento dell'estetica assoluta

L'estetica assoluta, nel suo tentativo di scoprire una formula generale del bello, pretende di risolvere il problema della creatività al di fuori dell'esperienza e di riuscire a valutare l'appagamento emozionale applicando passivamente tale formula.

Escluso il mondo dell'esperienza, l'emozione è misurata rispetto a un modello esterno e immutabile con risultati costanti e ripetibili. Simile utopia avrebbe effetto rassicurante per i fautori del metodo assoluto, i quali sarebbero esonerati dall'assumersi la responsabilità di inventare soluzioni nuove e sconosciute affrontando problemi nuovi e sconosciuti; basterebbe dedicarsi alla passiva applicazione del metodo senza commettere errori.

Su questa speranza, guardando gli oggetti come costellazioni di stimoli senza tempo, ci si è mossi per scoprire quali rapporti fra stimoli quegli oggetti avrebbero dovuto presentare per essere giudicati belli.

Dalla legge della Prägnanz di Kohler (48) (1929) alla formula di Birkhoff (49) (1933), dalla legge della Semplicità di Arnheim (50) (1954) alle già discusse formule di graduazione stocastica di Mandelbrot e di Voss (1977), l'immagine di "bello" che se ne ricava è sempre quella di un miscuglio di ingredienti accozzati proporzionalmente, ma senza alcuna funzionalità interna che li rifornisca di senso.

Il miscuglio proporzionato fra ordine e complessità evita del tutto il concetto di evoluzione irreversibile. La "bella proporzione", deterministica o aleatoria, cristallizza la vita, che è azione. Nella stessa contraddizione si era trovata la termodinamica quando si tentava di applicare il suo secondo principio alla biologia e alla sociologia.

Mentre in termodinamica l'evoluzione è immaginata come aumento di disordine, in biologia e in sociologia per evoluzione si intende la formazione di strutture e di funzioni sempre più complesse.

La contraddizione era già stata acutamente messa in luce dal matematico italiano Fantappiè nel 1947, il quale aveva sentito la necessità di controbilanciare il principio d'entropia, valido per i sistemi meccanici, con un principio di "sintropia" valido per i sistemi viventi, o creativi (51). Nella teoria dei sistemi il concetto di processo evolutivo irreversibile conferisce un senso al rapporto fra

ordine e complessità, distinguendo i sistemi isolati da quelli aperti. Un sistema isolato in stato di non-equilibrio evolve inevitabilmente verso il massimo grado di disordine e, raggiunto questo stato, vi permane irreversibilmente.

Il rumore bianco potrebbe essere un esempio di massimo disordine; altro esempio potrebbe essere la prima fase della successione dei tentativi escogitati per risolvere il problema nei Progetti per azioni, quando l'attore ancora non ha ottenuto informazioni utili.

Un sistema aperto invece, in virtù della sua possibilità di scambiare con l'esterno energia e materia, può evolvere verso uno stato di non-equilibrio stazionario creando un ciclo oppure una fluttuazione stocastica bilanciata intorno a una media.

Anche questo processo è presente nei Progetti per azioni nella fase intermedia e potrebbe paragonarsi a un disordine medio con tendenza oscillatoria simile alla curva intermedia di Voss e tendente a modificarsi in senso browniano.

In alcuni casi un sistema aperto può amplificare la sua fluttuazione fino a varcare la soglia critica entrando perciò in una fase irreversibile che condurrà il sistema verso la trasformazione qualitativa a ordini di complessità superiori. (52)

Mentre il sistema chiuso, come accade nel mondo meccanico, oppure come stabilisce la legge statistica dei grandi numeri, tende a stabilizzare la sua fluttuazione approssimandola asintoticamente alla media, il sistema aperto, che in questo caso chiamerò creativo, tende ad una "soluzione improbabile" qualitativamente diversa dallo stato precedente del quale presuppone l'esperienza utilizzandola.

I Progetti per azioni dunque, non solo differiscono irrimediabilmente dall'oggetto estetico idealistico visto come costellazione di stimoli, ma differiscono anche dal processo meccanico deterministico dei sistemi chiusi e si situano fra i processi creativi.

