Sergio Lombardo: *Sulla spontaneità.* Rivista di Psicologia dell'Arte, a. IV, n. 6/7, 1983

Sergio Lombardo

SULLA SPONTANEITÀ

1 - La spontaneità della bellezza, sua natura creativa, sperimentale e relativistica.

L'uso del concetto di spontaneità, per denotare la bellezza di quelle forme espressive che accadono senza premeditazione, si perde nella notte dei tempi, in epoche in cui l'espressione di emozioni incontrollabili dimostrava la presenza di oscure potenze demoniache provenienti dal mondo del Terribile e del Sacro.
Originariamente la parola "mimesi" esprimeva un comportamento scaturito dall'immedesimazione umana con quelle oscure potenze; come avveniva nel caso di certi danzatori sacri, i quali, avendo perso ogni controllo cosciente, agivano "spontaneamente" [1].
Il termine greco "cháris" denota un tipo di bellezza il cui effetto fascinatorio non è riconducibile ad alcun canone formale.
Tradotto con "grazia" mantiene anche in italiano i due significati fondamentali presenti nell'originale: un significato estetico e uno religioso.
Nel greco "chárisma", dalla stessa radice, l'origine sacra è ancora più evidente; il significato estetico assume una connotazione apertamente psicologica, onde in italiano se ne potrebbe rendere il senso con la circonlocuzione: "fascino personale ottenuto per grazia divina".
Preceduto da preposizione, lo stesso termine "charis" può formare la locuzione avverbiale "metà cháritos", che in italiano vale "spontaneamente", ovvero per "grazia divina". L'associazione fra una qualità estetica, la grazia, e una qualità metafisica, il dono divino, che convergono a formare il concetto di spontaneità, ci induce a qualche considerazione sul valore sacro del dono. Un dono, a differenza di un tributo o di un sacrificio, non è dovuto né per legge, né in vista di un risultato in cambio, inoltre, cosa ancor più strana, non appartiene a nessuna catena casuale; il suo apparire non è atteso, ma è come se sorgesse dal nulla. Nella sua forma originaria il dono è un'invenzione, salvo il suo successivo trasformarsi in rito, se ripetuto periodicamente.
La spontaneità nell'opera umana non può essere garantita a priori da nessun artigiano, per quanto abile, pertanto la sua presenza svelava agli antichi l'intervento, nell'opera umana, di forze incontrollabili extraumane.
La teoria dell'ispirazione, attribuendo agli Dei o alle Muse la causa della bellezza spontanea, forniva la più semplice spiegazione del fatto che nemmeno lo stesso artista, esaurita l'eccitazione, avrebbe saputo ripetere l'evento.
Di fronte all'incapacità di premeditare e di garantire la bellezza spontanea, la spiegazione delle Muse non è tanto diversa da quella dell'inconscio.
Vi è in ambedue i casi il ricorso a una forza ignota alla quale l'artista non può opporre resistenza alcuna e della quale non ha neanche consapevolezza: egli è completamente destituito di responsabilità, poiché i suoi atti estetici sono attribuiti direttamente a quella forza ignota.
La spiegazione della bellezza come manifestazione di forze incontrollabili di natura sovrumana, fa perno così decisamente sul concetto di spontaneità, che questo diventa l'argomento essenziale di una eventuale dimostrazione di bellezza.

