

Enrico Sotgiu

Fotografia & Alchimia

Forme, archetipi, caso e sincronicità



Foto di Enrico Sotgiu

Claudio Nanni Editore



Enrico Sotgiu è nato il 5 novembre 1952 a Napoli, vissuto in Piemonte, risiede a Ravenna dal 1967. Conseguito il diploma di Perito Chimico, si è iscritto all'Università di Urbino al Corso di Laurea in Filosofia, che ha frequentato fino al quarto anno. Negli anni '82-'83 ha frequentato un corso di fotografia indetto da Vittorio Contino. Nel 1985 ha partecipato ad un Workshop diretto da Giuliana Scimè. Ha realizzato numerose mostre fotografiche personali. Sposato dal 1996 alla pittrice ceca Marcela Vrzalová, gestisce con lei la Galleria "Art Studio EM" in via Mazzini a Ravenna. Dal 1990 opera nel sociale ed in campo psichiatrico.

Telefono: 0544 65421

e-mail: artstudioem@tele2.it

Claudio Nanni Editore

Via Tivoli, 24 – 48100 Ravenna

Cell. 339.7219375

sito: www.claudionannieditore.com

e-mail: claudionannieditore@alice.it

Indice

Indice	pag. 3
Premessa	4
Introduzione	5
Cap. I (prima parte): Alchimia e fotografia	11
Attualità dell'Alchimia	11
L'importanza dell'oggetto e la congiunzione tra il dentro e il fuori	14
La fotografia: dall'oggetto alla coincidenza tra il dentro e il fuori	19
Dall'inventiva della natura, l'oggetto "trovato"	26
La ricerca della forma tra arte e natura, tra astrazione e figurazione	27
Dall'inventiva della natura una nuova visione del caso	29
La sincronicità tra caso e antropomorfismo	33
Dal destino dei libri al disegno nascosto nell'anima	34
Il sogno della caverna	35
La relazione simmetrica fra psiche e materia	36
La proiezione psicologica	38
Due livelli di soggettività	40
L'immaginazione alchemica	42
La bellezza fra mito e realtà	44
La fotografia come educazione allo sguardo totale, non-separato	46
Dallo sguardo intensificato al risveglio della coscienza	47
Cap. I (seconda parte): Corrispondenze tra alchimia e fotografia	50
Il fine della ricerca	50
Valorizzazione e spiritualizzazione della materia	51
La congiunzione degli opposti	53
Visione ottimistica e aspirazione all'eternità	54
Alchimista e fotografo: individui solitari ma non soli	56
La separazione della sostanza pura	57
Cap. II La forma e i suoi archetipi	60
La forma come problema	60
Stabilità strutturale	61
Dalle forme naturali alle forme <i>sincronistiche</i>	62
L'ordine dal caos: l'emergere dell'autoorganizzazione	63
Le forme tra ordine e disordine	63
Ordine per fluttuazione	66
Limiti dell'ordine per fluttuazione	68
Dall'ordine per fluttuazione all'ordine per <i>intuizione</i>	70
Ipotesi dei campi	72
Morfogenesi: dal campo al sistema recettore	74
Ipotesi sulla morfogenesi delle forme <i>sincronistiche</i>	76
Dalla somiglianza delle forme all'archetipo: oltre l'isomorfismo	77
Interpretazione delle forme	79
Cap. III Caso e Sincronicità	82
Caso e significato	82
Caso statistico e causalità	86
Caso assoluto e autotrascendenza	89
Conclusione	93
Poscritto	98
Bibliografia	99

Premessa

“Tendere, con tutte le proprie forze, a ritrovare l’Unità primordiale della Materia e dello Spirito”.
Lao Tze

“L’unione non confonde, ma differenzia”.
Teilhard de Chardin

Come si può pensare di accostare alla vetusta e discredita alchimia, al di là di una vicinanza puramente archeologica, l’impresa della moderna fotografia, che anziché mimetizzarsi in enigmatici arcani comprensibili a pochi è più incline a disvelare alla luce del sole per il beneficio di tutti? A volte accade che certe relazioni, per quanto astruse possano apparire, comincino a prendere corpo in virtù di eventi (coincidenze), altrettanto insoliti, che annuncino dei significati insospettati o *dimenticati*. A far scattare il corto circuito di un tale rapporto, che si è via via reso più complesso e articolato, è stata la scoperta, attraverso lo sguardo di un obiettivo fotografico, di sorprendenti forme di materia inanimata che si sono modellate spontaneamente. Per una combinazione davvero strana, queste conformazioni *naturali* sembrano imitare quelle di certi dipinti contemporanei o delle più antiche pitture rupestri, cioè degli artefatti. E proprio l’impressionante somiglianza tra le forme trovate e quelle che già appartengono al nostro immaginario, ha sollecitato un interrogativo piuttosto impegnativo: come può essere che una figura prodotta dalla psiche trasponga le sue sembianze nella materia senza alcun intervento umano? Che cos’è che determina coincidenze così straordinarie? Al momento, il quesito non sembra avere una soluzione accettabile, se non quella rinunciataria di imputare la causa di fenomeni così bizzarri alla pura contingenza. Tuttavia, un altro modo di guardare alle coincidenze fuori del comune lo si ritrova proprio nello stravagante mondo degli alchimisti. Secondo il loro postulato fondamentale, esisterebbe una corrispondenza tra uomo e mondo, tra psiche e materia, per cui, somiglianze di tal fatta rientrerebbero nell’ordine naturale delle cose; ma ancor più in particolare, essi erano convinti che l’immaginazione, cioè un qualcosa di mentale, potesse produrre, in determinate circostanze, degli effetti corporei. Non ci si può nascondere che escogitazioni che fanno d’occulto appaiono ben poco credibili finché sono associate ad una dottrina che i più danno per morta e sepolta. Eppure, il senso più profondo della ricerca alchemica sembra rinascere nelle scoperte moderne. Per il pensiero scientifico non è più un’eresia riconoscere che anche nella materia inorganica ci sia qualcosa di vivo e che questa non sia poi tanto separata dai livelli più elevati dell’esperienza umana. Persino nel linguaggio, su questioni essenziali, pare riflettersi una convergenza di vedute. Un esempio, con le debite distinzioni, è il concetto di connessione *acausale* (sincronicità) – versione aggiornata della vecchia idea di una *simpatia* fra le cose – usato per indicare il tipo di legame di determinate coincidenze; laddove, nella fisica quantistica, si parla di connessione *non-locale* per designare una relazione, non mediata da alcunché di fisico (una sorta d’azione a distanza), tra le particelle subatomiche.

È tempo ormai di superare antiche reticenze affinché filosofia ermetica e scienza, ciascuna con la propria diversità, cooperino per il pieno sviluppo di quel senso di totalità che riunisce – oggi più che mai è un passaggio irrinunciabile – la coscienza alla conoscenza, il soggetto all’oggetto. Se si guarda alla fotografia, da cui siamo partiti, possiamo vedere come essa pure compenetri degli opposti, sia nel suo prodotto finito - l’immagine fotografica è una sorta di comunione tra idea e realtà – sia nel momento dello scatto, dove una “visione affettuosa” avvolge la soggettività del fotografo all’oggetto preso di mira.

Se il fotografo si sente in intimità con le cose che predilige, allora il dentro e il fuori vengono riassorbiti in una dimensione più comprensiva, quella stessa dimensione di unitarietà già precorsa nelle meditazioni degli alchimisti, le cui ispirazioni di fondo rimangono tuttora vitali. Ed è curiosando tra i resti rimaneggiati del loro pensiero che sono emerse delle considerevoli analogie con la fotografia (alcune di portata generale, altre più strettamente legate al particolare percorso che ho seguito), un'unione che offre a quest'ultima l'occasione di essere ripensata in una chiave di più marcata spiritualità.

FOTOGRAFIA E ALCIMIA

Introduzione

“Per raggiungere il punto che non conosci, devi prendere la strada che non conosci.” (San Giovanni della Croce)

“Una volta che la fotografia seria si sentirà liberata da certi suoi rapporti ormai superati con l'arte e la bellezza, potrebbe benissimo far posto ad un gusto per la fotografia pittorica (1), per l'astrazione (2), per i soggetti nobili invece che per i mozziconi di sigarette, i distributori di benzina e la gente vista di schiena” (S. Sontag).

“...Ozenfant cercò di scoprire nella natura elementi formali logici: concordanze, leggi, un linguaggio artistico universale e armonioso. La fotografia era il veicolo incontestato” (A. Scharf)

Queste due citazioni, benché ci riconducano a stili fotografici spesso in competizione fra loro (3), sembrano ritagliate su misura per inquadrare il tipo di immagini che ho realizzato. E infatti, se ad un primo sguardo di certe fotografie colpisce la somiglianza a dei dipinti astratti (4), cionondimeno, esse sono incredibilmente vere, cioè rispecchiano con verosimiglianza il referente esterno così come lo percepiamo; in altre parole, sono foto che pur appartenendo ad un gusto pittorico ed astratto, si dissociano da quel pittorialismo che con *trucchi* e manipolazioni stravolge la natura della macchina fotografica quale strumento di riproduzione *esatta* del reale (5). Gli spunti per le immagini sono stati ricavati, perlopiù, da materiali in disuso o da cose eccessivamente consumate. Sulle superfici di tali *oggetti trovati*, ad un intrico di segni, graffi, ruggini e quant'altro, si sono sovrapposte, nel tempo, colate di vernici variopinte o di bitume nereggiante. In questo universo così ricco di occasioni *informali*, se si avvicina attentamente lo sguardo (6) si possono ancora scoprire degli inconfondibili abbozzi di figure. E come direbbe Scharf, si tratta di forme “logiche”, dotate di un certo ordine, che manifestano una “concordanza” con le stilizzate figure antropomorfe e zoomorfe già rappresentate, a loro modo, dall'arte primitiva e contemporanea (7). Queste forme di materia – che già per se stesse testimonierebbero un “linguaggio artistico universale” – per le inconfondibili omogeneità a prodotti mentali, ci possono rinviare ad una probabile, quanto oscura, relazione tra psiche e materia (8). Eppure, più che assimilare questi due domini della realtà, l'osservatore delle foto è sopraffatto dalla confusione, poiché egli crede di trovarsi di fronte a riproduzioni di dipinti, o addirittura, a veri e propri quadri. Scambiando il contenuto delle foto, o le foto stesse, per degli artefatti, non ci si rende conto che si ha a che fare con delle forme *trovate* che si sono fatte da sé; in tal modo, non si riconoscono le autonome possibilità formative e, perché no, creative, della materia. E invece, quelle sagome che si allontanano dal caos e dall'arbitrarietà (9), confermerebbero l'intuizione, già degli antichi greci, che la materia aspira ad avere una forma (10). Il che significa prendere le distanze da ottocentesche concezioni meccanicistiche che considerano la sostanza inorganica un cieco flusso d'energia, un'entità inerte da forgiare dall'esterno (11); si può altresì

pensare che all'interno di essa, o in prossimità di un suo *campo*, vi sia qualcosa (informazione, archetipo) che permette di *plasmarsi* a somiglianza di modelli precostituiti.

Ci si avvicina così all'idea di *sincronicità*, intesa principalmente come "un movimento nascosto che si manifesta nel pensiero e nella materia" (D. Peat).

Naturalmente con questa idea non si spiega nel dettaglio come possano sorgere, in ambiti differenti, delle coincidenze formali. Quantomeno, si tenta di concepire un ordine che soggiace a tali concomitanze, ovvero, un ordine che sembra coordinare i diversi livelli del reale.

E se per davvero il mondo si reggesse su indecifrabili collegamenti sotterranei, non sarebbe da respingere come fantasia occulta l'assunto che un derivato della psiche (idea, sogno, opera d'arte, ecc.) possa scambiare i propri attributi col piano fisico (12).

Allora, per certi eventi – come nel caso delle forme delle nostre foto, che per analogia chiameremo *sincronistiche* – è come se l'elemento materico assumesse degli aspetti propri di un prodotto della mente, come dire, che quest'ultimo prende corpo spontaneamente nell'inanimato.

Questa apparente trasmigrazione di attributi da un regno all'altro, questa ubiquità delle forme, simbolicamente ci riporta all'*unica natura* degli alchimisti, che Paracelso così definiva: "Ogni cosa fu creata all'unisono, l'uomo e il cosmo sono una cosa sola" (13).

Un concetto remoto che ritorna oggi, in altra veste, nelle speculazioni di uomini di scienza che s'interrogano sul senso e sull'essenza delle cose.

Nozioni come *totalità ininterrotta o reale non-separato* (14), appartengono a fisici dei nostri giorni. Costoro, non disdegnando le ineludibili contaminazioni con la metafisica (15), vagheggiano un'immaginaria Realtà ultima (16), o un'invarianza di fondo, celata tra i veli della realtà empirica (17).

Gli orizzonti della nuova scienza che sembrano curvare sul passato, echeggiano nelle parole di E. Laszlo: "Quando si comprende che al di sotto della grande diversità dei fenomeni empirici esiste un'invarianza di fondo, un ordine che regola il dispiegamento dei vari ordini dell'universo, nascono un profondo stupore e una profonda meraviglia, paragonabili a quelli che incutono la grande arte e le grandi esperienze e intuizioni mistiche e religiose. A lungo andare può darsi che ci troveremo dinanzi a quella realtà che la mente umana ha sempre cercato e ha talvolta scorto, ma che non ha mai afferrato pienamente... Oggi più che mai, possiamo avvicinarci alla vista di *quella sublimità e di quel meraviglioso ordine che si rivela sia nella natura che nel mondo del pensiero*, come esprimono le parole di A. Einstein".

Detto altrimenti, si rimane "affascinati dall'idea dell'intelligenza del cosmo, che ne garantisce il senso" (M. L. Von Franz).

La proposta di far rientrare anche le forme fotografate tra gli effetti di quegli ordini che l'intelligenza del cosmo dispiega, si espone comunque a due critiche di fondo.

Da una parte si solleva una questione di natura soggettiva che preclude ogni fondamento obiettivo: le forme percepite altro non sarebbero che proiezioni della mente che osserva (18).

Il risultato catastrofico di tale orientamento non può essere che quello di sfaccettare una medesima realtà senza più un senso comune che la unifichi (19), che la faccia riconoscere come tale. È come se più persone di fronte a una radiografia dessero, ciascuna, una lettura differente, spesso fantastica, di quell'ombra enigmatica che invece per gli specialisti ha un significato inequivocabile (20), obiettivo.

È sintomatico come proprio da parte della psicologia si tenda a correggere la preponderante influenza dell'io; così G. Jung, per tenersi al di sopra delle proprie proiezioni, fa appello alla riflessione (21), mentre A. Maslow, per "scorgere più veracemente la natura dell'oggetto in se stesso", suggerisce di "lasciar più spazio a una relazione ricettiva" (22).

Ma la più classica e persuasiva obiezione alle forme delle foto, quali effetti di un ordine sottostante, è quella del caso – di cui si è tentata una riflessione più approfondita in relazione proprio alla sincronicità nel cap. III - che si basa sull'obiettività dei numeri della statistica.

Ma il ricorso indiscriminato a quest'ultima dà luogo a giochi di prestigio che oscurano alcune incongruenze logiche.

Da una parte, se si dice che un evento avviene per caso, si confonde l'effetto con la causa: la statistica, infatti, è un'astrazione matematica che descrive le conseguenze di una legge (dei grandi numeri), e non già una presunta legge che determina e spiega i singoli fatti.

Dall'altra, con la formazione delle medie statistiche, si rendono gli accadimenti omogenei tra loro col risultato di cancellare quelle differenze che rappresentano invece la ricchezza e l'originalità di ogni evento significativo (23).

Ingenuamente rassicurati dal calcolo delle probabilità, che pure si fonda su un mistero, si scarta l'idea che le coincidenze possano anche essere delle tracce del reale che testimoniano “una proprietà ignota di quel territorio vaghissimo che noi chiamiamo casualità” (R. Harvie).

Ben altro atteggiamento è di chi osserva che “l'improvviso interesse per certi fenomeni *fuori della regola* contrassegna spesso l'inizio di un'epoca nuova nella storia della scienza” (W. Kohler), “giacché se qualche volta non si vuole rischiare un poco, non si riesce a introdurre alcuna effettiva innovazione nelle scienze più esatte” (M. Planck).

Nel caso delle nostre foto ci vuole tuttavia prudenza per non cadere nella tentazione di *antropomorfizzare il caso*, cioè proiettare intenzioni e finalità umane in quegli eventi bizzarri della natura (24).

Fallacia da cui ci si può salvaguardare se si tiene conto della natura obiettiva delle forme; un argomento, questo, al quale è dedicato un intero capitolo per vedere più da vicino, nelle ipotesi che escono dal coro della scienza ufficiale, alcuni sconcertanti aspetti della morfogenesi.

Per concludere, dall'alchimia ancora un insegnamento: l'osservazione attenta delle cose finite può far scorgere l'Infinito (25), o quantomeno, sentire quell'energia creativa che irradia di significato tutto ciò che ci circonda.

La fotografia, instancabile esercizio di *messa a fuoco* dell'oggetto (intensificazione dello sguardo), nonché strumento per una *formatività* che asseconda qualsiasi preferenza estetica, diviene la strada maestra per riconsegnare al mondo il suo incanto.

Se osservando le foto delle forme *sincronistiche* ci si accorge che non tutto il senso si esaurisce in un puro fatto estetico, allora, l'assemblaggio di pensieri tanto diversi che si ritrova in questo scritto, può restituire loro la dimensione più profonda cui appartengono. E se questo legame si sente, forse qualcosa della fonte creativa dell'universo ci ha toccati e dunque vibriamo con essa.



Note

1) Le parole premonitrici della. Sontag sono di conforto per quella fotografia che sovente è mortificata da una cultura che la separa dall'arte tradizionale. Ormai da qualche tempo la fotografia non si sente più in competizione con la pittura, né si sforza di affermare una sua specificità, ma semplicemente è quello che è: una forma di visione promiscua.

“Quelli che ancora si preoccupano di definire la fotografia come arte, cercano sempre di mantenere una qualche linea. Ma mantenere una linea è impossibile: qualsiasi tentativo di limitare la fotografia a certi soggetti o a certe tecniche, per quanto fruttuosi possano essersi dimostrati, è destinato alla contestazione e al crollo” (S. Sontag).

2) Il gusto per l'astrazione si distanzia da quanti vogliono la fotografia unicamente “specchio di un reale riconoscibile” (G. Scimé). Tuttavia il realismo non equivale alla figurazione, pertanto, nel reale stesso è possibile rintracciare dei segmenti di astrazione.

3) Per R. Barthes la fotografia “dà luogo a una doppia visione... o la si pensa come una pura trascrizione meccanica, esatta del reale... Oppure la si pensa come sostituto della pittura”.

4) C. Marra osserva che per pittoricità della fotografia è da intendersi, non tanto la somiglianza ad uno stile pittorico, “il ricalco di stilemi operativi” come è stato per il pittorialismo, ma la somiglianza con la logica profonda che anima la pittura. Si tratterà dunque di equilibrio, di composizione, di toni, di contrasto, ecc.

5) La natura della fotografia si può riassumere come “quella di una particolare tecnica fotochimica (ora digitale, ndr.) che permette di riprodurre assai fedelmente il mondo esterno (macro o microscopico che sia) con una peculiare precisione ed efficacia così appunto da venire a costituire un vero e proprio segno iconico di tale mondo” (G. Dorfles).

6) Come dice G. Scimé, è proprio la fotografia, “potente maga capace di estensioni imperscrutabili, che può recuperare un intero universo ignorato e sconosciuto, per superficialità frettolosa e per mancanza di educazione all'osservazione minuziosa. L'immagine fotografica ci ha disabituato, a livello personale e creativo, alla riflessione sui particolari sfuggitivi del mondo oggettuale, ma oggi diviene mezzo privilegiato per il recupero di tali particolari”.

7) Da questo parallelismo tra arte e natura, in cui forme meglio definite appaiono come entità ubiqua, sembra prendere corpo il paradosso di O. Wilde, secondo il quale, “la natura imita l'arte”.

8) “Quando un’apparenza concreta sembra chiamare un’altra apparenza i cinesi pensano di essere in presenza di due segni coerenti che si evocano con un semplice effetto di *risonanza*: entrambi testimoniano uno stesso stato o piuttosto uno stesso aspetto dell’universo... L’universo non è che un sistema di comportamenti, e i comportamenti dello spirito non si distinguono da quelli della materia. Non si fa distinzione tra materia e spirito” (M. Granet).

9) Si può cogliere questa non arbitrarietà in ciò che R. Thom distingue come gravidanza biologica, ovvero la “capacità di una forma di evocare altre forme biologicamente importanti – e di essere così facilmente riconosciuta, classificata nell’universo (percettivo o semantico) del soggetto”. Thom sottolinea che “l’idea che le forme non sono arbitrarie, ma predeterminate da loro vincoli interni ed esterni, è tra le più antiche del pensiero biologico (la teoria degli *archetipi* nella filosofia naturale ottocentesca, per es.)”. Questi filosofi “erano affascinati dal ricorrere universale degli stessi disegni di base nelle strutture degli animali e delle piante” (A. Koestler).

10) Per W. Goethe anche ciò che è compatto e rozzo aspira ad avere una forma.

11) “La presunzione che la pura materia sia del tutto priva di valore, inoltre, ha comportato scarsa considerazione per la bellezza della natura e dell’arte” (A. N. Whitehead). Per contro, le forme rappresentate nelle foto, per i contenuti così affini a prodotti della psiche, sembrano rivelare una *dinamica formale* (carica d’informazione) che tende a colmare quello che per Thom è un “irritante iato fra energia e significato, che termodinamicamente, divide il mondo inerte dal mondo vivente”.

12) Un siffatto scambio prelude alla unificazione tra soggetto e oggetto, così che questi “simboli dell’esperienza oggettiva si traducono immediatamente in simboli della cultura soggettiva” (G. Bachelard).

13) “Tutta la realtà (il mondo fisico come quello psichico, l’uomo come i minerali) non sarebbe cioè che la manifestazione di una cosa unica che mantiene all’interno di sé identità di strutture, di leggi, di coerenza. Agire su una parte di essa significa agire sul tutto e, in ispecie, sulle parti corrispondenti, omologhe” (C. Widmann).

14) “L’esperimento di Aspect (1981) conferma le più straordinarie implicazioni della fisica dei quanti: non soltanto all’origine dell’Universo, ma anche nel suo più intimo seno, vi è un tipo di realtà profonda in cui lo Spazio e il Tempo perdono il loro potere di separazione. Di qui l’idea apparentemente mistica, e certamente misteriosa, che il nostro Universo di distinzione e di separazione, di cose e di oggetti, di spazio e di tempo, supponga un altro tipo di realtà necessaria alla sua realtà, che non conosce separazione, distinzione, determinazione” (E. Morin).

15) “Il passaggio dall’alchimia alla odierna considerazione unitaria dell’universo ha dato luogo, certamente, a profonde trasformazioni; ma, come accade in ogni reale svolgimento storico, anche le posizioni più lontane e contraddittorie si collegano con un filo di continuità e di integrazione; è questo filo a costringerci a considerare la vicenda dell’alchimia come qualche cosa di diverso da un colossale errore o pregiudizio della storia, e pertanto ricca di un significato più ampio e costruttivo” (M. Dal Prà).

16) Se per rendere conto della stabilità durevole dell’ordine della natura sembra necessario appellarsi ad una Realtà ultima che sta dietro (o dentro) la realtà dei fenomeni, rimane il fatto, come insegna Whitehead, che per far valere i diritti della razionalità, occorre “ricercare se la natura non si dimostri esplicativa di se stessa” (vedi nota 14). Bisogna ritrovare quei concetti apparentemente semplici, come l’unità del Tutto, in situazioni concrete, dal momento che l’Ordine della natura lascia la sua “impronta in ogni evento circostanziato”. Realtà ultima, comunque, che non va confusa con quella del monismo riduzionista, per il quale “tutti i fenomeni sono comprensibili e descrivibili in base a leggi deterministiche di tipo chimico-fisiche”. Semmai un monismo verso l’alto, come quello di G. Bateson che cercava “la struttura che connette”, cioè “strutture oltre le strutture” e “processi oltre le forme”, facendo eco a Goethe che cercava “la traccia più vicina della grande mano che forgia” (F. Capra).

17) B. D’Espagnat distingue fra la realtà empirica dei fenomeni, oggetto della fisica, e il *reale velato*, oggetto della metafisica, “inaccessibile in dettaglio per quello che è”, ma che si può intravedere “molto imperfettamente sotto il suo velo attraverso i suoi effetti...La realtà in sé ci è fondamentalmente sconosciuta salvo che per certi aspetti assai generali come la sua unità essenziale (non-separabilità) ”.

18) Di qui il richiamo alle posizioni della Gestalt, considerata da R. Arnheim “l’antidoto alla prevalente tendenza introversa”. Per la teoria della Gestalt “l’espressione non esiste soltanto quando *dietro* di essa vi è una mente, un burattinaio che tira i fili” (Arnheim), ma è concretamente presente nell’oggetto della percezione.

19) Uno stimolo visivo, per quanto ambiguo possa essere, influenza la risposta soggettiva dell’osservatore, e più la struttura del pattern è definita e organizzata, più le risposte tendono a essere

uniformi, aumenta cioè “la frequenza delle attribuzioni *popolari* del contenuto” (Arnheim). Appare quindi strano che chi afferma che il contenuto delle forme è imposto esclusivamente dalla propria mente in base alle aspettative, non dia importanza al fatto che la singola percezione ha un’alta frequenza statistica. Per dirimere la contraddizione non rimarrebbe che riconoscere, come fa infine il Whorf, “che la percezione visiva è fondamentalmente la stessa per tutte le persone normali, dopo l’infanzia, e che si conforma a leggi precise, molte delle quali ben note”.

20) “Dove la struttura non è inerente o discernibile la nostra mente la fornisce proiettando farfalle nelle macchie di inchiostro e cammelli nelle nuvole” (A. Koestler). Ma se questi cammelli e farfalle sono di per sé discernibili, rappresentano cioè una configurazione comunemente accettata, l’immaginazione spicca un salto in un ordine superiore, nell’ordine degli universali dove si riconosce la somiglianza tra le cose. E’ vero che di fronte a un materiale formale che possiede già un certo ordine “il cervello vi proietterà un ordine ancora migliore” (Ehrenzweig), ma con l’apprendimento e lo studio comparato delle forme si sono scoperti, per es. nell’archeologia dell’arte rupestre, paradigmi e archetipi universali.

21) Per riflessione Jung intende, non un semplice atto mentale, ma “l’atto del divenir coscienti” (U. Galimberti), mediante un *fermarsi* e un *riconoscere*. Ci si avvicina in tal modo all’oggettività, considerata non in senso ontologico. Alla domanda che cosa vuol dire oggettivo, Bateson così risponde: “Bé, vuol dire che si guarda con molta attenzione alle cose che si è deciso di guardare”.

22) Mentre Nietzsche invitava a “lasciarsi possedere dalle cose”, lo Zen sentenzia che “se recepite le cose soltanto come un’eco di voi stessi, in realtà non le vedete, non le accettate pienamente così come esse sono”.

23) “Attraverso la statistica e il calcolo delle probabilità ricostruiamo soltanto un modello mentale astratto della natura, che non copre l’intera realtà; abbiamo cioè un’utile conoscenza parziale, ma restano infiniti segreti e infiniti altri modi di esplorare la realtà” (M. L. Von Franz).

24) Può essere opportuno introdurre dei principi supplementari che interpretino le più segrete tendenze formative della natura. Uno è il principio di *ordine dal disordine*, che secondo R. Harvie, assicura l’uniformità e la continuità degli eventi casuali. In certe circostanze, l’evento casuale – che preso per sé appare imprevedibile e arbitrario – considerato entro una classe (in grandi numeri), o dentro un contesto dinamico in cui agiscono più cause, sembra in grado di disciplinarsi dimostrando attitudini cooperative e persino ‘mentali’, in breve, si organizza. Altro principio, che si può assimilare a quello di sincronicità, Harvie lo chiama *fattore di coincidenza*, che contrariamente al precedente, può essere contraddistinto dall’incidente creativo.