Il passaggio dall'idea di miscuglio estetico a quella di processo creativo, elimina ogni speranza di un'estetica assoluta capace di distinguere dall'esterno il bello dal brutto.

Ciò implica che la curva aleatoria descritta da un processo creativo, che ho chiamato Curva di Creatività (53), non assomiglia alle ponderazioni statiche dell'arte aleatoria passiva, ma configurandosi come soluzione di un problema, appartiene all'Arte Aleatoria Attiva.

## Note

1. Su questo punto cfr. S. Lombardo: Messaggi semiotici e messaggi profetici, su questa stessa Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. I, 1979, 75-82.

2. Hodges, J. L., Lehmann E. L.: I concetti fondamentali della probabilità e della statistica, vol. I, p. 12, Bologna, 1971.

3. L'uscita dal tempo è immaginata in due modi, come risulterà chiaro dal contesto di questo articolo, è cioè: i come ingresso in un universo eterno, immutabile e perfetto ove tutto è già accaduto, come vuole il pensiero idealistico; oppure come ingresso nel "Tempo del sogno" o "Illo tempore", nella dimensione dell'arte e del mito, che qui è discussa come esperienza emozionale.

Il carattere "sacro" dell'esperienza emozionale conferisce ad essa il doppio statuto di "santa" e "demonica" da cui si ricava il motivo della sua "potenza" e "pericolosità" che le conferisce inequivocabilmente il valore di "realtà" contrapposto a quello di "finzione" solitamente attribuito alle rappresentazioni simboliche.

Su questo argomento si confronti Eliade M.: Trattato di storia delle religioni, Torino, 1976, e, dello stesso A., La creatività dello spirito, Milano, 1978.

4. Tatarkiewicz W., Storia dell'estetica, Torino, 1979, vol. I, p. 30.

5. Koller H., Die Mimesis in der Antike, cit. in Tatarkiewicz, p. 30.

6. Tatarkiewicz, cit., p. 49.

7. Tatarkiewicz, cit., p. 197. Questa formulazione rimane però ambigua in quanto per imitazione dei metodi si potrebbe pensare alla rappresentazione astratta di leggi della natura piuttosto che all'espressione non-simbolica della sua essenza inconoscibile.