Un'opera d'arte cui manchi la spontaneità è artificiosa, falsa, brutta. L'artificiale si contrappone al naturale perché non è spontaneo. Solo quando il naturale viene svelato nella sua ubbidienza a leggi, l'artificiale non si oppone più ad esso; ma la spontaneità è perduta e non vi sono più doni nella natura.
L'uomo cosciente non è spontaneo, i suoi atti sono rivolti consapevolmente verso un fine, essi sono per definizione artificiali: simulazioni o protesi della natura, a meno che non siano dotati di spontaneità; ma in tal caso non sono più atti umani.
Se un uomo, inorgoglito dall'effetto fascinoso di un suo atto di spontaneità, se ne vantasse al cospetto di altri uomini, costoro lo metterebbero subito alla prova invitandolo a ripetere un simile portento e, infine, a divulgarne le regole.
Però difficilmente la ripetizione sortirebbe un effetto paragonabile.
Ciò che è spontaneo è irripetibile, e tentarne la ripetizione, quando non è un rito (le cui regole non sono ragionevoli e funzionali, ma pedisseque e acritiche), è finzione di spontaneità, recita teatrale.
Nella storia dell'estetica è riconoscibile una linea espressiva che risale alle sétte Traciche dedite al culto di Dionisio, dalle cui pratiche spontaneiste si svilupparono la mantica, la catartica, la lirica, la tragedia, e gran parte di quelle che furono dette arti liberali.
Questa linea valorizza la spontaneità del fascino contro la premeditazione della bellezza attraverso leggi matematiche assolute.
Da ciò discendono conseguenze notevoli.
Per quanto riguarda il fascino spontaneo non è ammissibile una scienza assoluta dell'arte, ma solo una psicologia dell'arte, basata su un'estetica relativistica e scettica.
Si può accedere al fascino spontaneo solo attraverso una pratica sperimentale.
La bellezza spontanea implica il concetto irrazionale di creatività.
Se ci si riferisce ad esempi come il dono o l'innamoramento, l'evidenza di tali affermazioni risulta chiara.
L'innamoramento, come il dono, è un evento spontaneo, individualizzato, rivolto ad personam, non certo generalizzabile. La seduzione, l'allettamento pubblicitario, benché nella società della simulazione possa disporre di metodi di colloquio rivolto a intere masse di interlocutori contemporaneamente, in realtà, quando è efficace, genera risposte individualizzate. Si pensi ai molti casi di innamoramento di più persone per lo stesso individuo; si consideri, per esempio, il fenomeno dell'innamoramento in massa per lo stesso divo dello schermo, frequentissimo nei primi anni del cinema fino agli anni Cinquanta. Qui più persone sembrano subire lo stesso fascino, la stessa spontaneità emanata da un solo individuo. Eppure, neanche in questi casi vi è duplicazione dell'evento spontaneo d'innamoramento.
Ciascun innamorato infatti vede e sente cose diverse, valorizza aspetti diversi dello stesso divo fascinoso. Se, all'apparire di uno stimolo dotato di fascino, si domanda alle persone incantate da quello stimolo di farne una descrizione, si trova che ciascuno ha percepito cose alquanto differenti, e spesso, dalle descrizioni, non sembra neanche che sia accaduto qualcosa di oggettivo.
Per vari motivi i divi del cinema dei primi anni si trovarono a svolgere inconsapevolmente il ruolo di potenti stimolatori di risposte libidiche; ma riviste oggi, le stesse pellicole non ottengono gli stessi effetti.
Il caso opposto, cioè l'innamoramento di uno stesso individuo per più persone contemporaneamente, riflette gli aspetti di una personalità multipla, scissa. Neanche qui c'è duplicazione.
Se dunque la spontaneità denota avvenimenti unici, non riproducibili, i quali per loro natura sembrano non ubbidire a regola alcuna, allora la bellezza spontanea ammette solo un approccio sperimentale.
I risultati estetici non potranno essere ricondotti a nessuna causa generale capace di determinarli, perciò saranno dotati di una bellezza autonoma.
L'idea di una bellezza autonoma, unica e irripetibile, refrattaria alla legge e sfuggente alla prevedibilità, autorizza il concetto potenzialmente sovversivo di creatività.

2 - La perfezione della bellezza, sua natura assoluta, extratemporale e gerarchica.

Purtroppo Aristotele "fa un duplice uso del concetto di spontaneità, riferendolo sia all'azione cosciente dell'uomo ragionevole sia ai fenomeni naturali sfuggenti ad ogni principio deterministico della natura..." [2]. L'ambiguità è rimasta fino ad oggi.
Tutti sono concordi nell'attribuire la spontaneità alle arti liberali, ma mentre i mistici, gli scettici e i vitalisti apprezzano l'irrazionalità del fascino e pongono le arti liriche al di sopra di ogni altra espressione umana, i razionalisti e gli idealisti apprezzano la perfezione astratta e pongono le arti logiche al di sopra di ogni attività umana. Per cui "liberali" sono sia le arti liriche che quelle matematiche, sia le attività inconsapevoli che quelle premeditate, e tutte sono dette spontanee; ma per ragioni diverse.
Abbiamo già visto in che senso la spontaneità sia inconsapevole, vediamo ora in che senso si sia intesa la spontaneità come consapevolezza e premeditazione.
La linea di demarcazione che divide il comportamento spontaneo da quello artificiale e sulla quale si fonda un aspetto della distinzione fra arti liberali (spontanee) e arti meccaniche (artificiali), è tagliata perpendicolarmente da un'altra linea di demarcazione, che divide la perfezione del progetto teorico dall'imperfezione della sua realizzazione pratica.
Questa seconda linea di demarcazione fonda un altro aspetto dell'opposizione fra arti liberali e arti meccaniche, secondo il quale le prime sono teoriche, non soggette al tempo, immateriali: le seconde sono pratiche, effimere, materializzate.
Le prime sono autonome, le seconde dipendono dal progetto, ma sono sempre imperfette rispetto ad esso. La perfezione del progetto è valorizzata contro l'accidentalità imprevedibile (perciò potenzialmente sovversiva) della sua realizzazione.
La realizzazione è tanto più bella, quanto più è perfetta, cioè quanto più somiglia al progetto e quanto meno è creativa. Ma la cosa più bella rimane il progetto.
Per un caratteristico anello infinito, poiché il progetto è sempre più bello della sua realizzazione, risalendo all'indietro verso il progetto, poi verso il progetto del progetto, si giunge sempre alla perfezione di Dio, l'unica bellezza veramente spontanea.
Uno degli aspetti del concetto di spontaneità è infatti l'autodeterminazione, ed è in tale accezione che viene assunto dall'estetica razionalista.
Leibniz riprende la definizione di spontaneità da Aristotele: "Aristotele ha ben definito la spontaneità dicendo che un'azione è spontanea quando il suo principio è in colui che agisce. Spontaneum est, cuius principium est in agente. (Et. Nic. III, 1,1110, a 17). Ed è così che le nostre azioni e la nostra volontà dipendono interamente da noi" (Teod., III, 301) [3].
In verità Aristotele aggiunge l'elemento della consapevolezza: "spontaneo - egli dice - è ciò il cui principio è nell'agente che sa quello che fa", onde il suo "ekoùsion" si dovrebbe tradurre con un "volontario", non con "spontaneo".
Più propriamente il concetto aristotelico di spontaneità si ritrova nel termine "tò autómaton" (Phys., II, 6), che sta per automatico, casuale.
Leibniz fa coincidere la spontaneità contemporaneamente con la libertà e l'intelligenza in virtù della sua concezione metafisica che attribuisce a Dio il coordinamento a priori dell'universo secondo il principio dell'armonia prestabilita.
All'interno di questa armonia perdono qualsiasi consistenza i concetti di libertà e di spontaneità, diventano docili e impotenti, come docile e impotente è la bellezza stessa. Il razionalismo pensa il bello come un valore proporzionale e matematico.