25) È Goethe che ci invita a riconoscere il valore positivo della finitezza: “Vuoi progredire nell’infinito, segui il finito in tutte le direzioni”. “Nella natura, da qualunque parte la si contempli, scaturisce l’infinito”.

ALCHIMIA E FOTOGRAFIA

Cap. I (prima parte)

- Attualità dell'alchimia -

“Ecco, di nuovo, la natura delle cose.
E il grande Pan è appena rinato”.
M. Serres

“Siamo tutti parte di un tutto stupendo,
il cui corpo è la natura”.
A. Pope

Se alle soglie del duemila ancora ci si intrattiene a parlare di alchimia, ciò può apparire come il semplice effetto di una moda estemporanea o di un revival dell'occulto.

Ma a ben guardare, l'attuale ripresa di certi temi di tradizione esoterica, va oltre l'effervescenza e la superficialità di quanto è in voga o la smania di cose vagamente magiche che sappiano far evadere da una quotidianità che sempre più è sentita come monotona e priva di originalità.

Queste schegge di cultura *primitiva* - che rispuntano per il contraccolpo subito da una razionalità che ha guardato in una sola direzione - sono l'indizio di una profonda necessità esistenziale, esprimono qualcosa che è destinato a non morire.

Si possono dunque considerare come il ritorno, su un più alto giro della spirale evolutiva, di un pensiero vitale che per troppo tempo è rimasto assopito nei recessi della memoria collettiva.

Nella sua essenza, si tratta dell'intuizione archetipica di *unità nella diversità*, ossia della “dottrina secondo cui tutto, nell'universo, è collegato, in parte per cause meccaniche ma soprattutto per affinità nascoste che spiegano anche le apparenti coincidenze” (A. Koestler) (1).

Grazie ai ricorsi della storia si è rotto il velo di pregiudizio col quale i moderni hanno avvolto la vicenda dell'alchimia. A torto è stata considerata come “semplice antecedente precorritrice della chimica moderna” (M. Dal Prà), nel suo aspetto artigianale, mentre, nel suo aspetto mistico-speculativo, diventa nient'altro che un pensiero magico intriso di superstizione.

Giudizi più avveduti rendono conto di come “la Grande arte ha precorso le correnti più attuali del pensiero contemporaneo: dalla visione ecologica del mondo, dell'uomo e dell'universo, al rifiuto della camicia di forza della logica aristotelica e del principio di causalità; dalla teoria dei sistemi a quella della struttura della materia; dalla medicina psicosomatica all'esaltazione dell'amore e dell'erotismo” (A. Schwarz).

Un degno reingresso della filosofia ermetica nella cultura contemporanea è dovuto in larga misura a C.G. Jung.

Con una ventata di originalità lo psicanalista svizzero interpreta l'alchimia dal punto di vista della sua specializzazione.

Egli scopre i parallelismi tra i processi interiori degli alchimisti e quelli delle profondità della psiche. Stabilisce così che “l'inconscio segue dei processi che si esprimono attraverso un



simbolismo alchimistico e che tendono a risultati psichici paragonabili ai risultati delle operazioni ermetiche” (M. Eliade) (2).

Se quello psicologico sembra il terreno più fertile per rigenerare il pensiero alchemico, un giovevole contributo ci viene anche dal fronte dell’arte.

A. Schwarz, per es., riconosce ad artisti ed alchimisti gli stessi procedimenti essenziali dell’immaginazione: entrambi attingono i loro simboli da un fondo comune, universale.

E ancora, "l'arte filosofale e l'arte plastica condividono la stessa finalità: trasformare la realtà nella sua espressione più alta". Se ci si pone poi sul piano propriamente filosofico, sono diversi gli autori che in un qualche modo tentano di ricomporre l'unità originaria del sapere. Notevoli, anche se non sempre in modo del tutto consapevole, sono gli sforzi di reintegrare o di rintracciare lo spirito della "Grande arte" nell'ambito degli sviluppi della conoscenza oggettiva. Sono secoli oramai che quell'unità si è disgregata, da quando la scienza, sotto l'impulso della propria emancipazione, "ha dovuto sacrificare forse il meglio della sua anima" (M. Eliade) (3) affidandosi esclusivamente a ciò che è verificabile e misurabile (4). Ora, la scienza di questa nostra civiltà, nonostante gli indubbi successi raccolti e che ancora promette, per la frammentarietà e la perdita di senso di cui si è fregiata, sente gravare su di sé la responsabilità dello smarrimento che attraversa la cultura occidentale (5). Non fa dunque meraviglia che da più parti si segnali l'urgenza di colmare il vuoto con il recupero di quello spirito contemplativo, attento ai valori simbolici, che predispone la coscienza, come già è stato in passato, a sentirsi parte di un tutto unificato e sacro (6).

Note

1) "L'atto magico si caratterizza essenzialmente per mezzo di 'una azione a distanza'...La scienza si oppone alla magia nell'esigenza della località e nel rifiuto dell'azione a distanza" (R. Thom). E comunque, osserva Lévi-Strauss, "invece di contrapporre magia e scienza, meglio sarebbe metterle a raffronto come due modi di conoscenza, diseguali nei risultati teorici e pratici ma non rispetto al genere di operazioni mentali che entrambe presuppongono". "Entrambe operano sull'ipotesi che esista un qualche schema di ordine e di regolarità nell'universo: Entrambe cercano di scoprire questo schema con lo stabilire relazioni tra cose che sono superficialmente diverse, e con il ragionamento analogico" (L. Watson). 2) Per Eliade, Jung dimostra come "al profondo dell'inconscio sono legati dei processi che assomigliano sorprendentemente alle tappe di un'opera spirituale – gnosi, mistica, alchimia – che non è data nel mondo dell'esperienza profana". 3) Un esempio di questa *perdita di coscienza* è la crisi ecologica, che secondo S. H. Nasr, "è solo il segno esteriore di un male interiore che non può essere guarito senza una rinascita spirituale dell'Occidente". Per questo, "una riscoperta della visione alchemica della natura, senza affatto negare le scienze chimiche che studiano le sostanze da un altro punto di vista, potrebbe rivalutare il carattere spirituale e simbolico delle forme, dei colori e dei fenomeni che l'uomo incontra nel mondo corporeo durante il corso della sua vita". 4) Secondo E. Morin "l'errore del pensiero scientifico dominante è stato quello di credere che ciò che non fosse quantificabile e formalizzabile non esistesse, o non fosse nient'altro che la schiuma del reale". 5) "Poiché è molto più facile accumulare e quantificare i dati che riflettere sul senso che hanno si tende a mettere in disparte qualità e significato, che invece per l'uomo sono le cose che contano di più (R. Haynes). Per Thom "il problema non è di descrivere la realtà, bensì di individuare in essa quello che ha senso per noi, quel che è sorprendente nell'insieme dei fatti". Per questo si assiste ora ad una "riappropriazione, da parte del pensiero scientifico, dei grandi interrogativi metafisici" (C. Formenti). Questa riappropriazione non è scevra però di problemi di natura epistemologica. H. Atlan, per es., scorge il pericolo di "spacciare dei presupposti metafisici come proposizioni apparentemente scientifiche". Così Atlan, preoccupandosi di tenere ben distinti il metodo scientifico dalla tradizione mistica per evitare confusioni che paralizzerebbero entrambi, afferma: "Anche se ambedue le vie hanno come obiettivo il disvelamento di ciò che è nascosto dietro l'apparenza del reale, è falso ed illusorio credere che esse possano congiungersi". Vi è qui il timore che la "seduzione dell'unità" cancelli le differenze, facendo così scadere l'antico concetto di *unità nella diversità* in mera uniformità. 6) "Stiamo cominciando a giocherellare con le idee dell'ecologia, e benché subito le degradinghiamo a commercio o a politica, c'è se non altro ancora un impulso nel cuore degli uomini a unificare e quindi a santificare tutto il mondo naturale di cui noi siamo parte" (G. Bateson).

L'importanza dell'oggetto e la congiunzione tra il dentro e il fuori

“Un oggetto suscita il nostro amore proprio
perché si manifesta portatore di poteri più
grandi di esso” .

J. Bazaine

“L'oggetto ci qualifica più di quanto noi
non lo qualifichiamo”.

G. Bachelard

“Chi è sopra le cose, non è nelle cose –
dunque non è nemmeno in sé”.

F. Nietzsche

Quanto detto finora circoscrive l'attività degli alchimisti al solo aspetto psichico e spirituale; tuttavia, non va dimenticato che il loro esercizio passa anche attraverso l'indagine del mondo fisico che considerano ugualmente degno (1). Pertanto, lo scopo al quale essi aspirano, cioè la purificazione dell'essenza, non riguarda soltanto l'anima (il soggetto), ma anche la materia, quindi tutta la realtà.

Questo perché, l'energia cosmica, l'*anima del mondo*, indispensabile per la metamorfosi, “si trova indifferentemente dappertutto, nell'uomo e nella natura, ed è parimenti alchimista chi la scopre in se stesso e chi la ricerca nella natura” (E. Minguzzi) (2).

Dunque, persino l'oggetto, ciò che è esterno a noi, è investito da questa corrente di sacralità (3).

E non è solo la più antica alchimia a riconoscere nelle cose un certo 'potere', ma un analogo atteggiamento è condiviso da alcuni dei più grandi artisti del nostro tempo, senza, peraltro, precipitare in una mistica dell'oggetto, in una sua idolatria.

Il pittore, dice per es. P. Klee, nutre una profonda consapevolezza nei confronti della natura e il dialogo con essa è “la conditio sine qua non della sua opera” (4).

Occorre aggiungere che l'importanza che l'arte assegna alla natura è dovuta, più che al desiderio di imitarla nelle sue apparenze esteriori, alla somiglianza dei loro processi creativi, delle loro facoltà formatrici.

Per Goethe natura e arte sono simili perché sono imprevedibili e ci sorprendono, mentre M. Heidegger intravede una parentela nel fatto che sono cose “cresciute da sé e senza sollecitazioni“, che è un altro modo di dire che la grazia e l'armonia sono ottenute senza forzature.

Questa parentesi sull'arte, che la vede assimilata alla natura, ci serve per capire meglio quanto la formazione della soggettività non può prescindere dal mondo intorno a noi.

Non solo, ma dall'incontro con un oggetto di forte attrattiva, la soggettività fa un salto di qualità fino ad espandere i propri confini.

A questo proposito, P. Klee “sosteneva l'utilità di considerare il mondo fisico come una collezione di cose mutevoli e riteneva che, scrutando profondamente la natura, fosse possibile allargare e approfondire la propria sensibilità” (A. Scharf) (5).

Persino l'arte astratta, in apparenza così lontana dalla realtà esterna, è debitrice di questa esteriorità. Si pensi alla fotomicrografia che ha documentato nelle riviste scientifiche le immagini *extrapercettive* della struttura del mondo (organico ed inorganico).

E da queste, proprio P. Klee, impareggiabile precursore dell'arte non figurativa, ha saputo trarre ricchi spunti per la sua vivace immaginazione (6).

In definitiva, rivalutare ciò che è fuori di noi ristabilisce una parità tra soggetto e oggetto – quest'ultimo trascurato e mortificato dalla cultura umanistica (7) – che è più consona ad una realtà unitaria.

E non potrebbe essere altrimenti, giacché, la sensibilità del soggetto, come abbiamo visto sopra, grazie alle suggestioni dell'oggetto si dilata, e nel dilatarsi frantuma ogni barriera che la divide da ciò che la circonda; rotti gli argini, il soggetto si ricongiunge a quello stesso oggetto (prima ne è invaso, poi lo avvolge a sé) formando, stranamente, un tutt'uno.

La compenetrazione tra soggetto e oggetto non è una prerogativa della sola arte, ma attraversa oramai tutto il sapere contemporaneo (8).

La scienza, ad es., si ritrova essa stessa ad integrare nell'oggetto da conoscere il soggetto che conosce, e non per concedere qualcosa alle istanze umanistiche, ma per necessità interna al suo sviluppo (vedi le teorie della relatività e della meccanica quantistica).

Si mostra ormai inadeguato l'atteggiamento positivistico che vuole attenersi ai soli fatti. I fatti, se vogliono essere compresi nei loro nessi, richiedono una qualche spiegazione che comporta inevitabili questioni poste dalla coscienza; dunque si ha a che fare con elementi non strettamente scientifici (oggettivi) (9).

Un orientamento della nuova epistemologia è diretto proprio ad individuare nuclei di soggettività nei dati più irriducibili della ricerca scientifica (10).

La tendenza all'integrazione di soggetto e oggetto è chiaramente espressa dal Nobel I. Prigogine: "Mi chiedo spesso se questa convergenza fra il mondo attorno a noi e il mondo dentro di noi non sia uno degli avvenimenti più significativi del nostro secolo".

Più in particolare, si può osservare come le analogie riscontrate fra le esperienze interne e i processi della fisica quantistica siano "troppo bizzarre per essere frutto di pure coincidenze" (D. Zohar) (11).

Questa somiglianza induce il fisico D. Bohm "a pensare che sia veramente conveniente considerarli intimamente connessi l'uno all'altro" (12).

Se nell'arte spetta alla natura la funzione di riequilibrare il rapporto soggetto-oggetto, nella fisica contemporanea è il ruolo dell'osservatore che porta a ridefinire tale dualismo (13); e comunque, ciò che s'impone è un concetto più avanzato di oggettività (non più indipendente dal sistema che osserva) (14), un nuovo modo di considerare la realtà.

Strano a dirsi, ma è proprio l'odierno pensiero scientifico, tradizionalmente chiuso nella settorialità delle sue discipline, che promuove una visione del mondo più aperta e comprensiva (organica).

Sembra ormai breve il passo per riconoscere l'*unica natura* tra le cose, che secondo gli alchimisti si manifesta in tutta la realtà, sia psichica che fisica (15).

È del pensiero alchemico, infatti, "una concezione del mondo in cui quello che è nell'anima non è soltanto animico, né quello che è fuori nella natura è soltanto naturale" (R. Steiner) (16).

Che cosa infatti mette in relazione le cose se non qualcosa che è a loro comune? (17).



Note

- 1) Non va quindi dimenticato che “l’adepto ha sempre cercato gli effetti del suo Lapis nella realtà esterna, per es. in quanto panacea, tintura aurea, o elisir di lunga vita, e solo il sedicesimo secolo allude con chiarezza indubitabile anche a un effetto interiore” (Jung).
- 2) Ugualmente, T. Burckhardt riconosce che per l’alchimia “ogni stato della coscienza interiore non è altro che un’espressione dell’*unica natura* che comprende sia le forme esteriori visibili e corporee che quelle interiori e psichiche”.
- 3) Per Goethe “nell’oggetto vi è qualcosa di ignoto che risponde ad una legge e ha il suo corrispondente nello spirito”. Così pure per G. Bruno: “Per quanto minimo sia un oggetto porta in sé una parte di sostanza spirituale”.
- 4) Un altro grande artista così si esprime: “Soltanto dopo aver compiuto uno sforzo di volontà per raffigurare con estremo scrupolo un filo d’erba, una pietra, un ramo, un vecchio muro, mi sono sentito sopraffatto dall’impulso irresistibile di creare qualcosa d’immaginario. La natura esterna, così assimilata e controllata, diventa – in virtù di trasformazione – la mia sorgente, il mio fermento” (O. Redon).
- 5) Anche secondo Arnheim “sembra che la personalità si esprima nel modo più chiaro quando si occupa del mondo esterno”, e cita Goethe, il quale, sospettoso dell’imperativo ‘Conosci te stesso’, afferma : “l’uomo conosce se stesso soltanto nella misura in cui conosce il mondo, e ritrova il mondo soltanto in se stesso, esattamente come trova se stesso soltanto nel mondo. Qualsiasi oggetto nuovo, se bene osservato, dischiude in noi stessi un organo nuovo”.
- 6) Ovviamente, non era sufficiente la conoscenza oggettiva delle immagini offerte dal microscopio affinché il pittore potesse rappresentare artisticamente ‘l’invisibile’; occorreva una ‘mente mobile’ e una sensibilità già trasformata in funzione dell’astrazione per andare oltre la letteralità del microscopio. Infatti, col microscopio si rischia di ‘vedere fin troppo’, aumentando nell’artista l’imbarazzo della scelta. Quindi l’artista, dopo aver scrutato al microscopio, deve rivolgere lo sguardo dentro di sé, “alla ricerca di quell’asse ineffabile che è l’ascissa del vasto tutto”, e scopre così che “la forma più piccola, l’ultima idea s’inchinano davanti a un ordine universale” (A. Scharf). Un’altra testimonianza che l’arte astratta ha le sue radici nella realtà, sono le foto di Brassai. Si tratta di una realtà non completamente naturale, fatta di segni sedimentati dall’uomo, per es. sui muri. Dei suoi ‘Graffiti’ dice F. Muriac: “Le fotografie di Brassai ci aiutano a capire che l’arte non figurativa per essere valida ha la sua sorgente nel concreto: si iscrive nelle tracce stesse dell’uomo...Brassai è un rivelatore di microcosmi sconosciuti di cui il tempo accumula le vestigia in modo invisibile”.
- 7) “Shiller predicava il vangelo delle libertà, io non volevo che fossero menomati i diritti della natura” (Goethe).
- 8) Questo bisogno di ricongiungere la cultura umanistica a quella scientifica è sempre più sentita da scienziati contemporanei, fra cui Prigogine, il quale afferma: “Per gli antichi la natura era una fonte di saggezza. La natura medioevale parlava di Dio. Nei tempi moderni la natura è diventata così silenziosa che Kant pensò che scienza e saggezza, che scienza e verità, dovessero essere completamente separati. Abbiamo vissuto con questa dicotomia nel corso degli ultimi due secoli. È tempo che essa giunga alla fine”.
- 9) “Epoche come questa, se vogliono evitare la sostanziale ignoranza dell’oscillare tra posizioni estreme, debbono ricercare la verità nel suo profondo” (Whitehead), senza per questo avere la presunzione di dare risposte definitive agli ultimi perché.
- 10) Per diversi filosofi della scienza (Popper, Kuhn, Feyerabend, Lakatos) “in ogni teoria scientifica vi è un nucleo non scientifico. Popper ha messo l’accento sui *presupposti metafisici*“, mentre Lakatos “ha mostrato un *nucleo duro* non sottoposto a prova” (E. Morin). È allora opportuno distinguere la scienza dal metodo scientifico. Quest’ultimo ha le sue regole, che sostanzialmente si basano sul pensiero discorsivo regolato dall’opposizione di soggetto e oggetto: esso verifica (confuta) le ipotesi che nascono in un contesto metafisico.
- 11) Tra le analogie si può ricordare quella che corre tra il meccanismo dell’immaginazione – che “sembra progettato per consentirci di protendere delle *antenne* nel futuro. Temporaneamente, dentro di noi, viviamo una possibile situazione futura, per vedere se essa è o non è adatta a noi” – e gli stati *virtuali* (le varie possibilità) nelle transizioni probabilistiche della fisica dei quanti.

12) Le analogie tra i meccanismi del pensiero e i meccanismi dei processi quantici, secondo la Zohar, fanno “supporre che la coscienza con tutta probabilità sia essa stessa un fenomeno quantico”.

13) Rimane aperto il dibattito se il riferimento all'osservatore debba identificarsi tout court con la soggettività. Per Wigner ad es., “l'esplicita inclusione della coscienza umana sarà forse un aspetto essenziale delle future teorie della materia” (F. Capra). Così pure per Thom, l'entità primaria potrebbe essere più legata “allo psichismo dell'osservatore”. Dall'altra parte si sostiene che il rinvio dell'osservatore fisico ideale a quello della coscienza individuale, è fonte di confusioni: per Whitehead si avrebbe che “i soggetti parteciperebbero ciascuno con un suo particolare mondo d'esperienza”.

14) Per lo scienziato newtoniano “l'oggettività era, appunto, definita come assenza di riferimento all'osservatore nella descrizione dell'oggetto” (Prigogine). Prigogine avverte la necessità di una “nuova concezione dell'oggettività fisica”. Senza cadere in una fisica soggettivistica, “risultato delle nostre preferenze e convinzioni” (lo scienziato non può fare quello che vuole), egli si richiama ad una “fisica soggetta a costrizioni intrinseche che ci identificano come parte del mondo fisico che stiamo descrivendo”.

Per R. Steiner “la conoscenza umana non è un processo che si svolga fuori delle cose, scaturendo da un mero arbitrio soggettivo; no, ciò che si presenta al nostro spirito come legge di natura, e che si estrinseca nella nostra anima, è la pulsazione del cuore stesso dell'universo...Tutte le spiegazioni della fisica sono antropomorfismi mascherati. Si umanizza la natura quando la si spiega; si introducono in essa le esperienze interiori dell'uomo. Ma tali esperienze soggettive sono l'essenza intima delle cose”.

15) “Ciò che è in basso è come ciò che sta in alto e ciò che sta in alto è come ciò che sta in basso, perché si compiono le meraviglie della cosa unica” (Ermete Trismegisto).

16) “Col proiettare l'esperienza interna, umana, sul mondo, e col subire quella esterna del mondo, si vengono ad assimilare due esperienze tra di loro intorno ad un termine comune: si viene cioè a scoprire la somiglianza tra le cose” (E. Minguzzi).

17) Per Paracelso “la nozione che permette di unificare in un tutto organico il sistema delle corrispondenze è quella di corpo astrale (Astrum)”.

Esso “designa una proprietà comune a tutti i corpi, celesti e terrestri...è il medio universale che rende possibile le relazioni fra gli astri principali e le altre cose” (G. Micheli).

La fotografia: dall'oggetto alla coincidenza tra il dentro e il fuori

“Nell’occhio, dal di fuori si specchia il
mondo, dal di dentro l’uomo. La totalità
del dentro e fuori è completa nell’occhio”.

W. Goethe

“Tutta l’arte è una bilancia tra l’interno e l’esterno”.

Coleridge

L’importanza della realtà esterna per i magisteri dell’arte e dell’alchimia ci richiama così alla peculiarità della fotografia.

L’esperienza fotografica “ci rimette in circolazione con le cose” e con ciò esaudisce quella “volontà d’incontrare il mondo” di cui svela nuove visuali, insolite sfaccettature.

Se l’occhio rivolto al fuori, alla materia (1), è un primo elemento comune alla fotografia e all’alchimia, è davvero pensabile un rapporto tra l’arte di ritagliar frammenti dalla realtà e la disciplina che vede la stessa realtà come interconnessione di un tutto non separabile?

Che relazione vi può essere tra la fotografia che è uno splendido prodotto della tecnologia occidentale fiorito negli ultimi due secoli, e l’alchimia, che in auge per più di un millennio, è decaduta proprio per l’imporsi della scienza esatta del ‘700?

Come è possibile avvicinare un’attività prevalentemente mondana ad una prettamente ermetica, che si esercita lontano dai clamori del mondo?

È’ concepibile dunque un parallelo che non si riduca al risultato di sterili analogie empiriche? (peraltro ormai in disarmo per l’avvento della foto digitale). Così per es., nella ‘chiusura ermetica’ di una camera oscura in fase di stampa, vedere il passaggio dal negativo al positivo come una simbolica trasmutazione alchemica: forme di ‘luce’ che appaiono dopo essere state ‘purificate’ dalla ‘nerezza’ dei sali d’argento nei lavaggi ‘corrosivi’ delle soluzioni acide.

O ancor più semplicemente, ravvisare lo stesso atteggiamento ispirato e sapiente, sia nell’alchimista indaffarato a combinare equilibrate misture tra i vapori della sua cucina, che nel fotografo quando è concentrato sull’inquadratura; ed entrambi, pazienti e fiduciosi che qualcosa di atteso e sorprendente si manifesti.

Questo genere di analogie un po’ di superficie che di per sé sembrano dire già tutto (altre, più eloquenti, le considereremo successivamente), non colgono effettive somiglianze che ci aprano ad una visione unitaria tra alchimia e fotografia, dove, i rispettivi richiami, comportino un arricchimento di entrambe.

Se il lavoro del fotografo e dell’alchimista non può prescindere da un rapporto sostanziale con l’esterno, prenderemo l’avvio proprio dal tipo di approccio che essi hanno verso ciò che chiamiamo *natura* (2).

L’operato dell’alchimista si può riassumere nelle parole di Paracelso: “L’alchimista porta alla luce quel che è occulto nella natura...Le arti tutte hanno esplorato la natura e rivelato la sua peculiarità allo scopo di saper seguire la natura in tutte le cose e di estrarre quel che in essa vi è di sommo...La natura è così sottile e sagace nelle sue cose che non vuol essere adoperata senza una grande arte; essa infatti non porta niente alla luce che sia già di per se stesso compiuto, è l’uomo che deve portarlo a perfezione. Questo perfezionamento si chiama alchimia”.

In un certo qual modo anche la fotografia, con la sua “connaturata *curiosità* (di una vocazione al voyeurismo, di una specifica necessità di trovare)” (3), rivela il materiale originario che la natura offre (4). D’altra parte, fotografando gli accadimenti naturali si “completa le possibilità del materiale con la scelta di una angolatura, di un dato tipo di luce, di un maggiore o minore ravvicinamento all’oggetto” (U. Eco).

Dunque, con la caratteristica *messa a fuoco* dell’apparecchio fotografico (5), si “porta alla luce” l’oggetto, e nel contempo, attraverso le scelte operative (6) del fotografo, lo si “perfeziona” (7).

Per completare questo primo ragguaglio, diremo che la straordinaria capacità della fotografia di far risaltare anche le banalità, mostra come “in tutte le cose” si possa “estrarre” un qualcosa che sia degno di ammirazione, purché trattato con “grande arte”.

Date queste generiche premesse, per inoltrarci nella relazione tra fotografia e alchimia, ci conviene riprendere quanto emerge dal confronto che esponenti di primo piano nel campo dell'arte e della psicologia, già da tempo, hanno istituito con i fondamenti del pensiero ermetico.

Il comun denominatore che attraversa il rapporto fra queste discipline si può distinguere in una fervida attività immaginativa, il cui sbocco è un nutrito corredo di simboli fantasiosi.

Infatti, il processo immaginativo è imprescindibile per l'arte, sia che l'artista intervenga attivamente a creare nuovi simboli intrecciati alla sua sfera personale, sia che *passivamente* lasci emergere dal fondo archetipico simboli universali.

Immagini e simboli sono a dir poco costitutivi per la psicologia del profondo, anche se non sempre si toccano livelli archetipici, sovraindividuali.

Per l'alchimia poi, l'immaginazione è dotata addirittura di un potere *trasformante* e i suoi simboli appaiono *vivi*.

Ma nella fotografia, di quali simboli o archetipi (8) ci si può avvalere se si deve fare i conti con una necessaria e irriducibile realtà esterna data a priori che lascia ben poco margine all'immaginazione?

Certo, l'immaginazione del fotografo è sempre pronta a *scattare* non appena le capita l'occasione di un'immagine significativa; tuttavia, ciò avverrebbe senza quella libertà d'espressione che contraddistingue l'artista di pennello. Quest'ultimo, nelle sue rappresentazioni può lasciarsi andare al libero gioco delle dinamiche psichiche (9); in poche parole, può esternare pienamente la sua anima (salvo ovviamente i limiti imposti dai mezzi che destreggia).

Il condizionamento esterno imbriglierebbe l'immaginazione e per questo si è portati, come il filosofo B. Croce, a rifiutare la fotografia come pratica artistica (10).

Siamo di fronte ad una concezione dell'atto creativo estremamente soggettiva. Nel suo schema vi è l'illusione che, immagini e simboli, creatività ed espressione, nascano dalla sola interiorità del soggetto. Nell'esemplare impostazione di B. Croce, lo spirito è separato dalla natura (11) e soltanto all'intuizione dell'uomo è attribuita una facoltà espressiva; l'oggetto invece, privo di ogni qualità, costituirebbe un fastidioso fardello.