8. Tatarkiewicz, cit., p. 112.

9. Filolao, framm. B 10 Diels, trad. it. di Maddalena A., in Presocratici, a cura di Giannantoni G., vol. I, p. 469.
10. Tatarkiewicz, cit., p. 113.
11. Sini C., Arte linguaggio e tecnica, conferenza tenuta presso Mondoperaio, 1980.
12. Calvesi M.: Un coup dada - n caso nell'arte contemporanea, in La città di Riga, n. 1, 1976, p.15-29.
13. Marinetti F. T., n teatro di varietà, in Lacerba, 1-10-1913.
14. Arvatov B. n teatro come produzione (1922), trad. it. in Arte produzione e rivoluzione proletaria, Rimini, 1973, p. 118.
15. Jean Arp, n Collezionista, Roma, 1971 (catalogo). più avanti un testo di Tristan Tzara del 1923 dichiara: "Mentre tutti i pittori fanno delle cose belle, Arp non fa né bene né male, né grande né piccolo, né destra né sinistra, egli disegna senza intermediari...", che sembra doversi interpretare nel senso dell'antica imitazione dei metodi creativi della natura senza intermediari logici e consapevoli, ma questa indifferenza non è affatto credibile. Su questa presa diretta con la natura Pollock e gli altri informali giungevano all'estrema conseguenza della regressione primordiale, ma ciò spostava il problema sui metodi di regressione. La disperata gestualità di Pollock non spiegava perché tale furor gestuale lo cogliesse selettivamente, cioè solo davanti alle tele appositamente distese sul pavimento del suo studio.  
C'erano dei dubbi sull'autenticità "senza intermediari" del raptus, il quale sembrava piuttosto una finzione di spontaneità. Un ulteriore e più rigoroso tentativo, logicamente successivo all'informale, fu quello dell'arte psichedelica. Gli artisti psichedelici, in stato di psicosi "indotta artificialmente", scoprirono che non erano affatto autentici. La loro produzione si rivelò una farsa a confronto con l'arte psicotica che usciva dalle stanzette dell'ospedale psichiatrico.
16. Calvesi M.: cit., p. 18.
17. Calvesi M.: cit., p. 16. Ma Arturo Schwarz cita di Duchamp un'opera ancora più interessante: "Nonostante la loro astrattezza - egli dice riferendosi ad alcuni appunti sulla bellezza dell'indifferenza e sulla questione se si possano fare opere che non siano opere d'arte questi appunti condussero probabilmente Duchamp all'Erratum musicale del 1913. Quest'opera, una composizione musicale, è la prima in cui si è servito del caso... Duchamp buttò giù le note man mano che le estraeva da un cappello e avrebbe poi dovuto cantare lo spartito che era venuto fuori in questa maniera con le due sorelle Yvonne e Magdeleine". Schwarz A., La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, Torino, 1974, p. 44. Una esecuzione al pianoforte di questa opera di Duchamp è stata registrata a cura di Nardone D. e Pietroiusti C. per le ediz. Jartrakor, Roma, 1980.
18. Corradini e Settimelli, Pesi misure e prezzi del genio artistico, marzo 1914.
19. Calvesi M.: cit. p. 27.
20. Tristan Tzara, citato da Calvesi, cit., p. 19.
21. Jean Arp, cit., p. 27.
22. Jean Arp, cit., p. 32.
23. Jean Arp, cit., p. 32.
24. De Finetti B.: Teoria della Probabilità, Torino, 1970, p. 255.
25. De Finetti, cit., p. 256.
26. De Finetti, cit., p. 256.
27. De Finetti, cit., p. 256.
28. Lombardo S.: 50 partite a dadi e 2.000 prove con 6 dadi, Galleria La Salita, Roma, 1974.  
Cfr. anche L'incidenza di fattori mentali nella genesi del caso favorevole, conferenza tenuta presso Jartrakor, Roma, 1979.
29. Gardner M.: Musica, bianca, musica scura, curve fratte e fluttuazioni uno-su-effe, in Le Scienze, vol. ~I, n. 120, 1978, p. 90-98.
30. Lombardo S.: Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia, in questa Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. I, p. 9-20, 1979.
31. Mandelbrot B.: Fractals: Form, Change and Dimension, Freeman W. H. and Co., 1977.
32. Seurat G., in L'immagine razionale, di Bernar Venet, quaderni della galleria Cenobio Visualità, numero due a cura di Bernar Venet, Milano, 1980.

33. Rodchenko A., La linea, Inkhuik 1921. Cit. in Venet, cfr. nota 32.
34. Van Doesburg T., Art concret, aprile 1929, V. nota 32.
35. Malevitch K., Elementi basilari suprematisti, gruppo di disegni, 1913.
36. Lohse R. P., cit. in Richey G.: Constructivism, Origins and evolution, New York, 1967.
37. Venet B., Kuntzel T., Study of "Représentation graphique de la fonction  $Y=\sim/4$ ". "In Art Press, n. 14, 1974.
38. D'Amore B., Matteuzzi M. L. M., Dal numero alla funzione, Bologna, 1975.
- 39-43. Numero uno a cura di Ben, quaderni della galleria Cenobio-visualità, Milano, 1979.
44. Lombardo S., in Italy two, Art Around '70, Museum of Philadelphia Civic Center, 1973. Cfr. anche L'arte domani, in I futuribili, n. 42-43? Roma, 1972, p. 116-117.
45. Lombardo S., Sfera con Sirena, galleria La Salita, Roma, 1969; Fondazione Internazionale di Venezia, 1970, e altre.
46. Lombardo S., Progetti di morte per avvelenamento, La Salita, Roma, 1971; e inoltre: Arte e critica '70, Modena, 1970; Artestudio ed. Macerata, 1972, e altro.
47. Lombardo S., La tua vera immagine, Jartrakor, Roma, 1979; cfr. anche dello stesso A.: Immagini indotte in stato di trance ipnotica, su questa Riv. di Psicol. dell'Arte, a. 1, n. 1, 1979, p. 45-60.
48. Kohler W., (1929), La psicologia della Gestalt, trad. it. (Feltrinelli, Milano, 1961).

#### DIDASCALIE (FIGURE)

Fig. 1- Modello grafico

Fig. 2 - Modello grafico

Fig. 3 -1 2 tavole