La teoria della risonanza, che risale alle sétte dei pitagorici, non coincide affatto con la teoria dell'ispirazione, come era pensata dai cultori di Dionisio.
I pitagorici ipotizzano entità razionali a fondamento dell'universo: i numeri, i ritmi vibratori, le geometrie orbitali delle sfere celesti; entità perfette, movimenti prestabiliti, fuori del tempo.
In questo universo anche il poeta più ispirato doveva ubbidire alle leggi della risonanza, dato che ogni movimento era dovuto ad essa.
L'agire fascinoso del poeta doveva rientrare nelle leggi severe dell'armonia cosmica; il problema, semmai, era quello di stabilire se il poeta (o l'artista) si doveva collocare ad un livello elevato nella scala delle risonanze cosmiche, oppure se il suo agire fosse da considerarsi disarmonico, e quindi imperfetto, caotico, accidentale. E la cosa non doveva essere di poco conto, se il pitagorico Damone nel suo Areopagitico metteva in guardia da quei musicisti che, mutando le forme della musica, mettevano in pericolo la forma di governo e sovvertivano l'anima dei giovani [4].
Da ciò nasceva l'assoluta necessità di scoprire regole di perfezione, canoni musicali, attraverso i quali l'eccezionalità dell'espressione potesse oggettivamente essere giudicata al di sopra o al di sotto del comportamento medio degli uomini, educativa o corrompitrice, attraverso i quali insomma si potesse stabilire con certezza se il poeta è un pazzo da evitare o un sapiente da ammirare.
Platone visse drammaticamente questo dilemma, nell'Apologia (22, B-C) così fa dire a Socrate: "Dei poeti in breve conobbi questo, che non già per alcuna sapienza poetavano, ma per non so che naturale disposizione e ispirazione, come gl'indovini e i vaticinatori". Per Socrate poi, la sapienza è bella, "la più bella di tutte le cose" (Ippia Maggiore), ma la sapienza è partorita con fatica, non appare spontaneamente in natura.
Analogamente ai pitagorici, che immaginano la bruttezza come dissonanza dovuta alle distorsioni accumulate man mano che la vibrazione si allontana dal centro emanatore, Platone, sostituiti i numeri con le idee, fonda una gerarchia di livelli ontologici ove la bruttezza è dovuta alle distorsioni percettive, man mano che ci si allontana dai modelli generatori.
In questo senso la teoria del riflesso in Platone è una trasposizione in termini geometrico-visuali della teoria pitagorica della risonanza.
Attraverso Plotino questa teoria gerarchica entrerà nei fondamenti della cultura medioevale e l'arte perderà ogni diritto alla spontaneità.
Nel Medioevo infatti l'arte sarà dedotta rigorosamente dalle leggi sacre e farà parte di un sistema scientifico dogmaticamente razionalista.
La via della spontaneità è chiusa all'attività umana, spontaneo è solo il Logos, progetto per tutti i progetti, motore immoto dell'universo, causa prima che crea spontaneamente il mondo.
L'uomo, per accostarsi alla spontaneità deve rifiutare la sua condizione terrena, deve abbandonare ogni emozione, fermare l'istinto, astrarre le leggi, poi le leggi delle leggi, fino a fissare la pura luce della Ragione. Spontaneità creativa, Perfezione assoluta, Bellezza eterna senza moto. Autocrisi cosmica.
L'uomo, dopo la condanna dell'arte emessa da Platone, restò ipnotizzato da questi concetti e non riuscì più a comportarsi spontaneamente per circa duemila anni.
Il risveglio avverrà quando attraverso il concetto di genio l'uomo ritroverà il coraggio di agire "per grazia divina", o, seguendo l'insegnamento di Dante, "se 'l caldo amor... dispone" (Paradiso, XIII, 79-80).
Attraverso l'autorità del genio, alcune arti meccaniche il cui ruolo era stato solo esecutivo, ammettono una certa licenza, uno scarto autonomo imprevedibile, che rivela di nuovo la presenza di spontaneità nell'arte. Una spontaneità che si manifesta non solo come ispirazione poetica, ma persino come invenzione scientifica.