Ma l'arte contemporanea, in una visione più dialettica, ha avviato un suo "dialogo con la materia".

Per L. Pareyson "l'artista, limitandosi di fronte all'ostacolo, trova la sua libertà più vera; poiché dall'indistinto delle aspirazioni vaghe passa al vaglio concreto delle possibilità del materiale con cui lotta...Materia dunque quale ostacolo sul quale si esercita l'attività inventrice" (U. Eco).

Imbastito un primo incontro fra la psiche (inventiva) e la materia, si può andare oltre questa benevola e fruttuosa *contesa* che vede pur sempre il primato assoluto del soggetto.

Se si rovescia il punto di vista, appaiono indovinate le parole di M. Eliade quando dice che, certamente "avere immaginazione significa godere di ricchezza interiore, di un flusso ininterrotto e spontaneo d'immagini. Spontaneità, però, non significa invenzione arbitraria...L'immaginazione imita dei modelli esemplari – le immagini – li riproduce, li riattualizza, li ripete incessantemente".

Se l'immaginazione non è così libera come sembra, ma è vincolata a modelli preesistenti (idee, forme, immagini), allora quell'*ostacolo* è qualcosa di più di uno stimolo passivo "sul quale si esercita l'attività inventrice". La sua funzione non è solo di innescare, di provocare il movimento interiore (12), ma quella, più fondamentale, di *ispirare*, di alimentare il processo creativo. La materia, l'oggetto, rappresenta una fonte per l'immaginazione, come se già contenesse il modello (in quanto portatore d'immagine) che l'artista introietta, rielabora con il proprio temperamento, ed infine riproduce in tutta attualità (13).

È R. Steiner a insistere che "le cose parlano a noi, e il nostro intimo parla quando osserviamo le cose. Questi due linguaggi provengono dalla stessa origine essenziale e l'uomo è chiamato a stabilire tra loro una reciproca intesa" (14).

Questa stessa origine (natura archetipa) fa sì che nell'oggetto esiste già qualcosa che è anche dentro il soggetto; e allora, come dice G. Bachelard, "veramente trovare l'oggetto significa trovare il soggetto".

Bisogna insomma riconoscere con Goethe "che tutto ciò che è dentro sia anche fuori, e che soltanto una coincidenza delle due essenze possa essere considerata come vera".

E chi meglio del fotografo – che nel mettere a fuoco l'oggetto non può indugiare esclusivamente sulla propria soggettività – riesce a stabilire quella "reciproca intesa" tra il dentro e il fuori?

Eppure, benché la presenza insormontabile dell'oggetto esterno limiti la naturale propensione dell'immaginazione a prevaricare le cose (15), quando si scatta, spesso vince l'illusione di impadronirsi della realtà, o di esserne addirittura gli artefici (16).

Paradossalmente, ci ritroviamo nelle condizioni dell'artista "sopraffatto dall'impulso irresistibile di creare qualcosa d'immaginario", e allora, il fuori diventa nient'altro che un'estensione del sé o un campo per le proprie proiezioni (pur con tutti i limiti che la fotografia comporta).

In questa situazione di unilateralità si pregiudica l'autenticità e la profondità della relazione con l'oggetto.

Per fare un esempio pratico, è quanto succede al turista vorace (avidio di appropriarsi o di proiettarsi su tutto ciò che vede) che mette mano subito sulla fotocamera senza prima guardarsi intorno, "laddove il buon fotografo dapprima introietta quello che poi coglierà con l'apparecchio, in altre parole per prima cosa si mette in rapporto con ciò che poi fotograferà" (E. Fromm) (17).

Se si adotta questo atteggiamento - cui fa seguito l'inevitabile coinvolgimento con l'oggetto, al limite dell'immedesimazione (empatia) (18) - qui sta la grandezza della fotografia: da un lato permette all'operatore di stabilire una relazione più equilibrata (genuina) con le cose, dall'altro, fa sì che le cose stesse risaltino nel loro splendore (19).

Tra soggetto e oggetto si apre una sorta di *comunicazione*, dove l'abilità del fotografo incide sulla "possibilità di far parlare le cose" (C. Marra); ma, d'altra parte, le cose, per una segreta corrispondenza, fanno da risonanza per la sua interiorità (20).

A questo punto, se la fotografia è la rappresentazione di quello che si specchia nell'occhio, il dentro e il fuori insieme (come dice Goethe in epigrafe), perde ogni senso la vecchia contrapposizione tra coloro che ritengono questa tecnica "un adeguamento passivo all'oggetto" e quanti la vedono come il risultato della sola interiorità del soggetto.

La congiunzione di soggetto e oggetto è sintomatica nella cosiddetta *istantanea* (21).

Il classico *momento decisivo* starebbe ad indicare come si sovrappongano in un tutt'uno, sia l'aspetto temporale (oggettivo), cioè quello che per Bresson è l'istante culmine dell'azione esterna (22), sia la decisione (interiore) del soggetto che ritiene significativo quel momento (23).

Detto ciò, sembrerebbe che il momento decisivo non valga in quei casi in cui l'oggetto da fotografare rimane pressoché immobile, dove ogni momento appare uguale all'altro e si può quindi dilatare il tempo dell'otturatore (foto a tempo lungo).

Tuttavia anche qui qualcosa si muove: è la motilità stessa dell'occhio (con la mente e lo stato d'animo) del fotografo, che lo porta a spostare impercettibilmente l'obiettivo (o i punti luce) al fine di trarre la forma essenziale, la più pregnante (24).

Per questo tipo di fotografia possono passare minuti o persino giorni prima di scattare quella desiderata. Ma ci sarà un momento particolare (decisivo) in cui l'immagine interiore verrà a coincidere con la visione esterna (per alcuni fotografi si è addirittura parlato di *pre-visualizzazione*) (25).

Si potrà concepire l'istantanea non soltanto per ciò che accade fuori (da cui il desiderio di bloccare gli eventi mentre avvengono), ma anche per il flusso incessante, caleidoscopico, di immagini interiori.

Grazie allo strumento tecnico e alla corrispondenza con quanto esiste fuori, detta interiorità ha la possibilità di essere *fissata* e resa oggettiva sulla pellicola (26).

Istantanea dunque come intuizione di un momento privilegiato (opportunità) dello scorrimento temporale che si può verificare sia nel mondo esterno che in quello interno, e il cui risultato, comunque, è di armonizzare i due mondi in una realtà unificata (27).

A dispetto di Croce è proprio lo strumento tecnico-meccanico che dà espressione a quell'attimo (28).

Come aveva capito C. Bresson, l'apparecchio fotografico è lo strumento dell'intuizione, della folgorazione, "il padrone dell'attimo".

Spicca qui un'analogia con l'alchimia, vista, sia pure per un altro verso, come "padrona del tempo".

Note

- 1) L'alchimia richiama l'attenzione "sulla fisicità e sulla materia" (M.L Von Franz .
- 2) Può qui tornare utile il concetto di *natura* usato da Kracauer, intesa come "il plenum di tutti gli eventi fisici e biologici, organici e inorganici, come il campo di tutti gli scontri delle creature con l'ambiente" (C. Marra).
- 3) L'alchimista è stato chiamato "curioso di natura" (S. Batfroi):
- 4) Le fotografie raffigurano realtà che già esistono, anche se solo la macchina può rivelarle" (S. Sontag).
- 5) Nel mettere a fuoco un oggetto lo si estranea dal contesto, si segmenta il continuum spaziotemporale, e con ciò si assicura una pregnanza, cioè una stabilità formale a quella che è la *forma saliente*.
- 6) Con tali scelte non solo si completa l'oggetto, ma si rivela la personalità del fotografo. Le foto "raffigurano un temperamento individuale, che scopre se stesso attraverso il ritaglio di realtà effettuato dalla macchina" (S. Sontag).
- 7) C'è da dire che già l'apparecchio fotografico è uno strumento di perfezione, in quanto rende visibile ciò che sfugge all'occhio umano; così, nelle parole di Moholy-Nagy , "la macchina fotografica può perfezionare e integrare il nostro strumento ottico: l'occhio".
- 8) L'archetipo che qui si richiama non è quello che fa da *modello per tipi*, che pure tanta parte ha avuto per un filone della fotografia intenta a inventariare la realtà (poetica della schedatura), ma l'espressione più vivida delle dinamiche psichiche.
- 9) Per R. Barthes la foto "non potrà mai essere veramente arte così come lo è la pittura, perché non potrà mai godere della sua stessa libertà incondizionata" (F. Alinovi).
- 10) Si rinverdiscono le concezioni ottocentesche di un Sublime "frutto dell'immaginazione pura e di pertinenza esclusiva della pittura", trascurando la fotografia "perché costretta per sua natura ad aderire al dato fenomenico" (F. Alinovi).
- 11) Analoga illusione, sia pure di senso contrario, si riscontra in quegli autori della fotografia che esaltano le creazioni della natura contro il soggettivismo della pittura. Dice per es. E. Weston, che "il fotografo ha dimostrato che la natura offre un numero infinito di *composizioni* perfette, un ordine onnipresente". Anche nelle parole di Weston sembra permanere un'opposizione tra soggetto e oggetto (in tale caso a favore di quest'ultimo). L'illusione di una barriera tra soggetto e oggetto, tra spirito e natura, deriva da una concezione dell'Io dai confini troppo limitati e definiti. È' necessario inquadrare l'io ristretto al solo ambito cosciente e intenzionale, in un Io più ampio, diffuso nell'intero organismo e finanche nell'ambiente (vedi la mente più ampia di G. Bateson); si può anche concepire una Natura che, come un ologramma, è dentro ogni sua piccola parte, dentro il soggetto umano.
- 12) È il mondo esteriore che fa scattare l'immaginazione, è sempre "il mondo esteriore a far sì che lo spirito usi i suoi poteri di percezione" (E. Hoffman). L'immaginazione, per gli alchimisti, non è un modo per sfuggire la realtà, ma "è la facoltà di tornare alla realtà" (C. Wilson).
- 13) Non è insolito osservare che un oggetto sembri dotato di un potere generativo, che offra un'immagine, un significato esemplare. È' grazie alla dialettica dell'immagine che un oggetto qualsiasi diventa un *ricettacolo* di un contenuto trans-storico.
- 14) In altro modo si può anche dire che l'oggetto ispira in noi l'idea di cui è portatore, e il nostro intimo risponde sintonizzandosi sulle stesse lunghezze d'onda che provengono dall'esterno; così il dentro e il fuori si ritrovano all'unisono a dar voce ad uno stesso contenuto che soggiace ad entrambi.
- 15) Qui è la peculiarità dell'arte fotografica, che rispetto all'altra arte non si limita a cooptare l'elemento materiale nella sfera della creatività umana, ma sembra riabilitare l'antico precetto alchemico della *cosa unica*. Se a livello della realtà manifesta il soggetto e l'oggetto ci appaiono come elementi opposti, ad un livello più profondo (archetipico), che la fotografia sembra cogliere in un sol colpo, essi partecipano ad uno stesso contenuto (idea o forma).
- 16) La sensazione che spesso si prova quando si fotografa va da una sorta di cannibalismo, un fagocitare la realtà, all'illusione di creare non solo l'immagine sulla pellicola, ma la realtà stessa.
- 17) Il bisogno psichico d'introyettare il mondo esterno grazie al mezzo fotografico, è così espresso da E. Servadio: "La macchina fotografica...si presta a essere considerata come un'estensione, o come la esternalizzazione concreta dell'apparato psichico in quanto serve – specialmente attraverso l'organo della vista – ad effettuare un collegamento col mondo esterno, a *fissare* un oggetto o un rapporto con l'oggetto, e a trattenerlo mediante un meccanismo d'introyezione o incorporazione".

18) L'empatia ha un carattere ambiguo: da un lato è un "punto di contatto tra interno ed esterno, dove si determinano attive funzioni di affinità, orienta l'io verso una forma esteriore che lo riflette" (D. Vallier); dall'altro, riduce "la conoscenza dell'oggetto a quella dei dinamismi interiori che il soggetto vi proietta" (U. Eco), e che per ciò stesso è da ricollegare all'idealismo crociano.

19) Come sottolinea C. Marra, "la formalità intesa come piacevolezza ed armonia compositiva, non è qualcosa di esclusivamente inerente alla sensibilità dell'operatore, ma viene in effetti ad essere influenzata da una sorta di predisposizione delle cose, nascosta ma pur operante. Al fotografo il compito di farla emergere, mettendo a sistema le proprie capacità con la ricchezza sopita del reale". In questa prospettiva, l'oggetto, qualunque esso sia, aulico o banale (persino il rifiuto), statico o in movimento, duraturo o fugace, "acquista piena libertà d'espressione" ed è ciò che "dobbiamo scoprire e non inventare" (C. Bresson).



20) Rivelando il mondo vivo che ci circonda, anche la fotografia può diventare “un modo di sviluppare se stessi, un mezzo per scoprirsi e identificarsi con tutte le manifestazioni delle forze basilari, con la natura, con la fonte” (E. Weston).

21) A rigore, il discorso che si vuol sostenere non si può allineare perfettamente alla filosofia della fotografia descrittiva, in quanto essa considera il soggetto e l’oggetto due realtà “separate e parimenti degne” (C. Marra). È su quel *separate* che vi è diversità di vedute. La foto descrittiva poi, non giunge “all’essenza delle cose, ma introduce semplicemente punti di vista, che magari...potranno allargarsi così da essere non solo suoi (dell’autore) bensì di tutta una collettività...ma che però, in ogni caso, sempre punti di vista rimangono” (C. Marra). Quello che invece si presume (tutto da verificare), è che proprio tramite la forma pregnante dei singoli punti di vista, quali aspetti della *cosa unica*, ci sia uno slancio metafisico che permetta di afferrare l’archetipica *unità nella diversità*. Se si vuole, è un po’ quello che insegue C. Bresson nei suoi ritratti: “Prima di tutto, io cerco un silenzio interiore. Cerco di tradurre la personalità e non una sua sola espressione”.

22) Nella poetica di Bresson ogni fatto ha un suo culmine. Si può pensare anche ad un’azione con più culmini, e fra questi dei momenti intermedi (gli aspetti secondari della quotidianità), così come ad es. sarebbero le foto di un R. Frank. E comunque, non sempre il culmine dell’azione esterna dovrà coincidere con il momento dello scatto (decisione), ma per l’efficacia espressiva della foto, talvolta è conveniente anticipare lo scatto a qualche attimo prima che l’azione raggiunga l’apice.

23) La foto “è colta e filtrata attraverso lo stato d’animo di un preciso momento” (J. P. Sudre).

24) Analogo punto di vista è espresso da L. Sciascia, per il quale l’aggettivo *istantanea* è diventato sostantivo. “Tutte le fotografie, anche le pose, le nature morte, i monumenti, sono istantanee: per eventi di luce, di spazio, di geometria e d’animo anche impercettibili”. Che sia poi una fatalità a costituire quel momento d’incontro irripetibile, o un’armonia segreta, la sostanza non cambia, tant’è che per lo stesso Sciascia è valida per ogni *buona* foto la parodia di B. Pascal: “Tu non mi cercheresti se non mi avessi già trovata”.

25) Emblematico è il caso del ritratto fotografico. Ognuno ha già l’idea (immagine interiore) di come vorrebbe apparire in fotografia, e solo quando questa idea trova riscontro in ciò che si vede nel ritratto ci si sentirà appagati. In altre parole, il “confronto del ritratto con l’immagine di se stesso che ciascuno si porta dentro” (F. Scianna), sancisce la coincidenza o meno tra il dentro e il fuori. Ciò non vuol dire essere coscienti di tale immagine interiore, essa può ancora giacere nell’inconscio e proprio grazie alla posa ha la possibilità di emergere e scoprirsi. Il che non esclude una coincidenza in negativo, nel senso che l’abilità del fotografo riesce a cogliere un aspetto della personalità non gradito al soggetto.

26) Un evento o un oggetto esterno può servire a bloccare e fissare il flusso di immagini interiori, che trovano così un modo per essere organizzate. Fotografando le nature morte, o comunque le cose pressoché immobili, si entra nella dimensione del tempo interiore, non più governato dalla matematicità di un istante che segue l’altro uniformemente. L’attimo assume le caratteristiche del tempo dell’inconscio: può dilatarsi nell’incantamento e diventare *durata*, come può restringersi oltre la percezione cosciente (più veloce di 1/2000 di sec.), e ancora, può ritornare e sovrapporsi (senza un prima e un dopo).

27) Come dice R. Steiner: “Soggetto e oggetto s’incontrano quando l’uomo congiunge in un’essenza unica le cose che il mondo esterno esprime e ciò che si palesa dalla stessa interiorità umana. Allora però il contrasto tra soggetto e oggetto cessa totalmente; esso scompare nella realtà unificata”.

28) Tuttavia, l’espressione è un’espressione probabile, esiste cioè uno scarto fra intuizione ed espressione fotografica. Infatti è soltanto dopo lo sviluppo della pellicola che possiamo esser certi che il risultato è come ci aspettavamo. Per contro, a volte il risultato è superiore alle aspettative. Inoltre, certe macchine fotografiche super veloci (14 foto al secondo) possono rivelare immagini di movimento impensabili ad ogni pre-visualizzazione. Il fotografo deve allora intuire che in quella frazione di secondo c’è la possibilità di un’immagine sorprendente.

Dall'inventiva della natura, l'oggetto 'trovato'

"Il maggior enigma della cosmologia può ben essere...che l'universo sia, in un certo senso, creativo".

K. Popper

"Anche la cosa più innaturale è natura"

W. Goethe

Se tra soggetto e oggetto scopriamo delle somiglianze, se il dentro e il fuori sono così intimamente connessi, con scambi di attributi come suggerisce R. Steiner (pag. 13), non è poi così lontana l'idea che l'immaginazione possa appartenere anche all'esterno, alla natura (1).

Del resto già Fox Talbot notava che la natura "si disegna da sé", e, compiaciuto di tanta bellezza, fu indotto ad *inventare* la fotografia per imprimere durevolmente le effimere immagini naturali.

"Il grande libro della natura" (dove possiamo includere le contaminazioni artificiali della tecnologia umana) germoglia d'immaginazione in tutte le sue *pagine*, anche dove sembra aversi solo materia inanimata.

Da ogni *riga* che si scorre, stupisce la fecondità con la quale la natura confeziona oggetti belli e pronti.

Al fotografo dunque il compito di avvistare questi prodotti e di perfezionarli con le sue scelte operative pressoché illimitate.

La fotografia, dialogando con la natura, si inserisce così nel tracciato dell'arte contemporanea che "ci ha insegnato a godere, più che l'oggetto costruito, l'oggetto trovato" (U. Eco) (2).

Nel caso delle foto che ho realizzato, più che mai si fanno valere i diritti di un *ready made* scovato nella materia nuda e cruda, non organizzata dall'esterno.

Una materia della quale è possibile rimirare l'inventiva e "le bellezze segrete che, lasciata a se stessa, non violata da una ricerca gravata d'ipotesi intellettualistiche, lascia fiorire senza sforzo" (U. Eco).

Note

1) L'immaginazione è la facoltà di discernere del mondo interiore, ma il mondo interiore non è solo nell'uomo, anche la natura ha un suo interiore (e quindi un'immaginazione). A. Schwarz osserva che l'opposizione mondo esterno e mondo interno "non s'identifica con la polarità fisico / psichico. Il mondo interno è tanto in noi che fuori di noi". Così pure il fisico J. Charon vede un interiore (coscienza) persino nel regno subatomico, nell'elettrone.

2) La poetica del ready-made o dell'oggetto trovato si presta ad un recupero della creatività (di tipo percettivo e visivo) dell'operatore, senza dover ripristinare la "vecchia logica del manufatto dell'opera-oggetto". Poetica che si affida più al semplice avvistamento che alle capacità tecniche dell'operatore.

La ricerca della forma tra arte e natura, tra astrazione e figurazione

“Nessuno dovrebbe ritener incredibile / che dalle sciocchezze e le bestemmie degli astrologi / possa uscire un sapere utile e santo / che dalla melma impura / possano venire una conchiglia, un’ostrica, un mitilo, un’anguilla, buoni cibi / che da un mucchietto di vermi immondi / possa venir fuori un baco da seta / che infine / nel letame puzzolente / una gallina industriosa possa trovare un chicco di grano / o anche una perla o un granello d’oro / se cerca e gratta abbastanza a lungo”.

J. Keplero

“Un quadro dovrebbe essere contemporaneamente astratto e figurativo”.

N. De Stael

Di questi ready-made è bene ricordare che , più che oggetti in senso proprio (di uso comune), si è trattato di segni particolari che ho ritagliato, tramite l’obiettivo, sulle superfici di materiali consumati e perlopiù abbandonati fra cumuli di rifiuti. Il mio sguardo si è così diretto, senza che lo sapessi prima, su quell’universo del disutile che tanto attraeva gli alchimisti. Essi ritenevano di poter trovare qui la *materia prima* per la preparazione dell’oro filosofico (1). In questo microcosmo reietto non si contano le opportunità di attraenti combinazioni cromatiche che si possono rinvenire fra brandelli di ruggine che affiorano sopra croste di vernice di ogni tonalità, o fra colate di bitume che si stagliano sulle lamiere colorate di vecchi bidoni. Ciò che stupisce di queste conformazioni è il fatto che spontaneamente si costituiscano dei patterns visivi così simili a dipinti moderni. Ma proprio questa somiglianza andrebbe a scapito della fotografia, che a giudizio di molti, risulterebbe meno efficace di una buona rappresentazione pittorica. Critici e fotografi insistono che occorre sfruttare le potenzialità intrinseche del mezzo per meglio distinguerlo dal medium *rivale* (2). Eppure, è proprio impiegando le sue caratteristiche (ad es. con l’uso dell’obiettivo *macro*) che ho potuto avvicinarmi alle trame caotiche della materia presa di mira. Con questa maggior penetrazione, si può andare oltre la composizione astratta della tessitura materica

(3) che appare a occhio nudo, cioè ad una distanza non troppo ravvicinata. Invece di una probabile omogeneità di segni (4) che si vedrebbe da questa distanza, nelle sue pieghe si sono potute distinguere, con sorpresa, delle forme compiute, dall’apparenza persino familiare, come se, in alcuni casi, ci si trovasse di fronte a riproduzioni di pittogrammi primitivi (5). In certe immagini, la figura e ciò che è informe sembrano sovrapporsi e amalgamarsi, dando l’impressione che la forma possa nascere da una metamorfosi del caos. Col passaggio dal segno alla forma si ripercorre quella fase della rappresentazione, come è stato per la pittura, in cui l’astrazione si confonde con la figurazione. Per cui si può a buon diritto parlare, anche nel caso delle nostre foto, di “astrazione figurativa o di figurazione astratta” (D. Vallier).

Note

- 1) Per gli alchimisti, secondo Jung, la ruggine e gli oggetti dell'immondizia diventano simbolo della "tolleranza dell'imperfezione, senza la quale non c'è né progresso né ascesa". Si può quindi dire che chi è attratto dalla ruggine e suoi simili, simbolicamente accetta l'imperfezione quale condizione per una crescita interiore?
- 2) C'è da dire però che a questa istanza *purista* farà riscontro l'atteggiamento dei fotografi post-moderni, che "non si porranno mai il problema drammatico della scelta tra l'arte e la natura, ma si compiaceranno di stare beffardamente in mezzo tra le due cose, incrociandole, mescolandole, sovrapponendole" (F. Alinovi).
- 3) "La tessitura nasce quando gli elementi del pattern appaiono del tutto simili, o quando le loro forme ed interrelazioni variano in modo tanto irregolare da annullarsi l'un l'altra, anziché sommarsi in un disegno distinto" (R. Arnheim).
- 4) Per omogeneità probabile s'intende che lo stesso tipo di segno si distribuisce abbastanza similmente su tutta la superficie inquadrata come appare in certi quadri di J. Pollock (almeno questa è l'impressione che si ha osservando da una certa distanza). In queste composizioni, l'omogeneità corrisponde ad una casualità estrema cioè ad "un minimo possibile di normatività relazionale" (R. Arnheim).
- 5) I pittogrammi sono "figure nelle quali riteniamo di riconoscere forme identificabili, antropomorfe, zoomorfe o di oggetti reali o immaginari" (E. Anati).

Dall'inventiva della natura una nuova visione del caso

“Il caso è un ordine inaccessibile nel suo insieme”.
H. Arp

“Nemmeno il caso è imperscrutabile; esso ha la sua regolarità”.
Novalis

“Creare significa unire”.
Teilhard de Chardin

“Nulla d'intentato”.
Orazio

Di fronte a queste curiose *creazioni* della natura sorge spontanea l'idea che possa trattarsi del risultato di un'intenzionalità formativa.

Tuttavia, la critica più sorvegliata rimane scettica rispetto a certe interpretazioni antropomorfe, dalle quali si sottrae accettando questi ghiribizzi per quello che appaiono, cioè pura coincidenza statistica priva di un valore proprio (1).

Per non riconoscere alla natura la possibilità di “costruire bizzarramente e contro le leggi abitualmente riconosciute” (U. Eco), si attribuisce il significato dell'immagine al gesto del fotografo che ha saputo scorgere nel caos degli oggetti quel particolare segno o *spunto*. Costui, mettendo in quadro l'oggetto casuale attraverso la scelta del punto di vista e con altre decisioni operative, sigilla una sua personale inventiva.

Se è vero che con l'arte si è “sempre di fronte ad una costruzione dell'uomo che conferisce un senso all'oggetto trovato” (U. Eco), nondimeno ci troviamo di fronte all'inventiva della natura che fornisce l'occasione e un germe di senso cui l'uomo assegna poi una pienezza. Lo stesso Eco, dinanzi a spunti che non sono opera umana ma dati naturali, non scarta la possibilità di una risposta metafisica (pur non essendo la sua).

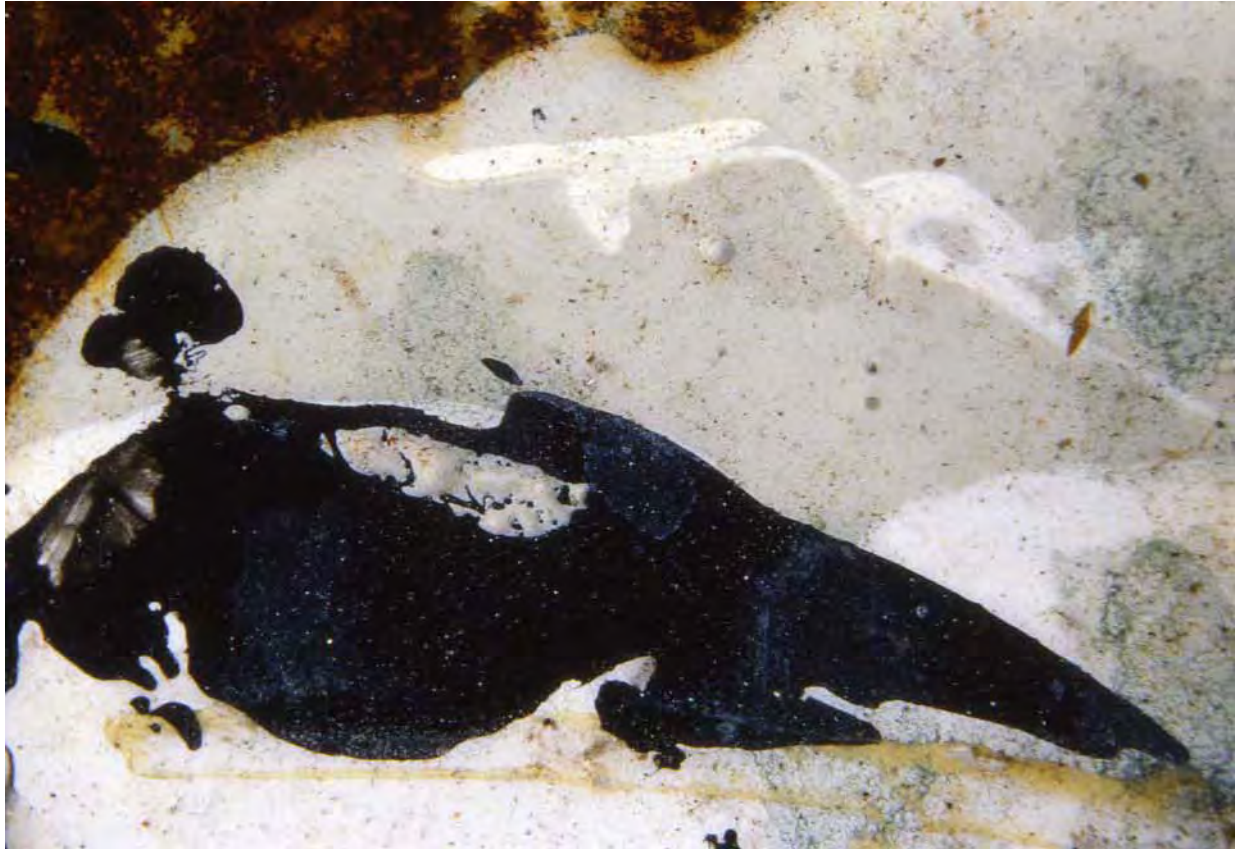
È L. Pareyson che avverte “la necessità di una formatività cosmica” (2) e così giunge a postulare “la presenza di un Figuratore metafisico”. Ciò “significa individuare dietro lo spunto non un universo casuale che possa ricevere ordine solo dalla proposta interpretativa dell'uomo, ma che ha già in sé precise possibilità di ordine in virtù di una intenzione che lo organizza”.