3 - Spontaneità fra scienza e arte nel pensiero romantico.

L'esaltazione della spontaneità, ridotta a puro arbitrio, che il pensiero romantico propaganda nel suo bruciante anelito verso l'Assoluto, si innesta logicamente nella teoria rinascimentale del genio, esasperando l'aspetto creativo che questa figura contiene, per diritto ereditario, nella sua qualità di "figlio del Creatore".
Tale aspetto viene scisso e contrapposto a quello di "ricercatore scientifico", che era pur presente nel concetto di genio, rivelandone l'origine volgare, denotava un ruolo troppo faticoso e troppo legato all'esperimento manuale, per garantire la certezza di essere degno di un'attività liberale, ed escludere quindi il pericolo di una ricaduta nel quadro delle arti meccaniche.
La scissione del concetto di genio in due polarità, quella artistica e quella scientifica, finisce per capovolgere il rapporto gerarchico medioevale, che poneva la scienza al primo posto, con ciò richiamando in qualche modo l'opinione di precursori isolati e perseguitati al loro tempo, come quella espressa dal mistico Riccardo di San Vittore o quella del volgare ed esiliato Dante Alighieri.
La gerarchia matematica della scienza medioevale, richiamandosi al razionalismo emanatistico delle teorie di Pitagora, Platone, Plotino, Pseudo-Dionigi e Pietro Lombardo, faceva discendere ogni cosa deduttivamente da un ordine cosmico prestabilito, atemporale e quindi non soggetto a mutamenti imprevisti, né a perturbazioni creative spontaneiste. La scienza medioevale non era creativa, mentre la scienza del genio aspirava alla scoperta e all'invenzione, riattualizzando sotto forma profana la creatività della bellezza spontanea, dell'ispirazione sacra a Dionisio.
Ormai l'universo dell'ordine eterno, che disprezza l'innovazione, era minato alla radice poiché il demoniaco seme della creatività era penetrato perfino nel cuore della scienza. Un seme incontrollabile che farà partorire alla scienza sovversive teorie sociali, relativiste, domocratiche, pericolose sperimentazioni, paradossi inconfutabili, che faranno esplodere dall'interno l'autonomia della logica formale aristotelica.
Il Romanticismo, separando l'unità del genio rinascimentale, mette in conflitto scienza e arte, spirito dionisiaco e spirito apollineo, conoscenza per contatto sensoriale e conoscenza per deduzione mentale. Ma ancora nel Sistema dell'Idealismo Trascendentale[5] le due funzioni sono unificate nella persona del genio, sebbene l'arte si trova ora al primo posto, come modello di creatività cui la scienza deve aspirare, poiché il supremo atto della ragione è un atto estetico, che unisce la spontaneità inconsapevole all'attività cosciente.
All'interno del sistema delle belle arti, chiusa torre artificialmente costruita per combattere lo sperimentalismo scientifico, è ancora riconosciuto nell'atto geniale sia l'apporto dell'inconsapevolezza che quello della coscienza, ma più tardi l'inconscio apparirà più sublime, la spontaneità più pregiata, finché quando scienza e arte seguiranno destini definitivamente separati, la scienza si avvierà verso i rigori del positivismo e l'arte s'involerà verso la mistica della spontaneità.
Tuttavia lo scetticismo scientifico influenza lo svolgimento della ricerca estetica in modo determinante. Se la spontaneità è l'unico valore che l'arte può ancora vantare nei confronti della scienza, l'unico che la scienza sarebbe disposta a riconoscere (memore forse del fatto che la stessa scienza sperimentale deve la sua nascita al concetto di spontaneità) allora la spontaneità deve essere dimostrata.
Dall'impressionismo in poi la storia dell'avanguardia può essere interpretata come una ricerca della spontaneità, le cui tappe sono scandite da un processo per tentativi. In questo processo gli stili e le correnti vengono sistematicamente demoliti dal sospetto scientifico di "finzione di spontaneità".

4 - La simulazione di spontaneità.