In questa fondazione metafisica sembra inevitabile appellarsi al concetto antropomorfo di intenzione. Ma forse è possibile mantenere un'ipotesi metafisica che non sia una definizione ultima (una risposta finale), ma un'ipotesi sempre “aperta e processuale”.

Si può immaginare qualcosa in cui il carattere umano d'intenzionalità sfumi entro un concetto più ampio, ovvero, vedere l'intenzionalità solo come un caso particolare di una “formatività cosmica” che in sé non sembra avere quelle finalità ben determinate in modo lineare, così come le concepirebbe il nostro intelletto.

Se ad es. si scoprisse l'esistenza di particolari *campi morfogenetici* (già da tempo ipotizzati come si vedrà più avanti) che diano vita alle forme e al loro spontaneo ricorrere, si perderebbero le caratteristiche antropomorfe di intenzionalità. Saremmo in presenza di una complessità che sembra combinare fra loro caso e legge, spontaneità e ordine, determinismo e indeterminismo.

Pertanto, ha senso affermare che la Natura non ha le nostre stesse intenzioni, non già perché essa si trovi al di sotto di certe qualità, ma al contrario, perché ne è sopra. Se così non fosse, sarebbe difficile concepire le origini della vita, quindi dell'uomo e ancora della coscienza.



A meno che non si voglia considerare il tutto come un colossale, quanto assai improbabile, infortunio (casualità cieca) della natura, o meglio della materia inanimata (prebiotica) (3), che invece di andare alla deriva (2° principio della termodinamica), procede, misteriosamente, verso forme sempre più complesse.

Inoltre, l'intenzione è un atto che solitamente si associa all'io cosciente (4), che rispetto alla potenza dell'inconscio – non in senso psicanalitico, ma ontologico, come “contenitore-zero di infinite possibilità” (Suzuki) – denuncia notevoli limitazioni. Come recita un antico testo cinese si può ribadire che “la natura non conosce intenzioni, e per questo tutto è così grande in essa” (I King). O, in linguaggio più moderno, si può ripetere con Prigogine che “l'inventiva della natura trascende le classificazioni matematiche” (5).

In sostanza, pur non conoscendo le leggi che governano ciò che chiamiamo *caso*, ci si può addentrare nel misterioso territorio della creatività della natura, un campo verso cui si orientano gli odierni scienziati più sensibili al problema. Essi riprendono, forse inconsapevolmente, un tema caro agli alchimisti (6), che intravedevano in certe manifestazioni del caso un atto creativo riconducibile a un'unità di fondo (cosa unica, spirito del mondo) che connette il tutto.

In questa prospettiva olistica, il caso significativo, o coincidenza, non è più visto come un evento isolato che irrompe nella continuità (connessione causale) dei processi naturali finora conosciuti, come un incidente che stravolge ogni senso logico. Esso è ora visto come un evento creativo, ricco di senso, che congiunge piani diversi o discontinui del reale (connessione acausale) (7).

Note

- 1) Vi sarebbe qui un'analogia, anche se rovesciata, con la psicologia comportamentistica, la quale, per sfuggire la "fallacia antropomorfa" – che attribuiva agli animali facoltà e sentimenti umani – l'ha sostituita con la fallacia opposta: negare all'uomo facoltà che non si trovano negli animali inferiori" (A. Koestler).
- 2) "La metafisica della figurazione presuppone la presenza di un Figuratore che ha costituito le forme naturali appunto come spunti di interpretazioni possibili, non spunti amorfi e casuali, ma spunti densi d'intenzione" (U. Eco).
- 3) Così C. S. Sherrington si domanda: "Non vi sembra strano che un pianeta che non ragiona, non ha uno scopo preciso e non sa come darsene uno sia riuscito a farlo in misura molto superiore all'uomo?"
- 4) A meno che non si consideri l'intenzione come un atto altamente integrato, senza che ve ne sia consapevolezza, così come avviene ad es. per l'istinto. Allora in questo caso, "l'intenzione non è qualcosa che si inserisce nella natura...è semplicemente implicito in essa" (H. J. Muller).
- 5) Meglio è parlare della vita come di un "processo inconscio con aspetti consci", dove "processo inconscio in questo senso va molto al di là del dominio della psicologia" (L. L. Whyte).
- 6) L'approccio degli alchimisti, di tipo olistico ed ecologico, "sviluppa una penetrazione speculativa delle connessioni misteriose dell'Universo" (M. Dal Prà). Vi è un legame con la filosofia romantica tedesca, anch'essa "costituiva una concezione del mondo organica, nella quale tutte le forze – oggi diremmo le forme di energia – erano aspetti di un'unica forza, la forza dello spirito del mondo". Proprio questo spirito del mondo "che tutto penetra fece sospettare ai fisici delle relazioni là dove essi avevano fino allora, e troppo spesso, visto soltanto dei fenomeni isolati". Valga per tutti l'esempio dell'elettromagnetismo in cui "la ricerca del *retroscena* aveva portato al riconoscimento di una unità della natura a un livello superiore, che si spezza in gruppi di fenomeni apparentemente indipendenti solo in conseguenza della limitatezza dei nostri sensi" (R. U. Sexl).
- 7) "Casuale accenna a un incontro nel tempo di elementi non connessi tra loro da causalità" (A. Schopenhauer).



La sincronicità tra caso e antropomorfismo

“C’è un solo flusso comune, un solo respiro comune, tutte le cose sono in simpatia”.

Ippocrate

La somiglianza ad opere pittoriche delle forme rappresentate nelle foto può dunque essere letta come qualcosa di più di un mero caso e qualcosa di meno di una soverchiante antropomorfizzazione (intenzionalità attribuita al caso): potrebbe trattarsi di una coincidenza particolare che risponde a qualche legge ancora occulta alla nostra mente. Vale a dire che tra i due opposti schemi d’interpretazione (coincidenza casuale e antropomorfizzazione) è ancora possibile interpolare un principio che in qualche modo regola l’evento straordinario.

Un’idea stupefacente, in grado di cogliere il flusso di questo tipo di ordine, è la sincronicità di Jung che si affilia a quel concetto di caso di cui si è accennato, un caso “fecondo”, creativo.

Con tale idea Jung intende la “coincidenza significativa degli eventi esteriori con quelli interiori, che non sono peraltro, in se stessi, fra loro connessi causalmente” (M. L. Von Franz); come dire che certe coincidenze sono significative di qualche cosa di più di un mero caso, e che vi è una “peculiare interdipendenza tra eventi oggettivi tra loro, come pure tra essi e le condizioni soggettive (psichiche) dell’osservatore” (Jung).

Con la sincronicità si riconfermano le caratteristiche di spontaneità e di contingenza degli eventi dalla concomitanza sintomatica, pur riconoscendo in essi un principio di ordinamento acausale, una qualche “peculiare interdipendenza” attestata dal fatto che hanno lo stesso significato.

Sembrerebbe allora che con la sincronicità quello che ci appare come scherzo di natura, sia in parte dovuto a dei fattori impalpabili che impongono dei vincoli al puro caso.

Questi fattori occulti, sono frutto di sola immaginazione, o può realmente esistere qualcosa che coordina aspetti diversi del reale (materia e psiche)?

Per il momento ci limiteremo a osservare che le omologie che risaltano dalle foto (1), forniscono una possibile testimonianza della corrispondenza tra i prodotti della psiche e quelli della materia (2).

Note

1) “La messa in luce dell’omologia strutturale provvede un terreno su cui muoversi per avanzare ipotesi circa la connessione di due fenomeni, senza che peraltro la connessione sia stata posta a priori come condizione della intelligibilità del fenomeno” (U. Eco).

2) È stato detto che nell’arte moderna trova espressione quella lacerazione psichica che vede l’uomo allontanarsi sempre più “dai fondamenti istintivi della sua natura” (A. Jaffé). Con queste forme è possibile intravedere un segnale di riconversione, un riavvicinamento ai propri fondamenti che tende a colmare l’abisso tra mente e natura. In altre parole, mantenendo lo stesso *segno* dello stile contemporaneo è possibile superare l’antitesi tra astrazione ed empatia impostata a suo tempo da W. Worringer.

Dal destino dei libri al disegno nascosto nell'anima

“In verità l’Alchimia porta alla luce molti arcani eccezionali e sublimi, che sono stati scoperti per caso piuttosto che attraverso la ricerca”.

Paracelso

“Io non cerco, trovo”.

P. Picasso

Il campo di applicazione del concetto di sincronicità è praticamente illimitato; ovunque si scorgano delle coincidenze significative, là si possono sospettare i suoi effetti, o meglio, la sua presenza.

È un motivo che incombe pure sulle letture che mi sono capitate, le quali sembrano essersi *sapientemente* concatenate per indicare il senso di quelle enigmatiche forme.

L'estrema puntualità di questi incontri pare accondiscendere una verità occulta che M. Serrano, a suo modo, così esprime: “Come accade per gli uomini, ho sempre avuto l'impressione che anche i libri possiedono dei loro peculiari destini. Vanno verso le persone che li attendono e li raggiungono nel momento giusto. Sono composti di materia vivente e continuano a gettare luce attraverso l'oscurità per molto tempo dopo la morte dei loro autori”.

A suffragio di questo arcano vi è il fatto che gli argomenti che mi hanno *raggiunto*, sembrano tracciare, per se stessi, un discorso compiuto.

È come se il disegno fosse stato orchestrato da un Io superiore che vede ben più in là del normale io cosciente e che sembra farti trovare le cose giuste al momento giusto (1).

E mentre tutto si dispiega, ecco comparire una lucida esposizione che suggella quanto detto: “Le danze, così veloci e incoerenti delle api, disegnano, sembra, nello spazio, figure matematiche precise e costituiscono un linguaggio. Io sogno di scrivere un romanzo in cui tutti gli incontri che un uomo fa nella sua esistenza, fugaci o notevoli, dovuti a ciò che chiamiamo caso o alla necessità, disegnano anch'essi figure, esprimano ritmi, siano ciò che forse sono: un discorso sapientemente costruito, indirizzato ad un'anima perché raggiunga la sua compiutezza, e di cui essa non afferrava, nel corso di un'intera vita, che qualche parola slegata” (L. Pawels).

Note

- 1) “Credo che ciò che noi consideriamo la nostra personalità, il nostro Io, non sia che una *riduzione* del nostro vero Io, assai più grande e assai più duraturo, e portato in effetti dagli eoni” (J. Charon).

Il sogno della caverna

“Mutatevi da pietre morte in vive pietre filosofali”.

Dorneus

In questa *danza* d'incontri, una coincidenza impressionante che ha rinforzato l'idea di una corrispondenza tra psiche e materia, è stata la lettura in un libro della Von Franz di un sogno fatto da una paziente di Jung.

Val la pena riportare tutto il passaggio per la strana somiglianza, oltretutto, del contenuto delle immagini del sogno con quello di alcune mie fotografie:

“Una donna sognò una caverna, nella quale nessun uomo aveva mai messo piede, ma le cui pareti portavano disegni che sembravano fatti dall'uomo. Era come se la natura stessa avesse disegnato quelle forme, delle teste, ecc.; avevano tutte le caratteristiche di opere umane, ma obiettivamente era impossibile che lo fossero. Jung conclude che tali sogni indicano la possibilità di qualcosa di apparentemente impossibile: cose impossibili in base alla nostra visione cosciente della realtà sono invece, per l'inconscio, effettivamente esistenti. Il motivo di artefatti, che crediamo possano esistere solo come prodotti della psiche umana, come per esempio i graffiti della caverna, e sono invece nel sogno prodotti dalla natura, è frequente. Jung interpretò tali sogni riferendoli al principio di sincronicità: essi affermano cioè che, nell'evento sincronico, due fattori la cui coincidenza è inconcepibile si sovrappongono e divengono una cosa sola” (1).

Jung, nel constatare che sono diversi i casi di pazienti analoghi a questo, conclude che “questi sogni sembrano descrivere l'esistenza di un fattore formale in natura. Non si tratta soltanto di un *lusus naturae*, ma della coincidenza significativa di un prodotto naturale assoluto con una rappresentazione umana, da esso indipendente. Questo è ciò che i sogni dicono esplicitamente, e che vogliono avvicinare alla coscienza ricorrendo alla ripetizione”.

Quindi per Jung si trattava di sogni di tipo sincronistico, in quanto nell'inconscio avveniva qualcosa giudicata impossibile dalla ragione: due eventi coincidono e “divengono una cosa sola”.

Ora, che nell'inconscio possano accadere cose giudicate impossibili, o meglio, rispondenti ad un'altra logica, è ormai accettato; ma che dire se lo stesso fenomeno (2), come la creazione spontanea dei graffiti (3), anziché avvenire nell'inconscio (sogno della caverna), avviene nella fisicità visibile della materia (forme delle foto)? Che tutti coloro che hanno riconosciuto nelle fotografie, in modo inequivocabile, dei graffiti o delle pitture primitive stessero vivendo un identico sogno?

L'impressione è che la coincidenza (il motivo di artefatti prodotti dalla natura) che avveniva in un ambito psichico (sogno), con le forme delle foto, avviene in un ambito fisico, cioè le figure sono prodotte proprio dalla natura. Questo può voler dire che realmente “deve esserci in natura un fattore formale che coordina, per così dire, certe forme del mondo fisico con il mondo psichico, facendo incontrare i due mondi incompatibili” (M. L. Von Franz).

Dunque, le forme rivelate dalle foto, grazie alla loro *omogeneità* o *conformità* a opere pittoriche, giustificherebbero l'idea che l'evento sincronistico è tangibile anche sul piano fisico, al di là di un intervento umano diretto.

Come osserva I. Progoff, Jung ha dedicato molti sforzi (vedi anche il rapporto con il fisico W. Pauli col quale ha stilato il principio stesso) per convincere gli scienziati che “la sincronicità è un principio generale di comprensione che è applicabile a tutti i fenomeni della natura”.

Jung arriva a presupporre un *senso* a priori che sembra esistere al di fuori dell'uomo, pur non nascondendosi la difficoltà, per mancanza di mezzi scientifici, di stabilire un senso obiettivo, e che esso è pur sempre un'interpretazione antropomorfa (4).

Note

- 1) “Credo sia abbastanza esatto dire che, nel momento in cui si produce un evento sincronico, la psiche si comporta come se fosse materia e la materia si comporta come se appartenesse a una psiche individuale. Vi è perciò una specie di *coniunctio* di materia e psiche e nel contempo uno scambio di attributi che avviene sempre nello *hieros gamos* (nozze mistiche)” (Von Franz).
- 2) Le immagini del sogno e quelle delle foto non sono certamente le stesse, ma identica è l'impressione che suscitano: quella di sembrare artefatti umani.
- 3) “La caverna di Pech Merle contiene dei disegni composti *prodotti dalla fantasia*. Alcuni di essi potrebbero addirittura essere tratti da una delle tavole del Rorschach” (R. Mc Cully).
- 4) Alla stessa stregua non ci si può nascondere che, “al di là della schiacciante impressione che esista un disegno globale nell'universo, la sua apparente unità possa essere semplicemente una proiezione antropocentrica” (P. Davies). La stessa fisica dimostra, con il teorema di Bell, che “il mondo è o fondamentalmente senza legge o fondamentalmente indivisibile” (H. Stapp).

La relazione simmetrica fra psiche e materia

“Siete voi che portate i segni di riferimento, i criteri che vi permettono di esaminare il granchio e scoprire che esso pure porta gli stessi segni”.

G. Bateson

Con l'esempio del sogno della caverna possiamo vedere come le forme della psiche (il sogno) e quelle della materia (le foto), per la relativa somiglianza dei contenuti, siano tra loro in relazione simmetrica.

Non solo la mente può simulare - attraverso l'arte e spesso inconsapevolmente - i fatti del mondo reale (1), ma si scopre ora la possibilità del mondo di *imitare*, almeno in parte, le idee o immagini della mente. Allora, per davvero i segni dell'anima tendono a coincidere con i segni della terra (2).

Si assiste tra mente e natura ad uno scambio di qualità che ricorda i maestri dell'Estremo Oriente, i quali “hanno amato, tra tutte le materie della natura, quelle che sono, se si può dire, le più *intenzionali* e che sembrano elaborate da un'arte occulta; e, d'altro lato, si sono spesso adoperati, trattando le materie dell'arte, ad imprimer loro i caratteri della natura, al punto di cercare uno scambio: così che, per un rovesciamento singolare, la natura è per essi piena di cose d'arte e l'arte piena di curiosità naturali” (H. Focillon).

Questa emulazione avvincente, “questi scambi che cercano l'artificio nel cuore della natura e che pongono il lavoro segreto della natura nel cuore dell'invenzione umana”, provoca una forte ambiguità, e ci si trova nello stesso “imbarazzo dei paleontologi di fronte alle prime testimonianze presunte dell'industria umana: queste selci scheggiate devono la loro forma alla mano dell'uomo, o alla sola azione delle forze geologiche?” (R. Thom).

Per Thom la distinzione sarebbe possibile grazie al fatto che le forme umane contengono “un elemento d'instabilità dinamica” che le rendono meno probabili rispetto ai grandi numeri delle forme naturali nate nello stesso contesto.

Tuttavia, se si guarda a certe forme delle foto, sembra che esse contengano quell'elemento d'instabilità (elevata improbabilità) che le fa confondere totalmente con delle opere pittoriche.

Ai nostri occhi è come se la materia si foggiasse ad imitazione di una rappresentazione mentale, oppure, che si abbia una trasformazione di un contenuto psichico in un evento materiale spontaneo.

E se proprio di trasformazione si trattasse, potrebbe voler dire che ci troviamo di fronte a un reale effetto di quella fondamentale attività dell'arte *spagirica* che è la *imaginatio alchemica*.

Ma trattandosi della percezione di forme che sono in apparenza somiglianti, e non già tra loro perfettamente identiche, sovrapponibili, si può leggere questo effetto semplicemente come il prodotto di una nostra proiezione.

Se s'interpreta l'*imaginatio* esclusivamente con la chiave di questa categoria rigorosamente soggettiva, non si rende giustizia del mistero che anima il processo alchimistico, che pure comporta un elemento oggettivo.

È dunque opportuno soffermarsi anzitempo sulla proiezione psicologica per marcarne il più ristretto campo di pertinenza, affinché non invada quello più complesso, e non del tutto definibile, dell'*imaginatio*.

Intanto, per fare il punto sulle osservazioni che riguardano la simmetria di psiche e materia, di mente e natura, registriamo che: da un lato, le forme sincronistiche hanno l'aspetto di dipinti di figurazione astratta, e dall'altro, i dipinti astratti sembrano descrizioni realistiche della struttura microscopica della materia inorganica o d'invisibili forme del mondo organico.

In questa corrispondenza biunivoca sembra così chiudersi un cerchio (ermetico).

Note

1) Le microfotografie ci hanno mostrato come i paesaggi ricavati grazie al microscopio elettronico assomiglino a tante forme note dell'arte (dai tappeti persiani ai quadri di Mondrian). C'è quindi notevole somiglianza tra la mano invisibile della Natura e quella dell'uomo. Se si può sospettare che l'artista abbia *copiato* le forme invisibili della natura dalle pagine delle riviste scientifiche che illustravano le foto della struttura dell'universo, con le forme sincronistiche sembra riconsegnata nelle mani del pittore l'originalità delle sue creazioni formali. Infatti, in questo caso, sembra che sia la natura a copiare l'arte. Le forme sincronistiche mostrerebbero come i processi morfologici della natura e quelli dell'uomo soggiacciono agli stessi archetipi. Pertanto, l'artista contemporaneo nel suo processo creativo di quella che è detta arte *astratta*, attingerebbe le forme da un fondo archetipico più che dalla sbirciatura delle microfoto. Queste, tutt'al più, possono fungere, per risonanza, da stimolatori (da attrattori) delle strutture interne.

2) Questa coincidenza non deve condurre ad un monismo deteriore in cui l'unità è confusa con l'uniformità. Osserva R. Steiner che Goethe si rappresentava l'Universo in maniera monistica, come unità inscindibile, "ma riconosceva tuttavia, che entro questa unità sono da distinguersi dei gradini che hanno le loro proprie leggi".

La proiezione psicologica

“L’imago dell’oggetto è in sé stessa una grandezza psicologica diversa dalla percezione dell’oggetto; è un’immagine esistente accanto ad ogni percezione eppure alla base di tutte le percezioni”.

G. Jung

La proiezione è un processo primario che interviene spontaneamente ogniquale volta si abbiano relazioni con il mondo, dal momento che “l’apparato proiettivo deve necessariamente operare in noi: senza il fattore proiettivo inconscio non si può vedere nulla” (M.L.Von Franz). Quindi la ritroviamo tanto nell’alchimista alle prese con la *materia*, quanto nell’osservatore di fronte alle foto.

Questo processo è basilare nell’interpretazione che Jung dà dell’alchimia. Con una piega sostanzialmente psicologica, egli sostiene che l’alchimia “è una proiezione, nella materia, degli archetipi e dei processi dell’inconscio collettivo” (M. Eliade). Nell’esporre il suo pensiero, Jung precisa: “Tutto ciò che è ignoto e vacuo viene riempito da proiezioni psicologiche; è come se nell’oscurità si rispecchiasse il retroscena psichico dell’osservatore. Quanto egli vede e crede di riconoscere nella materia è costituito soltanto, in un primo tempo, dai dati del proprio inconscio che egli vi proietta; egli scopre cioè nella materia qualità e significati possibili che apparentemente le appartengono, ma la cui natura psichica è completamente inconscia a chi osserva”. Dunque, secondo Jung, l’alchimista che crede che nella materia avvengano processi corrispondenti alla psiche perché ha sperimentato l’identità dei rispettivi comportamenti, non può dire nulla in proposito poiché si tratta, “in un primo tempo”, di un’esperienza inconscia (1).

Come tale, una proiezione non viene “fatta”, ma avviene; e ciò che avviene è che un “complesso autonomo” (contenuto psichico) si proietta non appena “sia attratto da analogie esterne”. L’attrazione verso l’esterno mediante analogie o somiglianze presuppone che, come nella fattispecie delle relazioni umane, “possiamo riconoscere una qualità in un altro solo se abbiamo la stessa qualità in noi” (Von Franz). Dunque, se la proiezione è corretta, se corrisponde alla realtà, essa non va ritirata o modificata; viene così sancita, una volta di più, la corrispondenza tra il dentro e il fuori.

Il problema nasce dal fatto che se la proiezione non è corretta, cioè il contenuto soggettivo (tono affettivo) è debordante, fantastico, può fuorviare la realtà delle cose (2).

È necessario allora analizzare, per quel che è possibile, la materia (l’oggetto) in se stessa, nelle sue qualità obiettive (3).

In fondo, quell’esser “attratto da analogie esterne” significa che ciò che è analogo deve avere caratteristiche proprie per offrire al contenuto psichico, come dice lo stesso Jung, un “gancio a cui attaccarsi”.

Ed è questo ciò a cui può portarci la psicologia della Gestalt che è “arrivata a svelare segnali oggettivi al fondo dell’esperienza più soggettiva della forma, avendo potuto constatare alcune costanti nelle reazioni immediate dei nostri sensi al di fuori dell’ intelletto e senza alcun legame con esso. È così venuta a completare la psicologia classica che considera la soggettività come insormontabile, per il solo fatto che l’introspezione non può che accrescere l’inintelligibilità” (D. Vallier).

È ancora Jung ad ammettere che l’interpretazione soggettiva non va esagerata; distingue così “tra la proprietà che è realmente insita nell’oggetto e senza la quale una proiezione sull’oggetto non sarebbe probabile, e il valore o l’importanza, ossia l’energia, di questa proprietà... Si tratta semplicemente di ponderare un po’ più criticamente le appartenenze. Ciò che mi colpisce nell’oggetto sarà certo una proprietà reale dell’oggetto. Ma quanto più questa impressione è soggettiva e carica di connotazioni affettive, tanto più la proprietà va concepita come una proiezione”.

Note

- 1) “ L’identità semplicemente c’è e non soltanto serve da ponte, ma agisce anche come ponte che congiunge in una *unità* accadimenti psichici e materiali, in modo che *ciò che è dentro sia anche fuori*” (Jung).
- 2) Secondo la Von Franz, “la proiezione, senza la quale non potremmo conoscere nulla, è anche l’ostacolo principale sul cammino della verità”. All’inizio, per entrare in relazione, è necessario proiettare (facendo delle ipotesi si getta un ponte verso l’esterno), “ma poi bisogna essere in grado di correggere la proiezione” (anche se filosoficamente non è possibile concludere se ci si trovi di fronte a una proiezione o a un dato di fatto).
- 3) Osserva R. Arnheim che, “nel momento in cui la proiezione viene delimitata al campo di sua pertinenza resta il fenomeno genuino dell’espressione inerente all’aspetto percettivo dell’oggetto in se stesso”. Pertanto, continua Arnheim, “la possibilità di risposte soggettive non altera il fatto che lo stimolo è in se stesso un’entità percettiva passibile di definizione obiettiva mediante una forma, una dimensione, una proporzione, un orientamento, un colore ecc., misurabili”.



Due livelli di soggettività

“...dovremo considerare l’espressione umana come un caso particolare di un fenomeno assai più generale. Il confronto dell’espressione di un oggetto con uno stato mentale umano è un processo secondario”.

R. Arnheim

Al di là della correttezza o meno della proiezione, o della maggiore o minore energia del suo contenuto, ovunque esista una strutturazione sia pur sottile dell’immagine visiva (1), da un lato vi si scoprirà un significato “in relazione allo stimolo, e dall’altro, la psicologia della persona stessa” (R. Mc Cully).

Nell’esperienza percettiva di uno stimolo visivo, sembrano coinvolti almeno due livelli di soggettività (2).

Uno è in corrispondenza con le caratteristiche dell’oggetto, col suo schema strutturale (da cui l’isomorfismo) (3), mentre l’altro esprime le libere fantasie del soggetto che provengono perlopiù dall’inconscio.

In quest’ultimo livello, la soggettività è stimolata dalla visione di forme vaghe, inarticolate e irregolari (4); e più l’immagine è ambigua, destrutturata (priva di gestalt), più si liberano contenuti strettamente personali, dando sfogo all’immaginazione che da dentro si proietta fuori.

Nell’altro livello si ha una proiezione, per così dire, obiettiva, nel senso che l’immagine esterna, tramite l’occhio, si proietta dentro (5).

A questo livello, la soggettività è connotata da una forma che, per l’ossatura strutturale e per i contorni definiti, è denominata come *buona gestalt* (6).

Si può dire che questa proiezione, che appartiene ad una fase superiore della visione (7), ci consente di andare oltre i particolari e di riconoscere dei contenuti universali e la somiglianza negli oggetti (8).

In definitiva, dalla dinamica dei due livelli (9) risulta che la soggettività dell’interpretazione, come aveva già sottolineato Jung, “non altera l’obiettività dello stimolo” (Arnheim).

Quest’ultimo, permette sì dei salti proiettivi all’immaginazione dell’osservatore, ma pur sempre nei limiti di uno stesso schema di base (10). Come esempio può valere la fotografia che alcuni vedono come l’immagine di un Cristo crocifisso, o comunque qualcosa che suggerisce pesantezza e sofferenza; dove, invece, altri osservatori percepiscono una probabile forma di ballerina, l’effetto sarà di leggerezza e serenità.

Al di là delle interpretazioni dal senso addirittura opposto, lo schema stilizzato di una figura antropomorfa – che in questo caso sembra derivare dall’archetipo dell’orante a braccia alzate – è lo stesso per tutti (11).

Note

- 1) I teorici della Gestalt interpretano in modo strutturale anche le ambigue macchie di Rorschach per quel sufficiente schema organizzativo che offre il pattern visivo. “Uno stimolo visivo va definito privo di struttura ed amorfo soltanto quando è impossibile trovare in esso un pattern percettivo organizzato. Ciò può accadere quando le forme date sono talmente vaghe, che l’occhio non può cogliervi caratteristiche definite di forma e di colore (come, ad es., in certe formazioni di nuvole o di paesaggio)” (Arnheim).
- 2) “Alcune delle esperienze che dipendono da processi svolgentisi nell’organismo hanno il carattere dell’oggettività, laddove altre, che dipendono da processi diversi, sempre nello stesso organismo, hanno la caratteristica di essere soggettive” (W. Kohler).
- 3) L’isomorfismo “riguarda la relazione tra le forze fisiche nell’oggetto osservato e la dinamica psichica dell’osservatore...Processi che hanno luogo in mezzi differenti possono risultare, nondimeno, simili nella loro organizzazione strutturale...La proiezione dello stimolo percettivo sul cervello, e in particolare sulla corteccia visiva, si può ritenere crei una configurazione di forze elettrochimiche nel campo cerebrale” (Arnheim).
- 4) Tale visione non necessariamente deriva da patterns caotici e vaghi, ma può essere dovuta alla visione periferica di una *buona forma*.
- 5) Questa proiettività dell’occhio, dall’esterno all’interno, “fu compresa e studiata dal Rinascimento in poi” (A. Marcolli).
- 6) Il principio della gestalt “guida la nostra percezione cosciente verso una forma *buona*, cioè verso forme precise, compatte, coerenti, esteticamente *buone*” (A. Ehrenzweig).
- 7) “In tale fase, l’arte sfuma l’esistenza materiale dell’oggetto e lo tratta come una pura attestazione circa verità fondamentali” (Arnheim).
- 8) Una figura può essere riconosciuta universalmente grazie alle caratteristiche strutturali più chiare che “guidano la percezione in una direzione più definita”, così che nella proiezione viene indebolita la parte più propriamente soggettiva.
- 9) Tra i due livelli vi è qualcosa d’analogo alla distinzione che R. Barthes fa proprio nella lettura dell’immagine fotografica. Egli specifica due messaggi coesistenti: uno è il livello del codice (*studium*), di ciò che si può definire e che passa attraverso il filtro raziocinante della cultura e dell’educazione; l’altro è il messaggio senza codice (*punctum*) che è quella “fatalità” che nella fotografia “punge” e “ghermisce” andando subito “al cuore senza mediazione alcuna”. Così Barthes descrive questo livello, incontrollato, della significazione: “Un dettaglio viene a sconvolgere tutta la mia lettura; è un mutamento vivo del mio interesse, una folgorazione. A causa dell’impronta di qualcosa, la foto non è più una foto qualunque. Questo qualcosa ha fatto tilt, mi ha trasmesso una leggera vibrazione, un satori, il passaggio d’un vuoto (poco importa che il suo referente risulti essere derisorio)”.
- 10) La critica alle concezioni della gestalt su come si organizza il campo visivo, si appella all’esperienza vissuta, quindi a fattori soggettivi più che oggettivi. Ma, come osserva W. Kohler, “il ricordo è causato precisamente da tali cose già formate...Nessuno vuole negare la parte tremendamente ampia svolta dal ricordo nella vita mentale; ma esso può svolgere questa parte solo perché il mondo sensoriale di per sé è dotato di attributi specifici sufficienti che deve all’organizzazione. Un puro e semplice mosaico di *sensazioni* sarebbe incapace di dare al ricordo le giuste direzioni specifiche”. Secondo Arnheim, la stessa scuola *transazionale* descrive la percezione come “l’interazione continua di tre componenti della situazione totale del soggetto, e precisamente, le speranze o aspettative del percipiente, l’oggetto fisico percepito, e il processo fisiologico del percepire”. Pertanto, il contenuto della percezione è, “almeno in parte, conseguenza dell’*oggetto* della percezione”.
- 11) E’ un po’ quanto diceva Wittgenstein sulla parola: “Si direbbe che ogni parola può bensì avere un carattere differente in differenti contesti, ma ha sempre un carattere. Essa ci guarda”.

L'immaginazione alchemica

“Tutti gli animali ed i vegetali, la terra ed il cielo sono contenuti nella fulgida Immaginazione”.

W. Blake

“L'artista figurativo non è plagiatore quando tratta ancora una volta motivi già esistenti, già usati. Lo porta ad un grado superiore più elaborato”.

W. Goethe

Se si circoscrive nel suo legittimo ambito la questione della proiezione psicologica e si guarda oltre, si può riconoscere nelle forme sincronistiche la manifestazione (obiettiva) di forme che sembrano appartenere a un dominio psichico, *immaginale*; è come se la *physis* stessa incorporasse autonomamente l'idea.

Si tratta allora di vedere come l'idea che appare nella materia si possa qui insediare, come vi possa prender forma.

Rinviando al prossimo capitolo questo problema di morfogenesi, si può ora riprendere il concetto dell'*imaginatio alchemica*, di cui Jung, pur in chiave psicologica, offre un'interpretazione indicativa.

Per gli alchimisti l'immaginazione si può inserire nel “ciclo delle trasformazioni materiali” essendo l'*imaginatio* un “estratto concentrato di forze vive, tanto corporee quanto psichiche” (1).

Ciò è possibile perché esisterebbe un regno intermedio di “corpi sottili” tra la materia e lo spirito “aventi la proprietà di manifestarsi in forma sia psichica sia materiale”. Ovviamente all'analisi (scientifica) della materia questi corpi sottili scompaiono. Tuttavia, Jung suppone che “se viene il momento in cui la fisica sfiora regioni *inesplorate*, *inesplorabili*, e contemporaneamente la psicologia è costretta ad ammettere che esistono altre forme d'esistenza psichica al di fuori delle acquisizioni personali della coscienza, in cui cioè anche la psicologia cozza contro un'oscurità impenetrabile, allora quel regno intermedio ritorna in vita, e il fisico e lo psichico si fondono una volta di più in un'unità indivisibile. Oggi ci siamo già molto avvicinati a questa svolta” (2).

Quanto sopra, sembra confermare quello che si è detto per le forme delle foto, per le quali viene da pensare proprio ad una esternazione materiale di un contenuto psichico (3).

Questa “trasformazione”, questo cambiamento di stato dell'immagine (da psichico a fisico), sembra dover implicare una qualsivoglia forma di *energia*, una carica che i corpi sottili riceverebbero dall'intensità dell'immaginazione, ovvero dall'alto livello di concentrazione della psiche sull'immagine.

Per afferrare meglio questo concetto elusivo di *energia psichica*, di per sé contraddittorio, spostiamo momentaneamente l'attenzione su ciò che ha caratterizzato la creazione di quei messaggi archetipi (pitture e graffiti) che “anonimi cacciatori” hanno lasciato sulle pareti rocciose 30.000 anni fa.

Se si osservano questi disegni, non si può non avvertire un certo slancio, come se racchiudessero e conservassero quella tensione emotiva che si è liberata durante l'atto creativo dell'artista primitivo. Parrebbe che l'intensità dell'atto immaginativo abbia sprigionato un'energia sottile (*estratto concentrato di forze vive*) che, per un verso, grazie alla mano dell'uomo si è impressa (condensata) in modo visibile e duraturo (come in ogni vera arte) sulle pareti delle caverne (4).

Si direbbe che è una carica che vibra e fa vibrare attraverso i secoli chiunque contempli ammirato quei resti arcaici.

Infatti, con un che di imperituro, questi messaggi ci colpiscono ancor oggi per il loro fascino e il forte impatto emotivo. E gli artisti moderni, rapiti da tanto nitore, ne riprendono i motivi, non per semplice imitazione (5), ma per riscoprire dentro se stessi, nelle profondità del sommerso, quegli stessi archetipi (6) che sono l'essenza del nostro essere primordiale (7).

A questo punto si può notare, come in certi casi, la suggestione che provocano i disegni dei paleolitici sia analoga a quella che suscitano alcune forme rappresentate nelle foto, le quali, coincidenza vuole, ricordano proprio dei graffiti o delle pitture rupestri.

Se si mettono uno accanto all'altro questi due processi formativi (le forme sincronistiche e quelle dei primitivi), l'impressione è che quegli antichi messaggi abbiano lasciato traccia di sé, non solo sulle pareti rocciose, ma che, per altro verso, si siano irradiati pure in un ipotetico *iperspazio* di dimensione superiore; e proprio come “un estratto concentrato di forze vive”, siano stati in grado, in un'occasione propizia, di inserirsi spontaneamente nelle successive trasformazioni della materia.

Con altri termini, presi a prestito dalle teorie morfogenetiche, si può immaginare che l'energia psichica (della forma pensata) abbia diffuso una sua *trasformata* in un dominio (campo morfogenetico) che travalica le ordinarie coordinate spazio-temporali; e in condizioni favorevoli, possa autonomamente divenire concreta (mediante opportuni segnali che il campo invia) in un qualche sostrato adatto a *riceverla* (8).

Dunque, la forma che vediamo nel concreto (foto) sarebbe l'espressione di *energia psichica* trasformata. Se ciò fosse vero, il prodotto dell'immaginazione si troverebbe davvero in quel regno intermedio di corpi sottili tra la materia e lo spirito. Ma attenzione, secondo la tradizione ermetica, questo è anche il regno in cui aleggiano gli archetipi intesi nel loro significato di *forma formante*.

E se gli archetipi rivelano una *formatività intrinseca*, se sono “immagini immaginanti” (E. Zolla) che proiettano le loro ombre, le *forme formate*, allora essi rappresentano la fonte dell'immaginario.

Pertanto, l'immagine che vediamo (forma formata), che in apparenza sembra avere origine esclusivamente dalla psiche, deriverebbe invece da quel corpo sottile (immagine archetipa, forma formante) che sarebbe il terreno primigenio da cui si sviluppano le forme, e della materia e della psiche.

L'immaginazione umana parteciperebbe a quella dei più profondi archetipi che, per la loro natura unitaria (corporea e psichica insieme), esercitano un potere informante sia sulla psiche che sulla materia. Ciò che l'uomo immagina sarebbe, in un qualche modo, già stato predisposto (immaginato) dagli archetipi, o comunque li si vogliano chiamare. Essi sono paragonabili alla sostanza arcana (spirito racchiuso nella materia) degli alchimisti, in virtù della quale diventa possibile, in modo per noi del tutto imprevedibile e oscuro, trasformare la materia (imaginatio).

Note

1) Per quel che riguarda i processi fantastici non dobbiamo pensare “che si tratti di spettri immateriali, come siamo soliti concepire le immagini fantastiche, bensì di qualcosa di corporeo, di un *corpus* sottile di natura semispirituale” (Jung).

2) Occorre ricordare come già allora Jung sostenesse la necessità di un incontro, che sarebbe stato proficuo, tra la psicologia del profondo e la fisica subatomica.

3) L'idea che l'immaginazione possa avere degli effetti fisici nell'organismo umano sembra non avere più remore e si va affermando in strati sempre più ampi della cultura contemporanea. Al riguardo, basti pensare alla maggior comprensione delle malattie psicosomatiche e ai risultati ottenuti con il placebo.

4) Nelle grandi opere degli artisti contemporanei dell'*action painting*, l'immediatezza dell'esecuzione, non vincolata dalla razionalità della figurazione, rende più evidente la corrispondenza tra lo stato emotivo e la rappresentazione formale.

5) Gli artisti moderni non *copiano* ma s'ispirano all'arte primitiva. Se copiassero, le loro opere sarebbero spente, morte. Con l'ispirazione, il motivo e lo stile dei primitivi penetrano nel profondo dell'artista moderno ridestando archetipi sepolti che danno, dopo un'elaborazione interiore, vivacità alla nuova opera.

6) Questi archetipi sono “formule universali primordiali” (E. Anati), messaggi, che per l'essenzialità e il rigore, sono dotati di grande *carica*. Che poi questi archetipi – intesi qui come tipologie di figure o segni (forma formata) che si ripetono riflettendo *associazioni costanti* – si possano ritrovare, in qualche misura, anche nella organizzazione autonoma della materia, non può che riconfermarne i caratteri universali nel senso più esteso.

7) La ricerca archeologica ci rivela che “la concettualità preistorica è la nostra concettualità primordiale, e la sua riscoperta può riportare a livello attivo, e quindi creativo, quanto era stato soppresso, talvolta per migliaia di generazioni, ma il cui seme abbiamo mantenuto, anche nostro malgrado” (E. Anati). Un artista dei nostri giorni afferma: “L'arte ogni tanto deve fermarsi a riposare

per raccogliere le informazioni più attuali sull'origine, per familiarizzarsi con l'uomo preistorico" (E. Cucchi).

8) È come se la forma contenesse l'essenza di un'esperienza particolare così "intensa da imprimere una traccia permanente" non solo "sulla struttura neuronale" (R. Mc Cully), ma persino nella materia, in un ipotetico campo morfogenetico.

La bellezza fra mito e realtà

"Il bello è una manifestazione di leggi segrete della natura, che senza la sua manifestazione, ci sarebbero rimaste nascoste in eterno".

W. Goethe

"Un oggetto è tanto più bello quanto più svela le leggi che lo condizionano e il posto che occupa nell'universo".

P. Mondrian

Se il fascino delle forme archetipe è così irresistibile, può voler dire che si percepisce in esse una bellezza che non può attribuirsi solamente ai canoni più in voga dell'impresa umana, ma deve trattarsi di un incanto che è nell'ordine stesso della natura.

Vale a dire che si rimane rapiti da certe forme anche perché si intuisce che queste "non sono arbitrarie" (R. Thom), e che la bellezza "non stia solo nell'occhio dell'osservatore" (H. Margenau), ma che vi siano dei caratteri oggettivi di cui solo l'archetipo sembra conoscerne le segrete alchimie.

In una concezione olistica, la bellezza "pervade tutte le cose" (Plotino), e per Novalis, "la natura possiede l'istinto dell'artista – dunque sono soltanto vuote parole voler distinguere tra natura e arte" (A. Schwarz).

La fotografia ha buon gioco nel mostrare questo *istinto*, in quanto è un suo pregio generalizzare la bellezza: la scopre ovunque, rendendo attraente persino il più disarmante oggetto banale.

Ci si avvicina così all'idea di Whitman che diceva: "Io non dubito che la maestà e la bellezza del mondo siano latenti in qualunque sua particella...Io non dubito che nelle banalità, negli insetti, nelle persone volgari, negli schiavi, nei nani, nelle erbacce, nei rifiuti, ci sia molto di più di quanto ho immaginato".

Pertanto, la ricerca della bella immagine non è soltanto un modo per esprimere se stessi, ma quasi un bisogno fisiologico e profondo di rispondere alla natura (e quindi anche a se stessi), che ha fatto della bellezza non un optional che gratifica soltanto le anime sensibili, ma il suo modo stesso di manifestarsi (1).

Anche in campo scientifico si rimane colpiti da questa immanente qualità della natura.

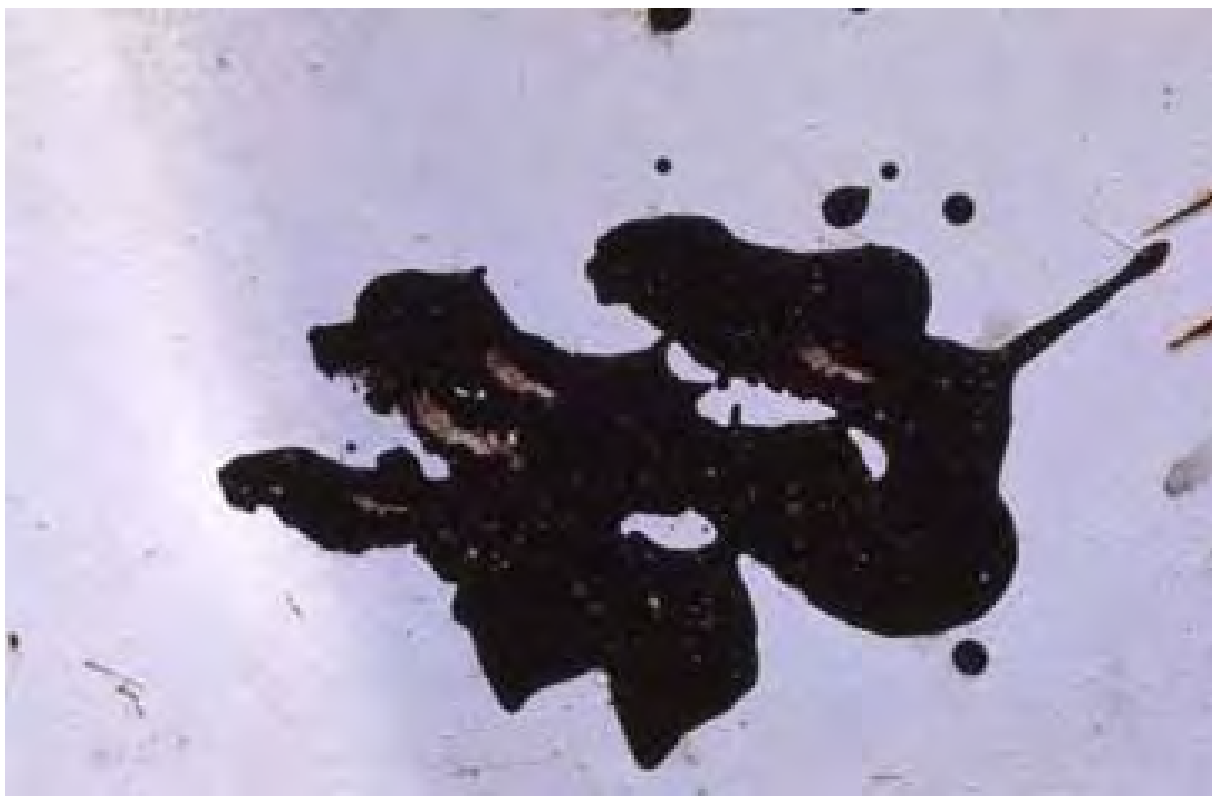
Una delle menti più lucide del nostro tempo, G. Bateson, così la vede: "Molte epistemologie hanno sostenuto tutte l'idea di un'unità di fondo e che questa unità di fondo è estetica. L'uniformità di questi pareri fa sperare che forse la grande autorità della scienza quantitativa non basti per negare l'idea di una bellezza unificatrice fondamentale".

Se la bellezza trascende i valori e gli scopi umani, allora perché c'è tanto da ammirare nel cosmo?

I pensatori ermetici vedono nel destino dell'uomo "il ruolo di specchio" della creazione, avendo egli la facoltà di inventariarne ogni più piccolo elemento.

Niente di meglio allora per il *Creatore* di dotare ogni cosa di una sua propria attrattiva in modo che ci si possa accorgere più facilmente di essa per rifletterne la dimensione spirituale (l'estetica contemporanea insegna ad apprezzare anche il *brutto*, come Whitman preconizzava).

Ed è quanto si ritrova in un mito trascendentale raccontato da M. Serrano: "La natura ci ha creato soltanto dopo eoni di tempo, affinché potessimo a nostra volta contemplarla in tutta la



sua evanescenza e rivelarla in tutta la sua totalità. Tutti gli elementi della creazione naturale sono oggetti sacramentali, i quali aspettano che ci avviciniamo ad essi”.

Tuttavia, siamo ancora incapaci di vedere e, prosegue Serrano nel suo afflato poetico, “passiamo senza sapere che il fiore grida con dolore il suo bisogno d’essere guardato da noi, che la padella attende il nostro saluto mattutino, che il sole ha bisogno del nostro aiuto per rimanere nel cielo, e che la terra ha chiesto il nostro aiuto per poter ruotare. Ma quando guardiamo veramente il fiore, esso ci saluta come risposta e ci restituisce una forma d’amore; forse non immediatamente, ma certo quando noi stessi ci dissolviamo nella terra” (2).

Si può senz’altro dire che la bellezza è, in senso molto lato, il requisito della vita stessa, oppure, che l’esser vivi è un’espressione della grazia (3), poiché essa, come l’arte in genere, ci “scuote” e ci rende più sensibili. Solo così può diventare un trampolino per lo slancio verso sfere più alte; quelle sfere in cui la somiglianza tra noi e la natura ci rende consapevoli dell’unità del Tutto.

Note

1) R. Steiner, commentando la frase di Goethe che è in epigrafe di questo paragrafo, afferma che “l’arte e il bello non sono qualcosa che l’uomo porti avanti arbitrariamente. Essi sono forme superiori del processo generale dell’universo, che si manifesta tanto nelle produzioni artistiche quanto nel caso della pietra. L’artista produce opere che sono opere della natura nel senso più alto. Egli può creare qualcosa di degno soltanto se gli si svelano dei segreti della natura, i quali vengono da lui incorporati nelle sue opere”.

2) Così pure è per Renée Haynes: “E’ come se il tramonto, o una catena di montagne o una notte stellata, che ha spinto un uomo a guardare ammirato, dimostrassero di essere vivi e ricambiassero il suo sguardo”.

3) La bellezza e la sua più degna interprete, l’arte, toccano e scuotono la sensibilità, che per questo ci rendono consapevoli di quel che significa esser vivi. “Forse il motivo per cui ammiriamo una margherita è il fatto che essa manifesta – nella sua forma, nella sua crescita, nel suo colore e nella sua morte – i sintomi di esser viva? Il nostro apprezzamento di essa è nella stessa misura un apprezzamento della sua somiglianza con noi stessi” (G. Bateson).

La fotografia come educazione allo sguardo totale, non-separato

“Non si può sostenere di aver veramente visto qualcosa finché non lo si è fotografato”.

E. Zola

L'esortazione a guardare le cose con meticolosa attenzione, senza la quale noi stessi non ci accorgeremmo di esser vivi, trova un immediato riscontro proprio nella fotografia. Il preliminare d'obbligo di questa tecnica di rappresentazione del reale richiede un'intensificazione dello sguardo che permette di “vedere in più” rispetto ad una visione normale e spesso distratta (1). Certo, questo *sguardo intensificato* non è un'esclusiva della fotografia, basti pensare alla pittura o ad alcune discipline spirituali. Quello che invece sembra essere una specificità dell'uso del mezzo fotografico, è che esso ci abitua a osservare le cose nel loro insieme simultaneamente, con uno sguardo, per così dire, strabico, dove sembra che con un occhio si guardi la figura e con l'altro lo sfondo. Il fotografo, per quanto attratto dal particolare, sa l'importanza che ha lo sfondo su cui spicca il soggetto principale. È per questo che, ad ogni movimento dell'inquadratura o dell'illuminazione della scena, lo deve tenere sotto costante controllo, senza peraltro distrarsi dal centro d'interesse. Questo mettere a fuoco con disinvoltura la zona centrale mantenendo sott'occhio, nello stesso istante, la zona periferica, è un buon esercizio di sguardo *ininterrotto* tra le diverse aree del campo visivo (2). In sostanza, si porta ad un livello molto prossimo alla coscienza ciò che rimane o che si muove sullo sfondo, che solitamente si percepisce a livello subconscio. Cogliere la figura e lo sfondo con una sola occhiata, diventa un modo di conciliare i lati opposti (complementari) della visione: si vedono sia gli alberi che la foresta, e nello stesso tempo, con uno sguardo che abbraccia il tutto non più separato, ci si sente come dentro le cose. L'esperienza è dunque quella di sentire le cose e anche se stessi come un tutto integrato. Ed è allora che si può comprendere che gli *opposti* nascono ogni qualvolta concentriamo l'attenzione su un aspetto o un concetto della realtà (3), giacché essi “sono una separazione di ciò che è inseparabile” (A. Watts). Si può dire insomma, che la ginnastica oculare cui ci si sottopone con la pratica fotografica, si traduce in una maggior dimestichezza nel “reggere gli opposti” anche sul piano mentale, oltre che su quello visivo. Ci si allena ad un atteggiamento ambivalente che “non significa oscillare tra un opposto e l'altro, ma piuttosto mantenere la tensione tra di essi” (M. L. Von Franz).

Note

1) Questo *vedere in più* nasce da un paradosso, dal momento che la foto, in quanto frammento, offre qualcosa di meno della realtà che ci sta di fronte, ma proprio quel ritaglio ci dà qualcosa in più di ciò che si è guardato. Si può qui agganciare il concetto di *inconscio tecnologico* di F. Vaccari, il quale dice: “Con il concetto di *inconscio tecnologico* applicato al mezzo fotografico avevo visto la possibilità di scardinare i miei condizionamenti visivi e arrivare così a vedere *quello che non sapevo*”.

2) A questo spazio non-separato della visione corrisponde, sul piano psichico, la sovrapposizione tra un'attenzione concentrata (cosciente) sul soggetto principale e un'attenzione più diffusa (subconscia) sulle forme prive di gestalt dello sfondo.

3) D'altra parte, le stesse forme sono inseparabili dal loro contesto, e “la forma di una figura è anche la forma del suo sfondo”, vale a dire che “la forma di una linea di confine è determinata tanto da ciò che è all'interno quanto da ciò che è all'esterno di essa” (A. Watts).

Dallo sguardo intensificato al risveglio della coscienza

“...guardate quello che volete: ma guardate la cosa in se stessa, non come simbolo d’eternità, non come Dio in miniatura, non come ammaestramento morale o segno di qualche grande speranza: guardatela, guardatela soltanto”.

Ch. Humphreyes, ‘Lo Zen’

“Se recepite le cose soltanto come un’eco di voi stessi, in realtà non le vedete, non le accettate pienamente così come esse sono...Se siete pronti ad accettare le cose così come esse sono, le accoglierete come vecchi amici, pur apprezzandole con una nuova disposizione d’animo”.

F. Nietzsche

Si è parlato in precedenza di come nella fotografia convergano il dentro e il fuori, il soggetto e l’oggetto; si è poi visto come già l’atto percettivo, attraverso l’obiettivo, congiunga anch’esso degli opposti (figura e sfondo) in una realtà unitaria.

Non è fuori luogo ricordare che per le tradizioni mistiche, dove gli opposti sospendono la loro ostilità, si può presagire la natura delle cose. Ciò equivale ad aprirsi al *risveglio* della coscienza (1), cioè ad uno stato che rischiarava quell’io “sepolto” di antica memoria, la cui *anima* era un tutt’uno con il mondo.

Il fotografo, senza addivenire necessariamente ad una vera e propria *illuminazione*, è comunque sulla buona strada, grazie soprattutto alla maggior intenzionalità che riversa nel suo sguardo (intensificazione dello sguardo).