Un'arte che non rinunci alla creatività può dunque vantare come unico fondamento teorico l'elemento della spontaneità della bellezza.
In mancanza potrebbe fondarsi sulla perfezione della bellezza, ma in tal caso dovrebbe rinunciare alla creatività e inserirsi in armonie prestabilite.
L'aspetto della spontaneità assicura alle arti figurative il diritto, conquistato nel Rinascimento, di appartenere alle attività liberali allo tesso titolo della poesia. Certo, il concetto di spontaneità applicato ad arti così studiate avrebbe fatto rabbrividire Platone, ma si era creato ormai il sistema delle Belle Arti e tutta una letteratura filosofica aveva tracciato le direttive.
Non sorprende perciò che gli artisti si siano messi alla caccia di tutto ciò che sembrasse contenere l'elemento prezioso della spontaneità.
Ricche fonti ne apparvero i comportamenti dei selvaggi, degli psicotici, dei bambini, dei drogati.
Subito lo stile degli artisti ne venne influenzato e nacque il primitivismo, il "fauvisme" (arte feroce), l'infantilismo, l'arte "naif" (ingenua), l'"art brut" (arte brutale), l'arte onirica, psichedelica, psicotica e medianica.
Anche i grandi movimenti come il Futurismo, il Dadaismo, l'Agit-Prop, il Surrealismo e l'Informale furono ampiamente influenzati dalla ricerca della spontaneità. Acutamente Christian Kellerer descrive l'imperativo surrealista: "Dipingi (o scrivi) ciò che ti viene spontaneamente in mente e aggiungi altrettanto spontaneamente tutte le idee successive non importa cosa ne viene fuori!" [6].
Le opere di questi artisti simulatori risultano però stucchevoli al momento in cui scopre qualche indizio di simulazione, specialmente se vengono confrontate con le opere eseguite spontaneamente da veri bambini, veri selvaggi, veri bruti, psicotici e drogati (fig. 1). Simulare spontaneità è lo scopo degli attori, dei diplomatici, delle spie, dei falsari, dei traditori, delle prostitute, dei seduttori, dei venditori.
L'arte del nostro secolo, che chiamerei il secolo della simulazione, si è dovuta confrontare con questo problema: come produrre spontaneità? Che può essere formulato anche in questo modo: come evitare la simulazione di spontaneità?
Se all'artista viene chiesta una prova di spontaneità, ciò è dovuto alla progressiva commercializzazione dell'arte, alla progressiva sostituzione dell'antica presunzione di buona fede con l'attuale presunzione della malafede dell'artista. Non mi dilungherò su questo tema, farò solo un esempio.
Se l'amore fosse vendibile, come lo è oggi la bellezza spontanea, il ricco compratore non si accontenterebbe della semplice dichiarazione dell'innamorato povero perché sospetterebbe una truffa; se poi si accontentasse di una prova esteriore, diplomatica, sospetterebbe un rapporto di prostituzione.

5 - Il paradosso della spontaneità.

Il concetto di "doppio legame", introdotto in psichiatria nel 1956 per descrivere un processo comunicativo paradossale, responsabile di possibili esiti di schizofrenia, chiarisce molto bene la situazione psicologica in cui si viene a trovare l'artista, cosciente del valore indispensabile della spontaneità, al momento di agire allo scopo di produrre un fascino estetico.
Watzlawick a questo proposito così si esprime: "... Importanza concreta ha... un'intera classe di esortazioni comportamentali che hanno come comun denominatore il paradosso spesso citato del tipo 'Sii spontaneo!'. L'essenza di questa forma di paradosso consiste nel fatto che in una situazione interpersonale uno dei partner esige o presuppone da parte dell'altro un comportamento che per sua natura può verificarsi solo spontaneamente da sé, e non certo quando viene richiesto: la richiesta rende impossibile ciò che è stato richiesto. Fra i paradossi del tipo 'Sii spontaneo!' quello clinicamente più importante è forse il divieto di essere triste e l'esortazione ad esso legata... 'Sii

allegro!'... Sostanzialmente simile a ciò che accade al sofferente di insonnia: anch'egli infatti cerca di raggiungere tramite la volontà il fenomeno spontaneo dell'addormentarsi" [7].
All'artista moderno, il quale ben conosce ed apprezza l'estetica della spontaneità, è come se si chiedesse: "Sii ingenuo, crea spontaneamente!".
Piero Manzoni, per rispondere a questa richiesta non trovò nulla di meglio che esibire le sue feci, il suo respiro, il battito del cuore, le impronte digitali, e dopo di lui la Body Art cercò di esibire prove fisiche di tipo ginnico, record di sopportazione del dolore o di permanenza in posizioni difficili, giochi di abilità sportiva spesso resi più difficili da volontarie depravazioni sensoriali.
La logica di questa linea di ricerca della spontaneità sta nel fatto che le prestazioni fisiche o fisiologiche non possono generalmente essere contraffatte, e la consapevolezza non ha alcun effetto sulla spontaneità di tali prestazioni. Certo un'ansia eccessiva, come quella della mamma che mettendo continuamente il piccolo sul vasino gli chiede: "Sii buono, fà la cacchina a mamma, fanne tanta!" potrebbe causare stitichezza al bambino, o comunque influenzare la consistenza delle feci, ma se infine la cacca viene, non vi sono dubbi sulla sua autenticità e sulla spontaneità dell'atto.

6 - Strade verso la spontaneità.
La soluzione del paradosso della spontaneità che fornisce Piero Manzoni è sicuramente la più semplice. Dopo di lui hanno perseguito la stessa via molti artisti i quali, verso la fine degli anni Sessanta, hanno prodotto, oltre che feci, fiato e sangue, anche saliva, sudore, capelli e unghie.
Indicherò questa strada come quella delle creazioni fisiologiche. Purtroppo le possibilità offerte sono limitate e, a parte la "Merda d'Artista" di Manzoni (v. fig. 2) tutte le proposte successive sono risultate confuse, presentate in contesti meno chiari e ovviamente meno originali. A tale proposito bisogna sottolineare che l'originalità di un gesto, l'averlo fatto per primo, è già un indice di spontaneità, infatti non può esservi simulazione di qualcosa che ancora non esiste e che l'atto originale istituisce per la prima volta. Un caso limite, che ha spesso avuto rilievo nella storia dell'estetica (specialmente nello Stoicismo), è la creazione di un figlio; questo è sempre un atto spontaneo a causa degli insondabili e involontari processi biologici che implica, i quali non possono essere simulati. La morte è un altro caso limite di non simulabilità (v. fig. 3). Persino la morte del suicida, per quanto premeditata, non ha carattere di simulazione a causa della irreversibilità dell'evento, di fronte al quale l'artificio umano è impotente [8].
In una situazione che obbliga all'impiego di tutte le risorse disponibili, come la gara, anche le gare possono essere truccate. Il fascino degli sport è dovuto in gran parte alla spontaneità del comportamento degli atleti in gara.
Vi possono essere gare contro un avversario, contro la natura, contro il tempo, con o senza deprivazioni sensoriali, rivolte al raggiungimento dei traguardi e record più bizzarri. Chi batte un record è sempre spontaneo poiché il suo atto è originale. I giochi di strategia, d'abilità e d'azzardo formano un capitolo inesauribile che fa parte dell'argomento delle gare. I giochi di simulazione e i "videogames" devono il loro fascino alla struttura di gara, che coinvolge il giocatore all'apprendimento di una prestazione d'abilità con relativo record.
Un particolare tipo di gara, frequente nei bambini, ma che ricorda atavici riti d'iniziazione magica, è la gara di coraggio. Il fascino dello spericolato è talmente irresistibile e spontaneo da sfidare l'istinto di emulazione degli spettatori inchiodando la loro attenzione senza scampo; l'acrobatica ne è una forma accademica che fu molto apprezzata dalle avanguardie artistiche (Futurismo, Agit-Prop, Body Art), (v. figg. 4/5/6).
Altra tecnica particolarmente valorizzata dalle avanguardie è quella di spaesare lo spettatore per mezzo di trappole psicologiche, spostamenti di oggetti inserendoli in contesti inattesi, delusione di aspettative e provocazioni verbali (Futurismo, Dadaismo, Surrealismo), che hanno lo scopo di porre

lo spettatore in uno stato di coscienza alterata, che è stato definito situazione d'emergenza (Lombardo 1968, v. fig. 7).
In una situazione d'emergenza l'evento spontaneo non deve essere cercato negli oggetti o nelle installazioni dell'artista, che fungono da semplici elementi di stimolazione e pertanto debbono rispondere al massimo di funzionalità tecnica come qualsiasi utensile, ma nello stesso vissuto dello spettatore, il quale si trova ad agire al di fuori di qualsiasi calcolo o premeditazione, né può attuare i convenzionali comportamenti diplomatici. Lo spostamento della qualità estetica al vissuto dello spettatore implica un rovesciamento dei metodi contemplativi di fruizione [9].
Lo spettatore, presentatosi come giudice neutrale di un'opera d'arte, prevista non sul piano della realtà, ma su quello molto più rassicurante della rappresentazione, si trova ad essere scoperto nel suo atteggiamento voieristico e messo sotto accusa; obbligato ad essere protagonista impreparato di un dramma che non si svolge sul piano della simulazione rappresentativa, ma su quello della realtà.
Un esempio alquanto singolare di comportamento spontaneo è stato individuato nell'atteggiamento di chi tenta di risolvere un problema (Lombardo, 1966-67, v. fig. 8) e nel comportamento esplorativo (Lombardo, 1971, v. fig. 9).
Queste situazioni possono essere considerate un caso particolare di gara o di gioco. Il comportamento esplorativo è descritto anche matematicamente nella "teoria dei giochi" come "gioco contro la natura senza informazioni" allo stato iniziale, e come "gioco contro la natura con informazioni statisticamente crescenti" man mano che si avvicina la soluzione. Il giocatore, non potendo usare nessuna strategia economica, si trova a doversi produrre in tentativi completamente irrazionali, emessi in tutte le direzioni possibili, nella speranza di ricevere per caso qualche risposta utilizzabile che consenta una strategia appropriata verso la soluzione.
La successione dei tentativi, per mancanza di modelli da simulare, è sempre personale, unica e originale; inoltre, dato che qualsiasi gesto, mossa o atteggiamento potrebbe essere rilevante ai fini del compito, l'attore recita un dramma che non si svolge sul piano della rappresentazione, ma su quello della realtà. L'impegno al compito, non potendo essere né parziale, né convenzionale, garantisce la spontaneità dell'evento [11].
Infine, per chiudere questo rapido elenco, ricorderò quei comportamenti che, essendo prodotti da elaborazioni inconsce, non possono che essere spontanei. Essi vanno dalle semplici preferenze di gusto, ai lapsus, errori, fantasie e atteggiamenti che si rivelano nell'attività dei bambini, dei pazzi, degli intossicati, degli emozionati, dei distratti e degli addormentati.
Il sogno è il più normale e complesso risultato di spontanee elaborazioni inconsce (Lombardo, 1979, v. fig. 10) [12].