Tuttavia, la sola intenzionalità non basta: l’occhio del fotografo deve disciplinarsi, mediante un contegno più ricettivo (in assenza di pensiero) che attivo, affinché il suo peculiare protendersi sulle cose con entusiastica affezione e insaziabile voracità, possa incanalarsi verso un nuovo modo di afferrare la realtà, così come insegnano le discipline ascetiche. Un bell’esempio di queste ci è riassunto dalla E. Underhill:

“Tutto ciò che si richiede è che guardiamo per un po’ di tempo, in modo speciale e individuale qualche cosa semplice, concreta ed esterna. Questo oggetto della nostra contemplazione può essere praticamente tutto ciò che vogliamo: un quadro, una statua, un albero, una collina lontana, una pianta che cresce, acqua corrente, piccole cose viventi. Non è necessario che, come Kant, ci dedichiamo ai cieli stellati...Guardate dunque la cosa che avete scelto. Volitivamente e tuttavia serenamente rifiutate i messaggi che vengono inviati da innumerevoli altri aspetti del mondo; e concentrate l’attenzione su quest’unico atto di visione affettuosa in modo che tutti gli altri oggetti siano esclusi dal campo della coscienza. Non pensate, ma riversate la vostra personalità verso l’oggetto; fate che la vostra anima sia nei vostri occhi. Quasi subito, questo nuovo metodo di percezione rivelerà qualità insospettate nel mondo esterno. Innanzi tutto, percepirete intorno a voi una strana quiete profonda, un rallentamento del nostro febbrile ritmo mentale. Poi vi accorgerete di un significato accentuato, di un’esistenza intensificata nella cosa che state guardando. Mentre, con tutta la vostra coscienza, vi tendete verso di essa, una corrente di risposta vi verrà incontro. Sembra che la barriera tra la sua vita e la vostra, tra soggetto e oggetto si sia dissolta...”(2).

Detto questo, si direbbe che lo stato di coscienza intensificato (3) non sia una semplice sensazione, un’esaltazione del proprio io visionario, ma una condizione che permette di “vedere ciò che c’era già” (C. Wilson).

Al riparo da ogni più piccola distrazione, si possono scoprire le “qualità insospettate” che esistono *là fuori* (4), anche nei minimi indizi (5), purché si sappiano guardare con una nuova disposizione d’animo (6).

Date queste condizioni il soggetto può accorgersi che il senso delle cose è più ampio e comprensivo di quanto egli stesso possa raccontare o immaginare; si rende conto “che il senso non lo riguarda in quanto compito produttivo, che esso nasce altrove; ma riconosce anche di essere chiamato a rispondere all’appello dell’altrove” (C. Formenti).

Come lo scienziato – fiducioso che esista un cosmo *sensato* più che un caos cieco – risponde all’appello scoprendo le leggi di natura che fissa in equazioni matematiche, altrettanto risponde il fotografo, rivelando le magnificenze della natura che fissa sulla pellicola (ora su *file*).

È’ con altro spirito che ci si rivolge alle cose: ora le si fanno parlare per stabilire un dialogo più autentico.

Dopo la *catastrofe cartesiana*, che ha separato la materia dallo spirito riducendo quest’ultimo al solo pensiero cosciente; dopo l’età della ragione, celebrata da un illuminismo presuntuoso che rende la stessa ragione guercia, con “un occhio solo, incapace di percepire la profondità” (A. N. Whitehead); dopo l’ubriacatura del positivismo, refrattario a problematiche metafisiche o teoriche, che prova “un orgoglio perverso nell’atto di rovistare nella pattumiera dei *dati empirici* – senza rendersi conto che anche l’arte dello straccivendolo è guidata dall’intuizione” (A. Koestler) (7); insomma, la cultura scientifica, dopo secoli in cui ha ridotto la materia a oggettualità inerte priva di valore, e non ha voluto “sprecare tempo su problemi *general*i concernenti il significato complessivo” (I. Prigogine), finalmente è ritornata a rispettare la Natura dedicandosi ad un suo “ascolto poetico”.

E ci vuole una buona dose d’umiltà per acquisire quell’atteggiamento che reincanta il mondo facendoci sentire parte di esso e non più i suoi dominatori.



Note

- 1) “Per le tradizioni mistiche, il *risveglio* è l’esperienza che consiste nell’andare al di là del mondo degli opposti e delle distinzioni intellettuali” (F. Capra). La coscienza risvegliata è l’inizio del *decondizionamento* di quelle cattive abitudini che rendono più difficile comprendere l’unità delle cose, l’unità di soggetto e oggetto.
- 2) “Gli oggetti sono esteriori finché li osserviamo solamente; quando cominciamo a pensare su di essi, cessano di essere fuori di noi: noi ci fondiamo con la loro intima essenza” (R. Steiner).
- 3) Ciò che qui si intende non è l’eccessiva coscienza di sé dovuta ad un *io contratto*, ma la coscienza espansa dovuta ad un *io più ampio*. Intensificazione quindi, per scendere più profondamente in se stessi, e scoprire quell’io “sepolto” che è capace di “afferrare un’immensa rete di relazioni”.
- 4) Per Maslow, l’essere umano nelle *peak experiences* “potrà leggere più prontamente nella *natura*, come se fosse dentro di essa e per essa, e non semplicemente come se la *natura* costituisse un campo per l’azione umana...Potrà astenersi più facilmente dal proiettare propositi umani su di essa...Allora e soltanto allora potremo percepire i valori del mondo anziché i nostri”. Per la già discussa corrispondenza tra il dentro e il fuori, si può ancora dire che soltanto allora potremo percepire i nostri valori più veri e non più le pallide proiezioni di un io racchiuso in se stesso.
- 5) Certi indizi, i cinesi li rinvennero nei casi fortuiti, nelle stranezze e coincidenze della vita e li sanno decifrare grazie al loro *collaudato* sistema di corrispondenze.
- 6) Per L. Pawels, “l’universo ci divora, oppure ci rivela il suo segreto, secondo che sappiamo o no contemplarlo. È probabilissimo che le leggi più sottili e più profonde della vita e del destino di ogni cosa creata siano scritte chiaramente nel mondo materiale che ci circonda, che Dio abbia lasciato la sua scrittura sulle cose e che basterebbe un certo sguardo...L’uomo svegliato sarebbe l’uomo dotato di quel certo sguardo”.
- 7) Osserva Jung che “la fantasia è il debito inconfessato di ogni conoscenza, anche di quella conoscenza percettiva che dichiara ostinatamente di volersi attenere esclusivamente al dato” (U. Galimberti).

Cap. I (seconda parte)

Corrispondenze tra alchimia e fotografia

Il fine della ricerca

“Uno dei compiti fondamentali dell’uomo, ci sembra, è esaminare e comprendere il mondo, trovare ordine e legge all’esterno ed all’interno di se stesso”.

R. Arnheim

“Io non ho mai perduto il senso che qualcosa vive e dura oltre questo eterno fluire”.

G. Jung

Si è già visto come certe forme delle foto si siano potute assimilare a quelle dei paleolitici disegnate o incise sulle rocce. Si è poi azzardato che anch’esse possano essere espressioni grafiche di motivi archetipi che appartengono al nostro sommerso (1). Del resto, se così non fosse non susciterebbero alcuna reazione, cioè di fronte a tali segni “l’intelletto non risponde” (2).

Se gli archetipi sembrano gli stessi (a conferma della loro matrice universale), quale altra ragione, che non sia il solo piacere estetico, può spingere a ricercarne le espressioni nella materia inanimata?

Si può pensare ad un nostalgico richiamo, da parte del nostro essere più recondito, di quelle radici sepolte in cui si conserva l’identità primordiale tra l’Io e il mondo. Tale armonia originaria (3), che esperienze sempre più frammentate hanno lacerata e infine smarrita, sembra potersi ricostituire, ad un più alto livello di comprensione e sia pure per un evento effimero, allorché si ha modo di reperire un corrispondente esteriore di talune immagini interiori: quando ciò che è dentro si può trovare, in qualche misura, anche fuori.

Dunque, se riconosciamo le forme sincronistiche come qualcosa che già ci appartiene, e che pure è là fuori (4), esse ci appaiono come simboli di una dimensione profonda, non-separata, della realtà (5).

La ricerca di simili forme materiali, tramite la fotografia, persegue un fine che, sia pure alla lontana, è lo stesso che ispirò gli alchimisti: costoro infatti, rintracciavano i loro simboli nella materia perché la ritenevano *viva e sacra insieme* (6).

Note

1) Più in generale, possiamo intendere per *sommerso* che “l’inconscio è la madre di tutto: forse comprende persino il cielo e tutte le costellazioni...Quando O. Wilde diceva che la natura imita l’arte, egli aveva ragione, nel senso che la natura si conforma alla Volontà inconscia” (M. Serrano).

2) Potremmo mai trovare interessanti delle forme che in qualche modo già non ci appartengono? E’ proprio scoprirle fuori di noi che procura stupore. Uno shock in più nel vedere che non siamo i soli depositari di tali forme.

3) Per G. Marchianò “l’armonia è vibrazione di consonanza al *fuori* e al *dentro*. E’ riconoscimento di un campo vibratorio in espansione di cui l’io percipiente è un luogo a-centrico di risonanza”.

Per inciso, l’alchimista F. Albertus definisce l’alchimia come “il sorgere delle vibrazioni”.

Che nell’armonia vi sia quel potere vibratorio che tanto interessa l’alchimista? Che sia proprio questa l’energia sottile che mette in relazione il microcosmo con il macrocosmo e che sia, alla fin fine, “la struttura che connette” (Bateson) tutte le cose?

4) Con la percezione delle forme sincronistiche non si potrà parlare di “un puro fatto *interiore* se non si avverte che a un certo livello di approfondimento, l’esperienza cessa di essere meramente tale per toccare il fondo comune della realtà sia interiore che esterna, dove la divisione tra soggetto e oggetto, il conosciuto e la coscienza conoscente, cessano” (G. Marchianò).

5) La funzione del simbolo è quella di “rivelare una realtà totale” che non è accessibile all’esperienza immediata dell’uomo né al pensiero discorsivo.

6) Nel periodo rinascimentale, si perderà questa fede che ad un linguaggio simbolico possa corrispondere un processo materiale. “A questo stadio di sviluppo dell’alchimia...gli alchimisti non credevano più che l’oggetto della loro ricerca si trovasse nella materia” (M. L. Von Franz).

Anche Jung sottolinea che alla base dell’alchimia sta un mistero che a partire dal diciassettesimo secolo viene inteso in senso psichico. Tuttavia, egli afferma: “Non pretendo però che l’interpretazione psicologica di un mistero debba necessariamente costituire l’ultima parola. Se si tratta di un mistero, deve avere anche altri aspetti”.

Valorizzazione e spiritualizzazione della materia

“Il fotografo creativo libera i contenuti umani degli oggetti e conferisce umanità al mondo inumano che lo circonda”.

C. J. Laughlin

Gli alchimisti valorizzano l’aspetto fisico-materiale della realtà: riconoscono anche a questa parte di universo delle qualità essenziali, una propria luminosità (1).

Non da meno, il pensiero moderno ritorna sulla materia, e pur senza le implicazioni simbolico-spirituali dell’alchimia, le restituisce una sua dignità.

Paradigmatica è l’azione svolta dall’arte contemporanea. Essa ribalta l’estetica idealistica dove la materia “costituiva solo un fatto accessorio che non aggiungeva nulla alla pienezza e definitezza dell’opera” (U. Eco).

Nelle tendenze attuali la materia non viene più considerata *cosa* inerte da plasmare con l’immaginazione, semmai è l’immaginazione che reagisce alle provocazioni che provengono dall’esterno.

Più di ogni altro è la fotografia che rende omaggio alle cose. Attraverso la foto si sfiora una sorta di spiritualizzazione (2), grazie ad un ritorno di luminosità che lo scatto produce sull’oggetto.

Accade che le cose fotografate, prima di allora ignorate o spente ai nostri occhi, diventino più vive e brillanti, quasi acquisissero un’aura. E’ come se l’aura della foto, la sua gravidanza, si trasferisse al reale stesso (al referente di cui si è scattata la foto).

Un fascino dunque che ci fa guardare con occhi diversi non solo l’immagine fotografica, ma anche l’oggetto che essa rappresenta: potenza delle immagini, che rendono addirittura *sacra* e *immortale* la realtà che riproducono (3).

L’impressione è che il risultato dell’azione fotografica ammanti l’oggetto rappresentato di un alone di magia come quello che il pittore effonde nelle sue tele.

In realtà potrebbe essere che l’opera del fotografo, più che aggiungere qualcosa, scrolli dall’oggetto quella patina d’insignificanza di cui è stato ricoperto da un’annosa cultura utilitaristica. Sottoposto al nostro sguardo attento, l’oggetto riacquista il suo significato originario. È come se nell’occhiata si concentrassero dei fotoni di luce che lo rischiarano, mettendone in risalto l’idea (o archetipo) contenuta. E così, per i nostri occhi torna a risplendere di luce propria, quella stessa luce che racchiude dalla notte dei tempi (4).

In ogni caso, il sentore che la fotografia produca qualcosa di straordinario è innegabile.

Questo qualcosa di magico che sembra prodursi nel processo fotografico è da ascrivere, con ogni probabilità, alla *identità parziale* tra immagine e oggetto; identità che resuscita quella condizione primitiva in cui l’immagine non era del tutto distinta dal reale raffigurato, ma anzi ne era partecipe (5).

Grazie a ciò, la foto è il miglior tramite per una rivalutazione del reale: vista la foto si finisce per “attribuire alle cose reali le qualità dell’immagine” (S. Sontag).



Note

- 1) Sia Whitehead, sia gli alchimisti, sostengono che l'intero universo è un unico organismo e che tutte le sue parti sono permeate di vita.
Gli alchimisti pensavano inoltre che "anche la natura possedesse una certa luminosità, capace di diventare fonte d'illuminazione" (Jung).
- 2) La Von Franz esprime così tale spiritualizzazione: "Tutti gli accadimenti esterni della vita sono in un certo senso soltanto simboli, metafore, parabole di un processo interiore collegato sincronisticamente con il processo esteriore. E' necessario guardarli da questo punto di vista per comprenderli e integrarli. Ecco cosa significa spiritualizzare il fisico, il materiale".
Per il pensiero simbolico, "un oggetto non è mai semplicemente se stesso (come è il caso per la coscienza moderna) è anche il segno o il ricettacolo di qualche cosa d'altro, di una realtà che trascende il piano d'essere dell'oggetto" (M. Eliade).
- 3) Un riscontro esemplare di ciò lo si è già visto con la pittura: basti pensare alla *zona di protezione*, al vincolo posto dalle autorità per i paesaggi immortalati da Van Gogh che non potranno essere sfigurati da modificazioni edilizie.
- 4) L'espressione può trarre in inganno ed escludere tutti quegli oggetti costruiti dall'uomo; ciò che brilla nella foto, in qualunque foto *riuscita*, è l'idea che è racchiusa nell'oggetto, e le idee vengono da lontano.
- 5) La foto è un particolare segno iconico (non semplice ricalco ma equivalente del reale) che più di ogni altra tecnica rappresenta il reale con verosimiglianza. "Mantenendo un particolare rapporto di vicinanza consustanziale col proprio referente" (C. Marra), conserva qualcosa del reale, ne è un prolungamento – nell'esempio di R. Arnheim, "una foto di mio padre è, in modo sminuito, mio padre stesso".

La congiunzione degli opposti

“Gli opposti, sebbene si fuggano, cercano di raggiungere un equilibrio, perché lo stato di conflitto è troppo contrario alla vita, per poter essere prolungato indefinitivamente”.

G. Jung

Il grande tema dell'alchimia è la *coniunctio oppositorum*, circostanza in cui gli opposti, raggiunto un equilibrio, non si distinguono più come tali e danno vita a “un terzo termine completamente nuovo” (A. Schwarz).

Questo concetto generale lo si può ritrovare in quel particolare momento in cui si scatta una fotografia.

Nell'immagine fotografica, la realtà inquadrata (osservato) s'incontra e si fonde con l'idea che si ha di questa realtà (osservatore) (1). Così il risultato finale della fissazione fotografica “è qualcosa di complesso...è un gesto totale in cui sinfonicamente convivono l'aspetto materiale e quello concettuale” (C. Marra).

Per usare il linguaggio alchemico, si può considerare riuscita quella foto in cui il *fisso* (reale) e il *volatile* (idea) si coniugano evitando gli eccessi di un piatto naturalismo da un lato, o di un vistoso artificio dall'altro (2).

Pure l'atteggiamento interiore nella fase di ripresa è una questione di equilibrio tra opposti.

E così, mentre gli alchimisti parlano di mantenere il *fuoco* (simbolo della vita emotiva) a temperatura giusta, allo stesso modo C. Bresson consigliava di rimanere in bilico tra il distacco e la partecipazione affettiva nel momento del clic.

Note

1) Analogamente, seguendo A. Adams, si può distinguere all'interno del generico termine *forma*, una *shape* (forma naturale) e una *form* (forma culturale). Da questa distinzione risulta che “le forms non sono il prodotto autonomo della mente dell'artista, ma piuttosto il risultato dell'impatto tra il materiale mondano e la sensibilità di questo” (C. Marra).

2) E' opportuno ripetere che questa possibilità per il fotografo di coniugare il *fisso* e il *volatile*, deriva dalla natura stessa del mezzo. La fotografia infatti, possiede una caratteristica “aderenza alla realtà”, e allo stesso tempo, una “indiscutibile qualità di estrinsecatrice della personalità del fotografo” (G. Dorfles). Grazie a questa caratteristica si dà la possibilità di “quel momento magico in cui l'idea, incontrandosi con la realtà, ne ritaglia suggestive interpretazioni poetiche” (Marra).

Visione ottimistica e aspirazione all'eternità

“L'eternità ama i prodotti del tempo;
nell'eternità tutto è visione”.

W. Blake

L'origine dell'alchimia è contrassegnata dalla volontà di lottare contro il tempo. L'aspirazione all'immortalità si traduce nella ricerca di ciò (elisir) che possa conservare e rendere eterna l'essenza dell'uomo.

Nondimeno, la fotografia conserva, mediante la *fissazione* su pellicola (1), ciò che va scomparendo, rendendo gli oggetti (una loro rappresentazione o *emanazione*) più duraturi.

Dove tutto passa e perisce è indubbio come certe foto resistano alla prova del tempo, sia che provengano da quegli autori che inseguono il fugace *momento decisivo*, che da coloro che si soffermano su una ripresa a *tempo lungo*.

Nonostante ciò, l'impressione che sembra prevalere è quella sconsolata dello scorrere inesorabile del tempo, e di tutto ciò che viene immortalato ci rimarrebbe soltanto l'attestato di un passato che fu.

Ma la foto non è soltanto un *memento mori*, l'immagine di un tempo che non è più, un nostalgico ricordo di ciò che è stato.

Se si guarda più in profondità, è anche il desiderio di strappare al divenire e di rendere eterno (2), oltre l'oggetto, anche l'istante in cui si scatta. O meglio, la foto è l'oggettivazione di quell'attimo (lo scatto) in cui si realizza, in un incanto che sa di magia, un'autentica *coniunctio* tra il dentro e il fuori, tra la mente dell'osservatore e la realtà osservata.

Sotto questo profilo si può ritenere riuscita quella foto che esprime al meglio quel momento magico di comunione, dove il referente, per quanto particolare e contingente, irradia un'essenza che ci pervade. Al momento dello scatto ci si sente, sia pure per un attimo, proiettati in una dimensione altra.

A proposito di *magia* della fotografia, si è già accennato al ripristino, da parte sua, di quella primitiva identità parziale tra immagine e oggetto. Ora, più in particolare, ci occupiamo della circostanza dello scatto, che rappresenta un punto chiave, un momento privilegiato (3) dell'incontro tra opposti nella transizione delle cose.

Al momento del clic, che si tratti di una frazione di secondo o di un tempo prolungato, si è al culmine di un'esperienza interiore in cui ci si sente come fuori dal tempo e dallo spazio consueti. In questa dimensione si annullano le distinzioni tra l'osservatore e l'osservato: “il soggetto percipiente e la cosa percepita vengono stranamente uniti in una sola entità” (G. Bateson).

In quel passaggio si è come attraversati da una corrente di trascendenza dove vengono accantonati gli angusti problemi dell'io (4), e guai farsi distrarre da alcun pensiero (C. Bresson diceva che si deve pensare prima e dopo, mai durante l'atto).

Una posizione curiosa che si ha durante la ripresa fotografica sembra sottolineare questo superamento della coscienza ordinaria. Quando si è in procinto di fare una fotografia a mano libera, si trattiene il respiro e si cerca di restare immobili per non trasmettere oscillazioni all'apparecchio; e già qui pare che il tempo si fermi tenendo in sospenso quel momento che è assoluto.

Poiché anche con l'uso del cavalletto istintivamente non ci si esime dal trattenere il fiato, è come se si volesse mantenere il *respiro cosmico* per interrompere l'ordine cronologico e proiettarsi in un altrove senza tempo (5).

L'anelito all'immortalità e l'interesse per la natura intera che contraddistinguono sia l'alchimista che il fotografo, rivelano un atteggiamento nei confronti della vita che è sostanzialmente ottimistico, anche se ciò passa per un *apprendistato* di grande pazienza e talvolta di sofferenza.

Note

1) Ciò è possibile perché la foto “non funziona solo come *immagine*, ma è come se conservasse qualcosa di vero e di presente del proprio soggetto” (C. Marra).

2) Dietro la foto ricordo che ci rammenta come eravamo, si nasconde un inconsapevole desiderio di fermare l’attimo che fugge per trattenerlo in un eterno presente. Si cerca di trasferire il momento solenne, da un tempo che è appena passato, ad un tempo sempre presente che l’inconscio già sperimenta come eternità.

La funzione della foto diventa quella di “solennizzare ed eternare i grandi momenti della vita familiare” (P.Bourdieu). Tutto ciò, non senza qualche pericolo d’inautenticità. Le foto dei nostri viaggi o dei momenti migliori, più che un ricordo di ciò che è stato, diventano ritratti di quello che vorremmo che fosse. Sempre più si forza il processo di ripresa con la consuetudine di fotografare in modi stereotipati o di sistemare la realtà affinché si adatti all’idea che già abbiamo della foto-ricordo (si sorride anche se non se ne ha voglia). Naturalmente, il *come eravamo*, in parte non va perduto.

3) Vi è qualcosa di analogo allo spazio-tempo del pensiero magico che G. Simondon così definisce: “L’universo magico è strutturato secondo la più primitiva e la più pregnante di tutte le organizzazioni: quella della reticolazione del mondo in luoghi e momenti privilegiati. Un luogo privilegiato è un luogo che possiede un potere, è un luogo che attira a sé tutta la forza e l’efficacia del dominio che governa; riassume e contiene la forza di una massa compatta di realtà...”

4) “Il fotografo si proietta in tutto ciò che vede e con tutto si identifica per meglio conoscerlo e sentirlo” (Minor White).

5) In certi momenti, quando si è di fronte al sublime, si dice che lo stupore *mozza il fiato* o lascia col *fiato sospeso*; modo di dire che sembra esprimere quella sospensione temporale in cui simbolicamente si trattiene il *soffio vitale*, il pneuma della creazione.

Alchimista e fotografo: individui solitari ma non soli

“La gnosi è più vicina al silenzio che alla parola”.
Sana’i

Operare in solitudine e a passi felpati, è un’altra caratteristica che accomuna l’alchimista a tanti fotografi impegnati nelle loro ricerche.

All’alchimista era indispensabile l’isolamento, la chiusura *ermetica*, non soltanto per mantenere nella segretezza *l’ars magica* o per non incorrere nelle persecuzioni delle autorità vigenti, ma soprattutto per favorire l’emergere dei contenuti dell’inconscio e stabilirne l’unità con i flussi cosmici (1).

Non a torto è stato definito come l’artista, “un filosofo solitario, un poeta innamorato, un sognatore attento” (A. Schwarz), costretto il più delle volte a defilarsi dalla mondanità, non potendo “parlare di cose profonde in un contesto superficiale” (C. Widmann).

Per quanto riguarda il fotografo, almeno per una parte di essi, “è molto difficile capire a fondo la solitudine di chi cerca di vedere senza essere visto (che non è quella dello spettatore passivo, il voyeur)” (V. Feyder) (2); altrettanto inaccessibile è il silenzioso distacco di chi, tutto intento a guardare attraverso l’obiettivo, fa il vuoto intorno a sé diventando sordo ad ogni *rumore* (3), in ascolto soltanto del clic dell’apparecchio che sembra amplificare il battito del suo cuore, se non addirittura la pulsazione stessa dell’Universo.

Molti fotografi, mossi da autentica passione per il mezzo che destreggiano e dalla voglia di mettere *in quadro* il mondo, possono facilmente riconoscersi in questo atteggiamento silenzioso e solitario; ad alcuni di essi, più vicini ad uno stato di trance che al normale esser vigili, pare addirittura di poter captare la vicinanza di uno *spirito guida* (o un’emanazione del Sé) che aleggia innanzi all’obiettivo nel momento in cui si scopre un’immagine bella.

E dietro alla comprensibile vanità di vedere pubblicate le proprie foto, o comunque messe in mostra, si nasconde il desiderio più profondo di scongiurare la solitudine, allorché, più occhi contemplan quel pezzo di mondo diventato un’immagine godibile; ossia, quando più solitudini si riconoscono nella stessa immagine e un sentimento di appartenenza (o qualcosa che le comprende) le fanno presagire come “simili”.

Note

1) “Se non c’è chiusura ermetica lo spirito esce dal vaso (uovo) filosofico e la materia si secca “ (C. Widmann).

2) La Feyder, nel commentare le foto di M. Franck, osserva come i soggetti delle immagini riflettano lo stato d’animo della fotografa e rivelino come “ognuno, nel suo regno è completamente solo – solo, ma legato agli altri...Soli come ci accade di esserlo, senza saperlo, in mezzo agli altri...Soli come tutti coloro che riconoscono nell’altro questo destino universale di solitudine che cercheranno di scongiurare insieme: meno soli, quindi, per il semplice fatto di essere stati riconosciuti, nel breve spazio di uno sguardo, come *simili*...”

3) Nel momento della *creazione*, oltre a non dare ascolto alle perturbazioni esterne, come già ricordato da Bresson, vi è una momentanea sospensione dell’io, dei suoi angusti problemi o desideri. “L’oggetto deve essere fissato, guardato intensamente e immobilizzato dallo sguardo. Non è lui che deve posare, è l’operatore che deve trattenere il suo respiro per fare il vuoto nel tempo e nel corpo. Ma deve trattenere il respiro anche mentalmente e non pensare a nulla, affinché la superficie mentale sia vergine quanto la pellicola...E’ così che si crea il vuoto dentro e intorno a sé, in una sorta di chiusura iniziatica. Non ci si proietta più in un’immagine – si produce il mondo come evento singolare, senza commento.”(J. Baudrillard)

La separazione della sostanza pura

Solve et coagula

L'alchimia è la separazione dell'impuro dalla sostanza più pura.

A parte la piega spirituale che è implicita nell'opera dell'alchimista, tale definizione sembra la descrizione di quella fotografia che è alla ricerca del particolare significativo.

Solitamente si ha a che fare con un frammento che viene selezionato fra tanti, e con precise inquadrature è ripulito, depurato, da tutto ciò che disturba la gravidanza, la *sintesi* dell'immagine (1).

Nel mio caso si è trattato di isolare una figura che sembra appartenere ad un'altra dimensione, ad uno spazio pittorico più che ad una realtà mondana riconoscibile.

E proprio come in un quadro, a dispetto dell'incompletezza che ci si attende da un frammento, pare riflettersi un'armonia che è tipica di ciò che è in sé organicamente compiuto.

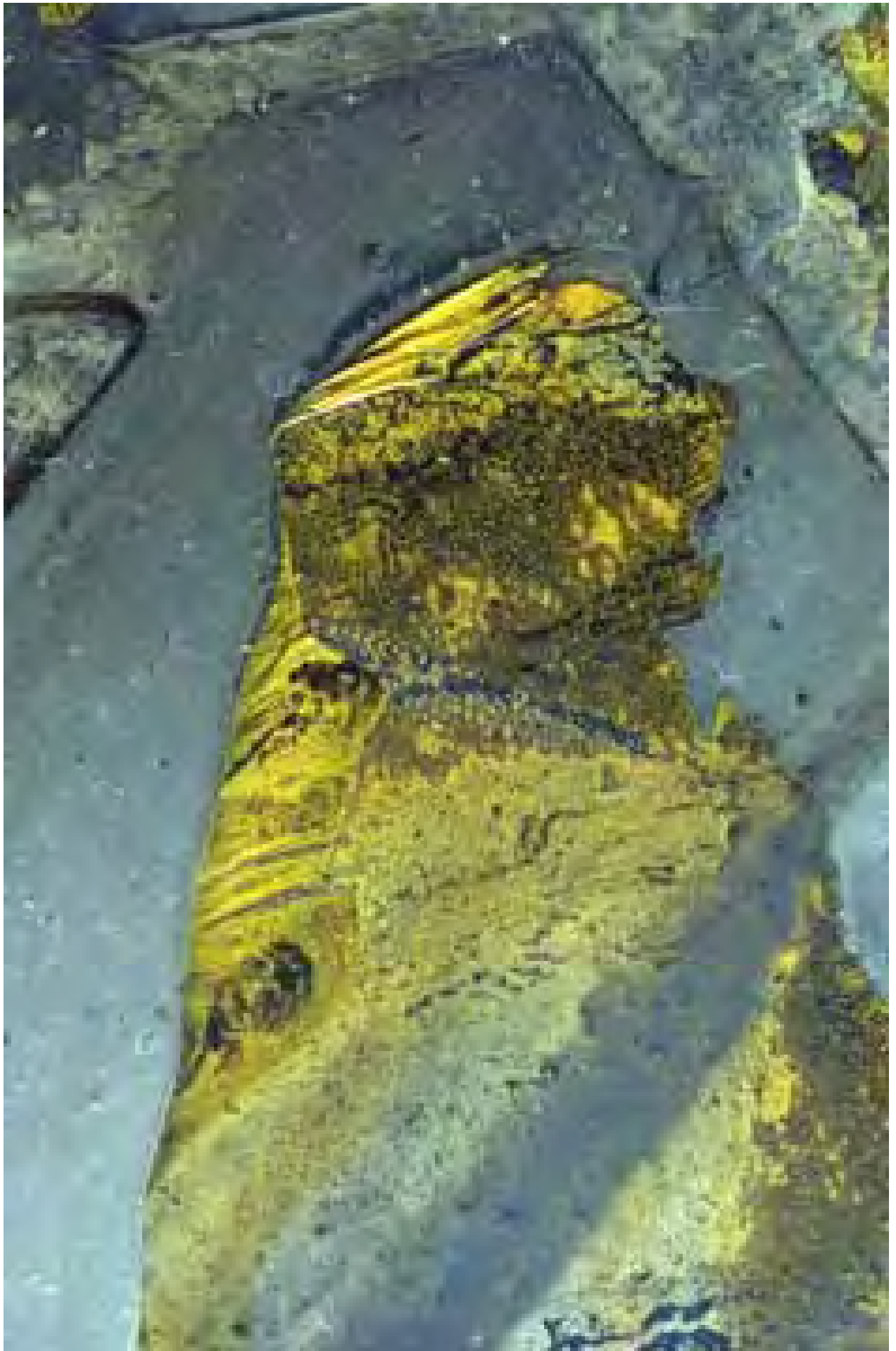
Un'armonia che assurge a più alte sfere nel momento in cui traspare la somiglianza a forme del nostro immaginario.

Note

1) “Anche nel processo di sintesi interiore vi è prima un'analisi degli elementi e poi una *scelta* fra ciò che deve essere assorbito e ciò che deve essere scartato. Che cosa significa *scartare*? Significa *purificare*, eliminare tutto ciò che è spurio e non autentico” (A.M.La Sala Batà).



- 326 Käthe Kollwitz. Autoritratto in piedi:
di profilo da destra, 1941
327 Käthe Kollwitz. Pietà, 1938



Cap. II

LA FORMA

La forma come problema

“Quel che accade al mondo dipende non solo dalla necessità materiale, ma anche da ragioni formali”.

Leibniz

“Tutto è forma, e la vita stessa è una forma”.

Balzac

Affrontare il problema della forma nella materia inanimata, attraverso quei segni che le foto hanno rivelato e che per molti non sono altro che meri giochi di natura, appare quanto mai scabroso se già nel regno del vivente s'incontrano ostacoli scoraggianti. Qui, perlomeno, si hanno i vantaggi della riproducibilità scientifica, dal momento che nella morfogenesi biologica l'organizzazione globale dell'organismo non è spontanea e imprevedibile.

E tuttavia, l'origine della forma nelle strutture viventi è, con ogni probabilità, la questione più difficile da spiegare. Forse per questo i biologi hanno “orrore della forma” e “la maggior parte di essi non crede che la forma sia un *Problema*, ma semplicemente un *puzzle*”, dove la totalità non è altro che l'insieme delle parti che la compongono.

Per altri, invece, è proprio la successione delle forme a rappresentare “uno dei problemi centrali posti alla mente umana” (R.Thom).

Non solo, a giudizio di R. Thom, paradossalmente si può sperare di comprendere la morfologia del vivente dopo aver compreso la morfologia dell'inanimato.

Per intendere appieno la morfologia occorre “arrivare, oltre le apparenze, alle reali strutture generative”. Pertanto, l'aspetto esteriore della forma diventa ancor più un problema se si immagina “dietro la diversità empirica una unità nascosta che non può essere osservata” (G.C.Webster). Il che vuol dire prendere le distanze da quell'argomentazione di stile darwinista secondo cui “*ogni cosa è possibile*, che non ci sono *leggi di forma* e che tutto è *caso* e *contingenza*” (1).

Contrariamente a questo orientamento, le forme spaziali si caratterizzano per due importanti concetti gestaltici. Quello secondo il quale la forma è intesa come un tutto che è *superiore alla somma delle parti* (2), e quello che distingue tra figura e sfondo (la forma disegnata su un fondo), per cui è forma quanto “si distacca dal *rumore di fondo* statisticamente non correlato” (M.Eigen).

Note

1) “La vera sfida è quella di dimostrare in che modo interazioni localizzate possano esercitare un controllo globale” (P.Davies)

2) Le strutture sono sistemi (tutt'uno) diverse dagli aggregati.

Stabilità strutturale

“Qualunque sia la natura ultima della realtà (supposto che quest’espressione abbia un senso), è innegabile che il nostro universo non è un caos: noi vi discerniamo esseri, oggetti, cose che designamo con altrettante parole. Questi esseri o cose sono forme, strutture dotate d’una certa stabilità”.

R. Thom

Ciò che fa pensare a delle *leggi di forma* è la constatazione che le forme siano “strutture dotate d’una certa stabilità” in cui agiscono *forze conservative*.

Per *stabilità strutturale* Thom intende “le forme soggettivamente riconoscibili”, quindi, identificabili e denominabili. Viceversa, nelle forme in cui gli elementi riconoscibili sono assenti o pochi, il loro carattere sarà caotico, informe.

Le forme più stabili sono quelle che resistono meglio al *rumore* e perciò risultano le più pregnanti.

Da questo punto di vista, le forme strutturalmente meglio definite si presentano come “forme aperte della Gestalt”, dal momento che non modificano la loro stabilità quand’anche intervenissero perturbazioni o piccole deformazioni. Spesso, in seguito a queste fluttuazioni si ottiene una “*stilizzazione* della forma che non ne impedisce il riconoscimento”, in altre parole, si rendono più evidenti i caratteri fondamentali della forma.

Peraltro, le *perturbazioni*, anziché scomporre la forma, ne possono accrescere la ricchezza di significato. Come esempio si possono considerare le foto che ricordano, una un toro, e l’altra una giraffa.

Nella prima, la sovrapposizione di venature rosse fanno trasparire il destino nel sangue dell’animale; nella seconda, le striature bianche accentuano l’impressione della pittura rupestre *graffiata* dal tempo.

Nel loro insieme, le forme sincronistiche offrono una gamma di strutture formali in cui alcune si presentano più stabili (più identificabili) rispetto ad altre che, al pari delle macchie d’inchiostro di Rorschach, sono più ambigue e quindi suscettibili di interpretazioni soggettive diverse.

Dalle forme naturali alle forme *sincronistiche*

“Buttate via le vostre vecchie equazioni e cercate un’indicazione nei disegni ricorrenti delle nubi”.

Predrag Cvitanovic

“La più bella metamorfosi del regno inorganico è quando, sul nascere, l’amorfo si trasforma in plasmato”.

W. Goethe

Nel mondo fisico, il potere della forma è ostacolato da molti vincoli (energetici, spazio-temporali, ecc.) che impediscono ad una semplice invocazione formale di realizzarsi.

Tuttavia, rispettati questi vincoli, un tale potere si manifesta nella natura esibendo quegli *enigmi di forma* che D. Thompson indica nelle sagome delle nuvole, nelle onde del mare, nelle linee della salsedine sulla battaglia, ecc., alle quali si possono aggiungere, come caso estremo, le forme sincronistiche, che appaiono come autentici scherzi di natura.

Queste stranezze, proprio per la loro singolarità, possono suggerire meglio la relazione nascosta con questo *potere*, con la loro struttura generativa, poiché siamo in presenza di forme più definite, più *stabili* (più riconoscibili, nell’accezione sottolineata da Thom).

Così, se nelle morfologie del tipo di quelle ricordate da Thompson si è di fronte a configurazioni di *diagrammi di forze*, con le forme sincronistiche si ha maggiormente l’impressione che a tali elementi di natura energetica si sovrapponga una più puntuale *circolazione d’informazione*, un significato (nel senso appunto che le possiamo identificare, assimilare a qualcosa di già noto).

Se le cose stessero così, si possono considerare le forme sincronistiche, qualità estetica a parte, come strutture dal significato intrinseco, oggettivo.

Un valore che si può cogliere da due diverse angolazioni: 1) Come materia che si *autoorganizza* per dar vita a una struttura (spaziale) disposta con un certo ordine; 2) come coincidenza formale, dove il ripetersi di un modello sembra manifestare una forma archetipa.

L'ordine dal caos: l'emergere dell'autoorganizzazione

- Le forme tra ordine e disordine -

“Dietro ogni cosmo c'è un caos, così come in ogni disordine c'è un ordine”.
G. Jung

“Il più bell'ordine è un mucchio di rifiuti gettati a caso.”
Eraclito

Il primo degli aspetti che danno significato alle forme sincronistiche si incentra sul concetto di ordine spaziale, un ordine che, nel caso specifico, sembra scaturire spontaneamente da un'accozzaglia di segni informi, caotici. Ma dire che l'ordine nasce dal caos può significare, come spesso accade, che i due stati si contrappongono al punto che l'uno esclude l'altro. E invece, ordine e disordine sono realtà così relative che spesso si compenetrano fino a confondersi tra loro (1). Non è insolito che un apparente disordine, visto da un'altra angolazione, rappresenti una forma d'organizzazione (2); oppure, può essere che un ordine sussistente non sia ancora codificato, così come accade nella storia dell'arte che ci ha insegnato a percepire come nuovo ordine ciò che in passato appariva astruso e sconclusionato (3). Inoltre, il pensiero che l'ordine nasca dal caos, per quanto corretto possa apparire, infonde l'idea che il primo modo di essere sia un aspetto particolare del secondo (4). Ma pure è vero che proprio il disordine possa essere un aspetto particolare dell'ordine (5), come mostrerebbero molte opere d'arte contemporanea che intessono l'irregolare e il casuale in una struttura organizzata più complessa. Non solo, recentemente la scienza ha rivelato come certe forme di caos siano in realtà governate da fattori organizzativi molto semplici (es. dei *frattali*) (6). Sembra dunque che al di là di appariscenti regolarità che qua e là possiamo discernere, ogni cosa debba reggersi su un principio d'ordine, semplice o complesso che sia (7). Per questo, nell'esaminare un'opera d'arte, R. Arnheim riconosce un ordine, sia pure di *basso* livello, là dove si riscontra omogeneità, cioè dove possono verificarsi innumerevoli distribuzioni casuali di elementi dello stesso tipo (8). E comunque, è necessario distinguere un più elevato livello di organizzazione strutturale in cui non mancano *diversificazione* (lo stesso evento, o elemento, non si ripete) e *gerarchia* (un blocco principale contrappuntato da unità secondarie) (9). Le forme *sincronistiche* in molti casi sovrappongono o amalgamano i due livelli incastonando la figura in un tessuto astratto, per cui la loro organizzazione, ben lontana da un insieme di segni omogenei e probabili, rappresenta una novità non prevedibile e *ambigua* (10).

Note

- 1) Per E.Morin ordine e disordine vanno “pensati insieme; bisogna mettere disordine nella nozione di ordine; bisogna mettere ordine nella nozione di disordine”.
- 2) Un esempio di tale attribuzione soggettiva è quella del formicaio, che ad uno sguardo frettoloso “può dare l'impressione di una caotica frenesia, ma a un esame più attento rivela una serie di attività estremamente organizzate” (P.Davies).
- 3) A tal proposito, sottolinea U.Eco, si scoprono “possibilità formali dell'informe, cercando di dare quindi una forma, una nuova forma, a quello che abitualmente era considerato come disordine allo stato puro”.
- 4) Per il fisico B.D'Espagnat, sembra essere di moda “la visione di un ordine fugace e di un caos fondamentale. Chi difende questa opinione confonde l'evento concreto, ma *troppo umano*, con la struttura stabile soggiacente che le leggi fondamentali lasciano intravedere...il disordine a cui danno grande importanza non è l'elemento ultimo dell'Essere (realtà in sé) ma l'iridescenza di un fantasma che, a buon diritto, ci è molto caro”.
- 5) Così R.Arnhem, alla domanda di cosa sia il disordine, afferma che “non è l'assenza totale di ordine; piuttosto è l'urto di diversi ordini non coordinati”.
- 6) Si è così scoperto che anche nei sistemi caotici “vi è un qualche ordine di base nel modo in cui si manifesta” (P.Davies). Da parte sua, il fisico D.Bohm sostiene che la casualità, che non deve essere confusa con il disordine, “rappresenta un certo tipo di ordine...Un comportamento complicato o irregolare non dovrebbe essere considerato disordinato”.
- 7) “Soltanto in un mondo esclusivamente fondato sulla combinazione casuale di elementi indipendenti la probabilità di un pattern ordinato risulta cosa estremamente improbabile; ma in un mondo gremito di sistemi di organizzazione strutturale, la regolarità è uno stato cui si aspira universalmente, e cui sovente si perviene...una tendenza ad attingere l'ordine non è affatto assente nei sistemi inorganici” (R.Arnhem).
- 8) Occorre sottolineare che se per Arnheim la distribuzione casuale omogenea è uno stato d'ordine, per i fisici rappresenta disordine, e definiscono questo stato come “entropia”, la quale misura il grado di disordine e di probabilità del sistema. I.Prigogine distingue poi un altro tipo di disordine che è quello, per es., delle turbolenze del non-equilibrio, dove si possono avere “scale spazio-temporali d'ordine macroscopico”.
- 9) Da un punto di vista estetico non è detto che la prima debba essere meno valida o efficace della seconda. Basti pensare a certe composizioni *omogenee* di Pollock o dell'arte cinetica.
- 10) Nella teoria dell'informazione, la misura “non è più l'ordine, ma l'ambiguità” (U.Eco). Ambiguità non vuol dire “disordine allo stato puro (rumore), ma un ordine che non è quello della ridondanza abituale” (U.Eco), purché non superi un certo limite, altrimenti si sconfinava nel rumore.



Ordine per fluttuazione

“Nulla è più seducente del mostrare le forme sottomesse ad una logica interna che le organizza”. H.Focillon

Il primo aspetto significativo che le forme sincronistiche esibiscono è l'ordine spaziale, ovvero, la strutturazione spontanea di una forma che, differenziandosi da un insieme di segni omogenei e caotici, riconosciamo come tale. In certe forme, la coerenza e la giusta proporzione tra le parti fanno pensare ad un coordinamento, ad un'organizzazione. Se gli elementi *sanno* come disporsi nell'ordine della struttura che vediamo, senza che qualcuno li diriga dall'esterno, ciò può voler dire che il sistema si organizza da sé (1) rivelando delle qualità quasi *mentali*. È un po' quello che succede nei sistemi *lontano dall'equilibrio* come la turbolenza dei flussi idrodinamici. Dove appare irregolarità e caos, si è invece scoperto che “ciò è vero solo su scala macroscopica; su scala microscopica, al contrario, è altamente organizzato” (I.Prigogine). Cioè si produce “spontaneamente un moto di convezione...che richiede una coerenza, una cooperazione di un numero immenso di molecole” (2). Il sistema agisce come un insieme integrato e pertanto, secondo Prigogine, “devono esserci dei segnali che percorrono tutto il sistema, deve succedere che gli elementi della materia comincino a vedere più in là, e che la materia diventa *sensibile* “. In questi processi di autoorganizzazione spontanea, alla cui origine vi è una *instabilità dinamica* (3), avviene una trasformazione in seno allo stesso caso: sembra che quella fluttuazione che va amplificandosi, anziché degradare verso l'omogeneità dell'equilibrio (stato di disordine), si converta nel suo opposto. Così, “al caos indifferente dell'equilibrio segue un caos creatore simile a quello evocato da alcuni presocratici, un caos fecondo, da cui potenzialmente possono uscire differenti strutture” (4). Siamo cioè al prigoginiano *ordine per fluttuazione*, ad un ordine spaziale di largo raggio in cui si manifesta “un qualche tipo di influenza organizzatrice non-locale (5) che è ancora completamente sconosciuta” (P.Davies). Un simile ordine si compone di un complesso gioco tra caso e necessità, il cui risultato, le *strutture dissipative*, una volta formate, “possono essere stabili rispetto a una vasta classe di perturbazioni”.

Note

1) Diversamente da quanto pensano i *riduzionisti*, cioè che sia unicamente la parte a causare l'organizzazione, altri pensatori (a cominciare da Aristotele con la sua *causa formale*) “hanno contrapposto la preminenza del tutto” (Prigogine). La causa formale “riguarda i rapporti tra parti di un sistema imposti dalla forma o struttura del sistema nel suo complesso” (A.Koestler). 2) I.Prigogine introduce il concetto paradossale di *strutture dissipative* per sottolineare “la stretta associazione che può esistere tra struttura e ordine da una parte e perdite e sprechi dall'altra...Le strutture dissipative corrispondono ad una forma di organizzazione *supermolecolare*”. 3) Nei sistemi dinamici *lontano dall'equilibrio*, basta che cambi infinitesimalmente la condizione iniziale perché si produca un altro evento. Si parlerà in questo caso di regioni, domini, e non più di punti e traiettorie. A questo proposito si può osservare che se per assurdo la minima fluttuazione provocata dal *battito d'ali d'una farfalla* può, amplificandosi, provocare grandi mutamenti climatici, non si è poi tanto lontani dall'immaginare che dei *corpi sottili* (secondo un'idea induista che noi impropriamente definiamo come contenuti psichici) possano influire, in determinate circostanze, sulla materia più densa.

Si può ancora osservare che secondo le ipotesi psicocinetiche la mente può, eventualmente, influire sulla materia già in movimento (instabile), quindi dotata di energia propria (L.Watson). Nell'esperimento psicocinetico non sarebbe l'energia (fosse anche di tipo mentale ma pur sempre energia quantitativa) che entra in gioco, ma forse un tipo di energia *formale*: una certa forma attrae su di sé i punti del sistema (*attrattore archetipo*). Come analogia può servire l'immagine di una pista di sci già tracciata: "La forza di gravità fornisce l'energia per poter sciare, mentre l'informazione della traccia segnata consente ad ogni sciatore di scegliere la via migliore per scendere" (D.Peat).

4) Lontano dall'equilibrio abbiamo una non-linearità dei comportamenti della materia e si moltiplicano le soluzioni possibili.

5) L'azione non-locale, o acausale, rappresenta "un accordo globale sincronizzato" capace di orchestrare "il comportamento di regioni dell'universo spazialmente ben separate", senza che vi sia il tempo "perché influenze fisiche si propaghino fra queste regioni" (P.Davies).

Vi è un'analogia con il principio di sincronicità, dal momento che gli effetti non-locali stabiliscono una connessione al di là di ogni legame causale. Il termine *non-locale* sembra ricalcare la vecchia locuzione di *azione a distanza*.

Limiti dell'ordine per fluttuazione

Se l'*autoorganizzazione* ci dà la ragione del formarsi di una struttura ordinata senza che intervenga una direzione esterna al sistema, lascia tuttavia irrisolta la natura del principio, cioè non spiega come si possa stabilire un certo tipo di ordine a partire da fluttuazioni casuali. In definitiva, rimane oscuro come il sistema riesca a organizzare il caso trasformandolo in regolarità, in ordine appunto.

Chiamare in causa l'azione di un caso *organizzatore*, o intelligente, quale "figlio bastardo del caso o del disordine, che è anticaso, antidisordine" (E.Morin), certamente aiuta a descrivere le cose come appaiono all'osservatore esterno, ma non ci dice nulla di quello che avviene all'interno. Come le particelle cominciano a collaborare, e perché?

La stessa formula *l'ordine dal disordine* diventa un accattivante ipotesi cosmologica che vuole sottintendere come all'origine di tutto vi sia il regno del caos governato dal caso (1). Come il caso si "diriga da se stesso, senza guida, che scelga e selezioni senza selezionatore", o che queste guide e selezionatori "si formino e agiscano ciecamente" (R.Ruyer), rimane un bel mistero.

Il mistero s'infittisce nel caso delle forme *sincronistiche* dove, oltre ad assistere all'emergenza di forme con un certo ordine (nella disposizione degli elementi della struttura spaziale), ci si trova di fronte a coincidenze, a strette somiglianze con il patrimonio dell'immaginario collettivo (questo aspetto lo vedremo meglio nella seconda parte di questo capitolo).

I fenomeni di emergenza, che per la loro novità "sono evidentissimi, non appena vengano fatti notare" (E.Morin), nel caso delle forme *sincronistiche* si impongono all'attenzione con una qualità in più come se fossero un qualcosa di già visto.

Può essere allora che tali emergenze non costituiscano solamente *qualità di sintesi*, ma anche *qualità originarie*.

Note

1) Nella *filosofia* di Prigogine l'irreversibilità (i fenomeni del divenire) è primaria. Secondo Thom, invece, i fisici che sostengono questa tesi "sono ancora molto lontani dal poterci fornire una spiegazione soddisfacente della stabilità degli oggetti e delle loro proprietà qualitative".

Per E.Morin, ordine e disordine nascono quasi insieme dopo la catastrofe: "Se vi è qualcosa di primario, questo è lo stato indicibile, in termini di ordine e disordine, precedente alla catastrofe".



Dall'ordine per fluttuazione all'ordine per *intuizione*

“La sostanza del mondo è la sostanza della mente”.

A.Eddington

“L’universo comincia ad assomigliare a un grande pensiero piuttosto che a una grande macchina”.

Sir J.Jeans

Il comportamento collettivo dei componenti del sistema che si ordina per fluttuazione ci appare come se fosse arrecato da una *mente di gruppo*; in tal senso, diventano irrinunciabili concetti antropomorfi come *comunicazione* e *percezione*.

Le cose si complicano allorché il sistema *si comunica* e *si percepisce* al di là di effettivi segnali chimici (o altro) che percorrono l’insieme correlando le singole parti (come ad es. avviene nelle termiti o nelle amebe).

Se si guarda al mondo subatomico, in particolare a quanto dice il principio di Pauli (due elettroni non possono avere gli stessi numeri quantici, cioè “non possono trovarsi in un medesimo stato di moto”), è come se si esercitasse tra le parti apparentemente separate un’*azione a distanza*; vale a dire che non si conosce nessuna forza fisica o un “campo trasmettitore intermedio” che colleghi gli elettroni. “Ogni particella si comporta come se *sapesse* che cosa stiano facendo le altre particelle” (E.Laszlo).

Ma allora come comunicano le miriadi di particelle che fan parte di un sistema?

A osservare certi comportamenti collettivi sincroni verrebbe in mente di allargare ulteriormente il linguaggio antropomorfo di Prigogine, per giungere a concetti extrafisici quali l’*intuizione* o la *partecipazione* della parte al tutto.

Ed è quanto avanza il fisico J.Charon, il quale, assegnando qualità propriamente psichiche alle particelle del mondo subatomico, parla di “legame intuitivo della particella individuale con il tutto”; intuizione che stabilisce un legame diretto, senza che vi sia alcuna imposizione o mediazione dall’esterno (l’intuizione non può essere comandata o regolata).

E così Charon, azzardando un discorso dal linguaggio antropomorfo senza precedenti, indica nello *spirito*, o coscienza, o memoria informazionale (neghentropia), ciò che guida il comportamento della materia, la quale, in virtù di ciò, assume *iniziativa, sceglie*.

Queste proprietà *pensanti* rappresentano lo *spazio interiore*, il dentro dell’elettrone; e in questo vi sarebbe un’analogia ai buchi neri che costituirebbero il “*dentro* che completa il *fuori* del nostro spazio-tempo” (il fuori è ciò che si manifesta e che ci è dato di osservare) (1).

A questo punto Charon non può che trarre le conclusioni sbalorditive di tale ragionamento, giungendo a ribaltare la concezione corrente secondo la quale gli elettroni “fanno come noi; in realtà, siamo noi che facciamo come gli elettroni, perché sono gli elettroni che hanno inventato il nostro corpo e i nostri organi dei sensi”.

Di conseguenza, il comportamento umano sarebbe influenzato da una *scelta* più profonda di quella del volere cosciente. Questa *scelta più profonda* si compie, più che con il *sapere* dell’io razionale, attraverso l’*intuizione* che è una visione più diretta e globale, un modo di *sentire* il tutto al quale si partecipa.

Questa idea mi richiama ad una fugace esperienza capitatami alcuni anni fa e che mi ha reso l’immagine di un ordine superiore (non regolato dall’esterno) che si cela dietro un evento apparentemente caotico.

Mi trovavo all’angolo di un incrocio delle vie di Napoli in serafica attesa di amici quando, attratto dal suono ritmico dei clacson delle vetture provenienti da tutte le direzioni, mi sono assorto gradatamente in quello spettacolo audiovisivo che mi si offriva.

È quasi proverbiale che l’autista napoletano non si arresti davanti al rosso del semaforo, figurarsi quanta attenzione possa prestare a un cartello di “dare la precedenza”. Come conseguenza di questa *disattenzione* ci si aspetterebbe un ingorgo continuo, un caos dovuto al comportamento irregolare che contravviene le norme codificate. E questo è di solito quanto succede. Eppure vi sono delle situazioni in

cui, non solo non si ha ingorgo, ma l'impressione è che il traffico scorra velocemente e con una certa armonia per tutte le direzioni dell'incrocio.

Così, beneficiando di una di quelle particolari situazioni, via via che osservavo, penetravo in questa strana armonia che traspariva dall'apparente caos.

In definitiva, cosa avviene quando le automobili provenienti da tutte le direzioni si trovano contemporaneamente quasi al centro dell'incrocio con tutti i diritti e i divieti che sono saltati, e quindi senza più regole alle quali attenersi?

Quello che avviene è sorprendente: le auto sfilano una dopo l'altra dando subito spazio a quelle che susseguono, le quali, segnalando il proprio *diritto* a passare per prime con un colpo di clacson, limitano la fermata a qualche attimo.

Ma cadute le distinzioni di chi ha la precedenza (nemmeno per chi procede da destra), da dove viene questo diritto a passare per primi quando più auto suonano quasi all'unisono?

Fu allora che percepii come le singole autovetture, benché separate l'una dall'altra, partecipassero sincronicamente ad un tutto integrato, come se in un qualche modo comunicassero tra loro intuitivamente. In effetti, la precedenza, il passare per primi, doveva avere una qualche regolazione nascosta o di livello superiore, affinché per lungo tempo non si verificasse alcun ingorgo, anzi, evitando a chi proveniva da sinistra lunghe soste d'attesa.