Da tutti questi esempi si può dedurre che l'espressione spontanea non è un evento che sfugge totalmente a qualsiasi approccio scettico, anzi, si può dire che essa si manifesta in modo non grezzo e confuso, solamente a patto che vi sia un preciso metodo di stimolazione, cioè in seguito ad un progetto sperimentale che escluda la "finzione di spontaneità".
Soltanto a queste condizioni l'arte può essere sottratta alle speculazioni dei sistemi commerciali fondati sulla pubblicità e sulla manipolazione del gusto. Rimando su questo argomento a quanto già esposto in miei precedenti articoli, con particolare riguardo alla divisione in tre fasi del processo estetico: la fase del progetto di stimolazione, che deve essere improntato ai più rigorosi metodi della funzionalità sperimentale; la fase dell'evento spontaneo, che non deve poter essere simulato e la cui purezza dipende dalla purezza del progetto di stimolazione, infine la fase di documentazione, che è una registrazione dell'evento attuata con mezzi meccanici o con resoconti individuali, i quali possono anche essere apprezzamenti di gusto [13]. Questa tripartizione, che più volte avevo proposto, è stata recentemente denominata Arte Eventuale [14].

Note

1. Si veda a questo proposito il mio articolo “Metodo e Stile. Sui Fondamenti di un Arte Aleatoria Attiva”, in partic. “Dalla Divina Follia all’Artificio’, su questa Riv. di Psic. dell’Arte, n. 3,1980, a. II, pp. 78-81.
2. Carbonara, C., Diz. Encicl. di Filos., Lucarini, Firenze, 1982, voce “Spontaneità”.
3. Abbagnano, N., Dizionario di Filosofia, Torino, 1971, voce “Spontaneità”. Più avanti precisa che nello stesso senso la spontaneità è definita da Wolff: “il principio intrinseco per determinarsi ad agire”. (Psychol. empirica, 933). Nella Critica della Ragion Pura (Logica Trascendentale, Introd., I) Kant attribuisce all’intelletto “la facoltà di produrre da sé rappresentazioni”, e chiama questo processo ‘“spontaneità della conoscenza”. Un processo e un mutamento che è causa sui, precisa ancora l’Abbagnano, è sinonimo di attività e di libertà. Così è anche intesa da Heidegger, il quale identifica nella spontaneità un principio di trascendenza: “I’essenza di quel sé stesso che giace già nel fondo di ogni spontaneità, consiste nella trascendenza...” (Vom Wesen des Grundes, 1929, III, tr. it. p. 65).
4. Tatarkiewicz W. *Storia dell'estetica*, 1, pp. 114-115, Einaudi, 1979.
5. Schelling F.W.J. *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800). Tr. it. Losacco M., Bari (1965).
6. Kellerer Ch. *Object trouvé, Surrealismus, Zen.* Amburgo, 1968, p. 40.
7. Watzlawick P. *Il linguaggio del cambiamento.* Feltrinelli 1980, pp. 95-97.
8. Si veda per es. Lombardo S. *Progetti di morte per avvelenamento,* 1970, galleria La Salita, Roma e 1971 edizione Artestudio, Macerata.
9. Ponente N., Volpi M., Kounellis J., Lombardo S. *Una conversazione allo studio di Lombardo,* Flash Art, gennaio 1868. Si vedano anche Lombardo S. *Sfera con sirena,* VI Biennale di Parigi 1869, XXXV Biennale di Venezia 1970, *La contemplazione e il comportamento,* Flash Art, novembre 1972.
10. Lombardo S. *30 Aste*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1967 (collezione permanente).
11. Lombardo S. *Concerti aleatori 1971-1975*, Flash Art n. 64-65, 1976, pp. 52-53. Vedi anche *Metodo e stile...*cit e *Progetti per azioni 1971-1975*, pp. 94-105.
12. Lombardo S. *Immagini indotte in stato di trance ipnotica,* Rivista di Psicologia dell'Arte, a. 1, n. 1, 1979, pp.45-60. Lombardo S. *Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica*, Rivista di Psicologia dell'Arte, a. III, n. 4/5, pp. 51-63,
13. Lombardo S. *Italy Two. Art around '70.* Museum of the Philadelphia Civic Center, 1973.
14. Nardone D. *Arte eventuale.* Rivista di Psicologia dell'Arte, a. III, n. 4/5, pp. 31-49, 1981.

DIDASCALIE (FIGURE)

Fig. 1a -Jean Dubuffet, Quatre personnages, 1946 (Musée des arts décoratifs, Parigi). Un caso di “simulazione di spontaneità”.

Fig. 1b Disegno di un bambino di 4 anni e 10 mesi (Giuliano L., Cavallo e cow-boy, 1975). Si noti soprattutto la disinvoltura del tratto di questo disegno e la mancanza di preoccupazioni decorative, che invece nell’opera di Debuffet appaiono evidenti nella insistente preoccupazione di disegnare le

mani e nel tentativo manierato di rendere espressivi i volti. Nel vero disegno infantile l'espressione è involontaria e inconsapevole, perciò più spontanea.

Fig. 2 - Piero Manzoni, Merda d'Artista, 1960. Come si fa a creare spontaneamente, se la spontaneità che fornisce Piero Manzoni è sicuramente la più semplice. Dopo di lui hanno perseguito la stessa via molti artisti i quali, verso la fine degli anni Sessanta, hanno prodotto, oltre che feci, fiato e sangue, anche saliva, sudore, capelli e unghie. Questa risposta è indicata nel testo come una soluzione del paradosso della spontaneità attraverso le creazioni fisiologiche.

Fig. 3 - Sergio Lombardo, Progetto di Morte per Avvelenamento, 1970. La morte è un altro caso limite di non simulabilità. Perfino la morte del suicida, per quanto premeditata consapevolmente, non ha carattere di simulazione a causa dell'irreversibilità dell'evento, di fronte al quale l'artificio umano è impotente.

Fig. 4 - Stelarc, Event for Stretched Skin, 1976.

Fig. 5 - Vito Acconci, Blindfolded Catching Piece, 1970.

Fig. 6 - Giovanni Di Stefano cerca di annerire interamente la superficie di un quadro di 90 minuti, lavorando con gli occhi bendati (Jartrakor, 1982). La gara, obbligando all'impiego di tutte le risorse disponibili, configura un caso di comportamento spontaneo. Vi possono essere gare contro un avversario, contro la natura, contro il tempo, con o senza deprivazione sensoriale, rivolte al raggiungimento dei traguardi e record più bizzarri. La gara di coraggio e l'acrobatica sono state utilizzate specialmente nella Body Art. La figura 4 mostra l'australiano Stelarc appeso per mezzo di uncini conficcati nella pelle. La figura 5 mostra l'americano Acconci che tenta di afferrare delle palle di gomma che gli vengono lanciate mentre lui sta in piedi con gli occhi bendati.

Fig. 7 - Sergio Lombardo, Sfere con Sirena, XXXV Biennale di Venezia, 1970. Ciascuna sfera, se rimossa dal suo posto iniziale, emetteva un suono di sirena udibile nel raggio di 2 km. In una situazione d'emergenza l'evento spontaneo non deve essere cercato negli oggetti o nelle installazioni, che fungono da semplici elementi di stimolazione e pertanto devono rispondere a scopi solo funzionali come qualsiasi utensile, ma nello stesso vissuto dello spettatore. Egli si trova ad agire da protagonista impreparato di un dramma che non si svolge sul piano della simulazione rappresentativa, ma su quello della realtà. L'impreparazione e la sorpresa lo costringono a comportarsi spontaneamente.

Fig. 8 - Sergio Lombardo, 30 Aste, 1967 - Disporre n aste in k colori entro uno spazio x secondo uno schema y. Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Collezione permanente). Chi tenta di risolvere un problema, nella successione di tentativi si esprime inconsapevolmente e perciò spontaneamente. Il comportamento di chi è impegnato in un compito, può essere spinto fino alla formalizzazione del processo esplorativo per tentativi alla ricerca di una soluzione ignota. Il giocatore, non potendo usare nessuna strategia economica, si deve produrre in tentativi irrazionali verso tutte le direzioni possibili.

Fig. 9 - Sergio Lombardo, Concerto per danzatore, 1975. Il comportamento esplorativo del danzatore, che tenta di indovinare una posizione ignota, per mancanza di modelli da simulare, è sempre personale, unico e originale. Dato che qualsiasi gesto, mossa o atteggiamento potrebbe essere rilevante ai fini del compito. Il danzatore recita un dramma che non si svolge sul piano della

rappresentazione, ma su quello della realtà. Ne risulta un tipo di arte totale che compone estemporaneamente interessanti melodie stocastiche. L'impegno al compito e l'impossibilità di un comportamento convenzionale garantiscono la spontaneità dell'evento.

Fig. 10 - Sergio Lombardo, Specchi tachistoscopici con stimolazione a sognare, 1979-82. Il sogno è stimolato da suggestioni scritte accanto a uno specchio che induce visioni subliminali adatte a formare residui diurni. Il sogno, implicando elaborazioni inconsce, non può essere simulato. Quest'opera, riguardo al problema della spontaneità, non è molto lontano dalle creazioni fisiologiche.