Se in pratica è facoltà di ogni automobilista aver sviluppato un certo intuito, sulle strade di Napoli se ne può ammirare il virtuosismo, dove è portato a eccezionali livelli di sensibilità. Ciò è dovuto, probabilmente, al fatto che tale atteggiamento rispecchia il carattere chiassoso e musicale (uso frequente del clacson) da un lato, e trasgressivo (di certe regole codificate) e permissivo (forte senso di solidarietà) dall'altro.

In altre parole, il particolare carattere delle persone avrebbe portato nel sistema quell'*instabilità dinamica* che lo allontana dall'equilibrio di un traffico regolato dall'esterno, permettendo un'autoregolazione dall'interno.

Questo tipo di ordine non meccanico, che si autoorganizza spontaneamente, senza pressioni esterne (regole e divieti), è simile agli stati collettivi della materia prima ricordati, in cui il sistema funziona come un tutt'uno.

La facoltà intuitiva - che come si è detto permette di *sentire* il tutto al quale si è in qualche modo collegati - sembra dunque la stessa che interviene nel percepire certi tipi di ordine, senza la quale si avrebbe soltanto l'impressione del caos.

È quanto accade nell'osservare un'opera d'arte moderna: se non si intuisce una certa armonia (sempreché sussista) che testimonia l'unità che soggiace all'insieme della composizione, non si è in grado di andare oltre le regole codificate, si rimane impressionati solo dall'apparente caos totalmente incomprensibile e la reazione sarà, ovviamente, di rifiuto.

Di fatto, riuscire a cogliere un nuovo tipo di ordine, non ancora codificato, presenta serie difficoltà, specie in quei casi in cui si sconfina nel caos ed è problematico stabilire linee di confine. È per questo che certe opere moderne sono più vicine al *bluff* che all'arte. Basta un nonnulla perché il traffico *autoregolato* si trasformi in ingorgo.

Così pure per molte forme *sincronistiche* è molto facile che, per via di piccole perturbazioni, degradino nell'insignificanza.

Note

1) Per O. Costa de Beauregard l'informazione "attraversa la frontiera della materia e si mostra sotto un altro aspetto: conoscenza e potere d'azione; essa siede da un lato nella materia e dall'altro lato in questo al di là dei fenomeni che è lo psichismo".

Questo psichismo che sta al di là dei fenomeni implica una distinzione tra psichico e fisico. Tuttavia, osserva Jung, "non sappiamo neppure se ciò che sul piano empirico noi cogliamo come fisico, nel campo sconosciuto che si situa al di là della nostra esperienza non sia invece identico a ciò che, al di qua della soglia empirica, noi distinguiamo dal fisico connotandolo come psichico". Qui, Jung, constatando la relazione fra processi psichici e quelli fisici, si richiama all'antica idea dell'*Unus Mundus*, e cioè che anche il mondo psichico, "malgrado le differenze straordinarie che presenta rispetto a quello fisico, abbia le sue radici nell'unico cosmo".

Questa identità introdurrà in Jung l'idea di sincronicità.

Ipotesi dei campi

Altre ipotesi cosmologiche, non paghe del principio di *ordine dal disordine*, aspirano a spiegare più in profondità la ricorrenza e la stabilità delle forme.

Afferma E.Laszlo: “Non possiamo accantonare sommariamente la possibilità che il mondo sia qualcosa di più di ciechi flussi di energia e di configurazioni di materia che appaiono e che scompaiono a caso. Può darsi che un fattore aggiuntivo in grado di spiegare la complessità coerente e la coerenza di forma e struttura nei fenomeni si riveli feconda, o persino necessaria”.

Per Laszlo appare irrinunciabile l'introduzione di un “fattore non fisico che può stare alla base di tutti i processi formativi” e che egli individua in un “campo (ψ) veicolatore di forma” (1).

Diventa allora fondamentale il concetto di *campo* che può essere inteso come “un dominio spaziale strutturato, che possiede la capacità di produrre strutture morfologiche” (G.C.Webster). Benché la sua natura rimanga misteriosa, risulta essere, secondo Thom, un concetto utile e legittimo, “più accettabile di altri come ad es. l'informazione genetica” (2).

Dal canto suo, il biologo R.Sheldrake spiega la riproduzione della forma supponendo l'esistenza di campi morfogenetici che in qualche modo immagazzinano informazione e che “influenzano non solo le strutture degli organismi viventi ma anche quelle della materia” (D.Peat) (3).

Di estrema importanza in Sheldrake è l'ipotesi di “risonanza morfica” che ha la funzione di guida e di plasmatrice nello sviluppo della morfogenesi (4). Secondo tale ipotesi, “una volta che un nuovo tipo di forma è venuto alla luce, essa instaura il proprio campo morfogenetico che in seguito favorisce la comparsa della stessa forma altrove” (P.Davies) (5).

Anche il fisico D.Bohm ha teorizzato che l'informazione ha un effetto formativo sulla materia.

L'idea centrale del suo pensiero è quella di *ordine implicato*, o ripiegato su se stesso, che sarebbe “l'inviluppo dell'ordine esplicito”. Quest'ultimo è il mondo come lo conosciamo, invece nel mondo implicato “le strutture si compenetrano al punto che una data struttura può essere contemporaneamente interna ed esterna rispetto ad un'altra” (D.Peat).

Questo mondo, di livello più profondo, dispiegandosi, esplicandosi, dà vita a forme separate e distinte, così come la coscienza normale le percepisce.

È allora possibile considerare le forme *sincronistiche*, che pure appartengono al mondo esplicito, come traccia o come metafora del mondo implicato?

Sembra che nella loro manifestazione esteriore conservino ancora quell'unità o compenetrazione di elementi opposti (materia e psiche) del mondo implicato. Quasi un messaggio dal profondo della realtà dell'unità del tutto.

Le forme *sincronistiche* diventerebbero allora “espressione simbolica di un mondo che esiste al di là della coscienza” (A.Jaffé), ci indirizzano all'unica realtà come sfondo comune dei due regni delle apparenze fisiche e psichiche.

Note

1) “L'aggiunta di un campo morfoforetico (portatore di forma) a campi fisici noti fornisce quell'elemento di ordine non casuale che si automantiene e si autoelabora” (E.Laszlo).

2) Il problema della conservazione della forma in un ipotetico *campo* non fisico, non sembra più problematico di quello che si ha nella conservazione della struttura di un organismo “nonostante la continua sostituzione quotidiana di atomi”. Ci rinnoviamo continuamente, solo il disegno del corpo rimane costante. “Il meccanismo che tiene intatta la forma è il campo elettromagnetico di vita” (E.W.Russell).

3) Sarebbero stati scoperti dei campi vitali localizzati nella materia i quali possiedono “una capacità organizzativa, che è una specie di abbozzo che prefigura la forma e la funzione dell'organismo” (L.Watson).

4) La legge della Risonanza è stata espressa anche da N.Marshall che studia le possibilità del cervello di mettersi in contatto (sintonizzarsi) con gli stati quantici dei sistemi subatomici, e afferma che: “Due sistemi esercitano un'influenza reciproca, che tende a unificarli progressivamente”.

D.Zohar rileva come questo concetto di risonanza sia analogo al principio sincronistico di Jung, secondo il quale “ogni cosa attrae il suo simile”. Un evento agirebbe “come un magnete, attraendone altri mediante le sue *vibrazioni* e dando luogo così a una struttura che rispecchia se stessa” (Zohar).

È’ come se ogni forma avesse delle qualità proprie che la sottomettono a una logica interna che la organizza. Un aspetto di queste qualità, o *strutture di vibrazioni*, è stato reso visibile già nel ‘700 dal fisico E.Chladni, mediante una lastra sottile di metallo con sparsa sopra della sabbia e montata su un violino. Quando l’archetto passa sulle corde, la sabbia si dispone in diverse combinazioni più o meno geometriche. Questo rudimentale esperimento, reso nel tempo più perfezionato, dimostrerebbe che la “forma è una funzione della frequenza” (L.Watson).

5) D.Peat pone una correlazione tra i campi morfici e gli archetipi junghiani e si chiede: “E’ possibile che archetipi e campi morfici abbiano un aspetto universale, essendo campi formativi che forniscono informazioni e che influenzano i processi materiali, mentali e comportamentali?”

Peat allarga la teoria di R.Sheldrake, per cui i campi d’informazione “non sono unicamente campi caratterizzati da una funzione responsiva abituale, ma si avvicinano ad una forma d’intelligenza che emerge da una fonte creativa nascosta”.

Morfogenesi: dal campo al sistema recettore

Si è parlato di come i singoli elementi partecipino al tutto – il campo in senso lato – attraverso quella qualità *intuitiva* che li mette in grado di *captare* o di *ricevere* istantaneamente l'informazione attiva.

Si tratta ora di vedere come dal campo (morfogenetico) si possano originare le forme, o meglio, come il campo possa influenzare la morfogenesi.

Il sistema che si allontana dall'equilibrio, in seguito ad un'instabilità dinamica, si ritrova dinanzi a punti critici, i cosiddetti *punti di biforcazione*. I fattori d'indeterminazione di questi domini farebbero evolvere il sistema in modo probabilistico, le cui traiettorie procederebbero così verso configurazioni casuali e disordinate.

Invece, nei sistemi complessi e ordinati, in quei *punti di biforcazione* compaiono degli *attrattori* (regolarità dinamiche) (1), che attraggono le traiettorie del sistema verso le regolarità del *credo* (termine coniato dal biologo C. Waddington per indicare le possibili linee o cammini di sviluppo, e che per Thom è assimilabile al campo morfogenetico e ai suoi archetipi) (2).

Si ha così una biforcazione *assistita*, che allontana il comportamento della materia dalla pura casualità, spingendo il sistema verso una nuova fase dove poi si stabilizzerà.

E. Laszlo pone una distinzione tra attrattori caotici, o *strani*, presenti nel sistema, e attrattori stabili provenienti dal campo (3).

Come si combinano i due tipi di attrattori? Ovvero, come gli attrattori stabili del campo 'passano' l'informazione agli attrattori caotici del sistema?

Affinché il modello (o archetipo) trans-spaziale del campo impronti di sé la spazialità del sistema, perché si formino configurazioni stabili (come l'impronta della mano sulla sabbia), è necessario un *sistema recettore plastico*. La sua particolare proprietà dinamica deve cioè avere la *competenza* a ricevere dal campo l'informazione, così che la forma si possa fissare, *farsi memoria*.

Per Thom "ogni informazione ha il fine (o funzione) di precipitare il recettore in una forma ben definita". Dal canto suo, il sistema recettore è in grado, secondo Laszlo, di leggere le figure di segnale (trasformate della funzione d'onda dei sistemi fisici) del campo, dopodiché, "in seguito alla lettura si traduce in particolari caratteri morfologici" (4).

A questo punto, visto quello che potrebbe succedere nella morfogenesi delle forme naturali, è possibile immaginare che le forme sincronistiche *incarnino* dell'energia psichica (5), cioè, che dell'energia presumibilmente mentale, adeguatamente trasformata in *figura di segnale* del campo, possa "incastrarsi nella materia" di un particolare recettore?

Costa de Beauregard arriva a ipotizzare, accanto all'universo fisico, un universo "molto più primordiale, di natura psichica", la cui informazione "avanza attraverso il blocco della materia", inserendosi "nel tessuto traforato delle sue leggi", e lì vi "s'incarna" (6).

Si è già visto come per C. de Beauregard l'informazione partecipi contemporaneamente al mondo materiale che a quello trans-materiale, così come l'energia psichica (o corpo sottile) si troverebbe all'incrocio dell'uno e dell'altro stato.

Sarebbe grazie a questa doppia faccia dell'informazione o dell'energia psichica che è possibile considerare la trasformazione, mediante opportune figure di segnale, di un'immagine 'psichica' in un'immagine fisica.

Tale processo sembra essere l'inverso di quanto avviene in certi sogni che trasformano immediatamente dei segnali fisici, percepiti dal livello subcosciente (stimoli di urinare, suoni di campanelli), in immagini psichiche corrispondenti.

Lo stimolo fisico agirebbe da richiamo (per risonanza) per la formazione dell'immagine psichica, la quale riesce in tal modo a combinare, a *incastrare*, il suddetto piano fisico.

La simmetria di queste trasformazioni, oltre a testimoniare l'unità tra psiche e materia, avvalorerebbe l'idea che le forme sincronistiche, quali blocchi di materia, contengano dell'energia psichica trasformata.

Note

- 1) A questo proposito, è interessante riprendere l'osservazione di Prigogine su quella forza chimica che è l'*affinità*. "L'*affinità* traduce nel linguaggio moderno degli attrattori, vale a dire, nel linguaggio delle *preferenze* della natura, delle sue tendenze invincibili che si manifestano nell'irreversibilità, l'antica *affinità* degli alchimisti, in cui essi decifravano le relazioni elettive tra i corpi chimici, come gli *odi* e gli *amori* molecolari".
- 2) Secondo Thom "molti accidenti morfologici appaiono in modo indipendente dalla natura degli enti che vi sono coinvolti". Questi "fenomeni generali ubiquisti" permettono di isolare delle entità che Thom chiama *archetipi*.
- 3) Questi possono essere assimilati ai temi trans-spaziali, ai *partecipabili*, che i neognostici ritengono indispensabili per la morfogenesi.
- 4) Tuttavia, precisa ancora Thom, "l'attrazione dell'attante superficiale da parte di quello profondo – che porta a dirigere la genesi della figura di regolazione dell'attante superficiale – è un processo misterioso; una vera terra incognita".
- 5) Il concetto di energia psichica o mentale è molto ambiguo e controverso, trattandosi qui di una dimensione qualitativa definita da un termine, energia, che è solitamente un concetto quantitativo. Fino a che non si scopriranno possibili dimensioni *sottili*, il concetto ha più che altro un significato *metaforico*, che può stare al posto di informazione, neghentropia, o archetipo.
- 6) Thom, chiedendosi se l'entità primaria sia lo spazio-tempo o gli enti fisici (materia e radiazione), riconosce che potrebbero esserci delle "entità più fondamentali, in un certo senso più *psichiche*, cioè più legate allo psichismo dell'osservatore".



Ipotesi sulla morfogenesi delle forme *sincronistiche*

Sulla base delle ipotesi sin qui accennate, possiamo ancora immaginare la formazione delle forme *sincronistiche*.

In questo caso, ben più complesso, il problema che ci si pone è: perché prende corpo proprio quella forma invece di un'altra?

R. Thom, a proposito della *attrazione delle forme* nell'evoluzione, afferma che ogni forma o archetipo "aspira all'esistenza e attira il fronte d'onda dell'esistenza appena questo ha raggiunto le forme proprie topologicamente vicine".

Per le forme *sincronistiche* potrebbe essere che partano dei segnali dai "segmenti significativi" del sostrato materiale (parti di forme più probabili a verificarsi rispetto alla forma intera e che agiscono come stimoli, evocatori) (1) che, per risonanza, eccitano il campo. Tale campo sarebbe come un cervello illimitato, una banca dati d'informazioni (archetipi) che "immagazzina e trasmette le tracce dell'esistenza umana" (Laszlo).

Il campo così eccitato, metterebbe istantaneamente in moto la ricerca (2) di possibili forme compiute (archetipi) che integrino, per *coerenza formale* (come nella buona continuità della forma nella teoria della Gestalt), le parti mancanti in quel segmento di forma (*attrattore caotico* del sistema spaziale) che va costituendosi casualmente.

A questo punto, tutti gli archetipi evocati, in competizione tra loro (3), possono aspirare all'esistenza, non creando movimenti energetici, ma inserendosi con il proprio attrattore stabile nella dinamica casuale dei segmenti significativi "topologicamente vicini" (4).

Come analogia di questo processo, in cui la parte sta per il tutto, può valere l'esempio della *madeleine* di Proust per quell'effetto di *memoria spontanea*.

Un profumo di madeleine inzuppato nel tè simile a quello del ricordo dell'infanzia, fa compiere, immediatamente, un *tuffo nel passato* che va al di là del semplice ricordo della madeleine (segmento significativo), ma riconsegna spontaneamente (istantaneamente) alla memoria il quadro completo delle sensazioni e dei sentimenti della situazione che è stata vissuta (forma compiuta), e il cui ricordo è stato sepolto (*immagazzinato*) nel tempo *perduto* (inconscio o campo).

Note

1) Il segmento di forma, dapprima "senza orientamento, poi determinato dall'arrivo di un induttore (segmento significativo) con la funzione di *evocatore mnemonico*, "è captato da un tema informante" (R.Ruyer) del campo (attrattore stabile).

2) Occorre ricordare che i campi, piccoli o enormi, possono viaggiare nello spazio alla velocità della luce. "Un campo, quindi, non ha alcuna difficoltà nel *trovare* il nucleo che gli vada bene e ad assumere subito la direzione" (W.Russell). Il campo morfogenetico inoltre, "conserva delle figure in maniera diffusa e le trasmette a tutti i punti in egual modo. I suoi effetti sono indipendenti dalla distanza e dipendono solo dalla forma" (Laszlo).

3) In una stessa struttura formale possono convergere più attrattori, che se si equivalgono, rendono la struttura equivoca. Se un attrattore è forte ha il sopravvento sugli altri e la forma è meglio definita, inequivocabile.

4) Accanto a una causalità fisica che richiede un flusso di energia, si può riconoscere una causalità *informativa* che richiede un flusso di informazioni.

Dalla somiglianza delle forme all'archetipo: oltre l'isomorfismo

“Gli archetipi aleggianno sulla psiche come le distese di nuvole sul paesaggio”.
E.Zolla

“La forma ha un'eco interiore”.
W.Kandinskij

“La somiglianza sensibile è una conseguenza di quella interiore, ideale”.
W.Goethe

Nella prima parte di questo capitolo si è preso in esame la possibile origine delle forme *sincronistiche*, profilando l'idea che anch'esse possano far parte dei processi di autoorganizzazione presenti in natura. Si tratta ora di considerare l'altro aspetto della significatività di tali forme che è la *somiglianza formale*, vale a dire, la spiccata analogia che passa tra questi prodotti della materia che si autoorganizza e quelli che abitano il nostro immaginario collettivo. Ora, se due forme si somigliano, che significato dovremo dare alla comparsa di tali segni non connessi causalmente? M.Serres, attraverso Lucrezio, tende a “dimostrare globalmente l'isomorfia”, scoprendo che “le leggi del mondo e la nascita dell'umanità sono le stesse della percezione e della materia – (le mie rughe, sulla fronte, sono uguali alle increspature dell'acqua)”. In questa chiave di lettura (pensiero immanente), il sorgere di un simile ordine è affidato ad una *fluttuazione aleatoria* (ordine dal caos). Eppure, l'isomorfismo, la ricorrenza delle forme, più che un fatto originario dovuto a combinazioni fortuite, sembra piuttosto un fenomeno derivato. Nelle affinità morfogenetiche, “Thom riconosce il segno di un essere geometrico, di una potenza creatrice che trascende l'orizzonte temporale...Il mutamento è incessante ma governato da configurazioni archetipiche” (C.Formenti) (1). A questo punto è opportuno specificare che l'espressione *somiglianza formale* racchiude due significati distinti che dipendono dalla doppiezza del termine *formale*. Da un lato, per forma s'intende la forma formata, la configurazione di un contenuto (il suo aspetto esteriore); dall'altro, forma sta per forma formante, è l'idea (o archetipo) che soggiace alla forma formata. Il primo aspetto diventa l'abito del secondo: l'archetipo si veste di una sembianza ma non si riduce a questa (2). Si dirà *omologia* la somiglianza del primo caso che riguarda l'aspetto esteriore della forma (il fuori), per distinguerla dalla somiglianza del contenuto (l'idea o significato). Il pensiero che l'*omologia* possa derivare da una somiglianza più profonda, appunto da archetipi o *invarianti*, non è nuova (3), e comunque, il ricorrere del termine “archetipo” necessita di una puntualizzazione. La diversa designazione che ad esso si attribuisce, marca la differenza tra uno statuto scientifico ed uno più speculativo. Così Thom - riconoscendo la natura *ubiquista* di certi accidenti morfologici che possono venire osservati nei sostrati più differenti - si attiene ai crismi della scienza intendendo l'archetipo non come l'immagine originaria di “complesse strutture concrete”, in se stesse complete come pensava Goethe, ma definendolo in “situazioni semplici, vale a dire astratte”. Gli archetipi di Thom si collocano così al polo opposto di quelli junghiani, dove invece “sono trattati come individui dotati di una soggettività, di uno psichismo che non li rende per nulla inferiori quanto a complessità all'anima umana stessa” (R.Thom) (4). Fatte queste debite distinzioni, che cosa può indurre a intuire dietro la somiglianza di superficie l'eco profondo di una “potenza creatrice che trascende l'orizzonte temporale”? Se ad esempio si guardano le microfotografie della struttura della materia, o le fotografie di eventi naturali (come le scariche elettriche o le gocce d'acqua), è inevitabile constatarne la rassomiglianza a qualcos'altro (spesso all'opera di un pittore) in maniera inconfondibile.

Per questo tipo di coincidenze, A.Koestler avverte l'esigenza di un'interpretazione che vada oltre la teoria di Rorschach, che vede in configurazioni casuali, come le macchie d'inchiostro, solo un "ricettacolo passivo delle nostre proiezioni". Secondo Koestler, proprio la rassomiglianza di forme così precise e ben definite, fino al punto di non distinguere dove opera la mano dell'artista e dove quella della natura (5), provocherebbe uno "shock in più" dovuto "alla sostituzione subitanea di una nuova matrice, di nuove lenti a contatto", che "ha l'effetto di una illuminazione improvvisa". Questa "dimensione supplementare che aggiunge calorie all'esperienza...può diventare fonte d'emozione". Ora, proprio le vibrazioni di questa eccitazione emotiva potrebbero essere l'effetto della risonanza tra la figura esterna e le sottili corde dell'archetipo (6). Ciò si renderebbe possibile perché l'archetipo, al pari dell'informazione, "siede con un piede nella materia e uno nella psiche" (C. de Beauregard) facendo così da cerniera tra il dentro e il fuori. Ed è allora che la forma esteriore diviene "traccia di un processo interno" (7). Dunque, se una generica rassegna di fenomeni isomorfi è di per sé stupefacente, diventa vitale ricercare "corrispondenze illuminanti. Queste ci permettono di collocare la vicenda umana nella totalità dei tempi. Tutto ciò che può servire da ponte ci è utile" (L.Pawels e J.Bergier).

Note

- 1) Tali configurazioni archetipiche ci riportano alle idee di Platone, di cui G.Bateson scrive: "Per lui, come per W.Blake e molti altri, quell'universo *corporeo* che i nostri giornali considerano *reale* era una specie di emanazione di ciò che è veramente reale, cioè delle forme e delle idee. In principio era l'idea". 2) Questa distinzione si può associare a ciò che lo strutturalismo pone come *ordine nascosto* "di un sistema di relazioni che spiega e rende conto dell'ordine manifesto o osservabile (struttura di superficie)" (G.C.Webster). Così, la somiglianza esteriore (omologia) delle forme sincronistiche ci rimanda alla più profonda somiglianza formale, come se esse fossero "immagini di cose che sono altrove...La configurazione viene descritta dai confini spaziali degli oggetti; è una proprietà propriamente visiva. La forma non è invece puramente visiva; è piuttosto la relazione tra quella configurazione e qualche cosa di cui essa è la configurazione. La forma è quella configurazione che rende visibile un contenuto, e quel contenuto in se stesso può darsi non sia visibile affatto" (R.Arnhelm). 3) L'omologia delle forme *sincronistiche* suggerisce una realtà 'invisibile', così come i filosofi naturalisti dell'ottocento, di fronte all'omologia delle forme in biologia, avevano concepito l'idea di archetipo. Se è vero che "l'equivalenza formale (omologia) non implica un meccanismo generativo comune" e che non ci direbbe nulla del "contenuto, cioè della *natura* delle cose correlate" (Webster), è pur vero che la somiglianza stimola un'attività immaginativa che tenta una spiegazione delle "strutture di superficie" in termini di "ordine nascosto". 4) L'uso che Jung fa dell'archetipo sembra avvicinarsi all'uso che ne fanno gli orientali, per i quali, diversamente dalle idee platoniche, - che erano modelli fissi e immutabili esterni all'intelletto e all'universo - sono invece principi viventi, modelli che funzionano in termini di attività sensibile. Essi sono psicologici solo approssimativamente, "poiché anch'essi sono riflessi del cosmo" (I.Progoff). 5) Lo "shock in più" di cui parla Koestler è provocato dal fatto che si crede di essere di fronte a dipinti, ad artefatti umani anziché a fotografie, cioè a 'riproduzioni' di effetti naturali (sia pure perfezionati dall'opera del fotografo). Con le forme *sincronistiche* lo shock si accresce dal momento che la somiglianza non è semplicemente con dipinti astratti, ma con forme ancor più definite (in certi casi, inequivocabilmente antropomorfe o zoomorfe), ritenute impossibili, o comunque altamente improbabili a crearsi spontaneamente in natura, proprio come nel già ricordato 'sogno della caverna'. Ci si avventura così in uno stato di ambiguità (massima informazione) in cui non si sa più se ciò che si vede sia frutto di proiezione propria o creazione di una mente (mano del pittore), o ancora, un effetto magico. Da questa con-fusione può allora nascere un momento di chiarezza, l'intuizione di un'unità più profonda.

6) Difficile dire se dietro quella “nuova matrice” non sia già l’archetipo a provocare “l’illuminazione improvvisa”, o non sia invece l’eccitazione emotiva di quella “dimensione supplementare” ad attivare l’archetipo che propaga la sua eco fino alla coscienza. Ma qui si rimane ancora intrappolati nella logica causale e temporale del prima e del dopo, quando invece le *cause* possono essere di altra natura (formali o sincronistiche). 7) H.Focillon, domandandosi se le forme che vivono nello spazio e nella materia non vivano innanzitutto nello spirito, pensa che “la loro attività esteriore non è altro che la traccia di un processo interno...Noi pensiamo che non vi sia antagonismo tra spirito e forma e che il mondo delle forme nello spirito sia identico nel suo principio al mondo delle forme nello spazio e nella materia: non vi è tra essi che una differenza di piani o, se si vuole, una differenza di prospettiva”.

- Interpretazione delle forme -

“Queste immagini di ‘Ade’ tutte nere e funeree si sono generate da se stesse, senza la mia volontà, con mio terrore, unicamente, da macchie d’inchiostro”.

H. Rorschach

“La connessione visiva fra le figure dell’arte preistorica e la percezione del Rorschach di un soggetto dei nostri tempi, non è dovuta ad un vago ‘ricordo’ ereditato da tempi remoti. Questa corrispondenza è inerente nella natura di un’esperienza psicologica che può essere attivata e che è universale per l’intera umanità”

R. Mc Cully

Riconoscere una forma, ravvisarne la somiglianza a qualcos’altro, comporta un processo d’interpretazione che è per sua natura un processo soggettivo. Tuttavia, non sembra plausibile che il riconoscimento di una forma debba appartenere esclusivamente alla sfera soggettiva, se per soggettivo s’intende qualcosa di strettamente personale e arbitrario (1). Nel precedente capitolo già si sono ricordati almeno due livelli di soggettività inerenti alla percezione visiva. Questi sarebbero attivati rispettivamente da tipi diversi di patterns: uno più strutturato e meglio definito, l’altro più sfumato e ambiguo. Se da quest’ultimo scaturisce un’immaginazione più fantastica e ineffabile, di fronte al primo l’immaginazione sarà più imbrigliata nello schema strutturale. Fatta questa distinzione, scorgere delle figure nelle macchie di Rorschach, nelle nuvole o nei muri sbrecciati, è dunque solo frutto della libera immaginazione di chi osserva? Benché il mito di un’immaginazione libera sia duro a morire, alcuni esempi ne possono denunciare i limiti. Se è vero che “il batteriologo e lo specialista di raggi x identifica l’oggetto che cerca (che esiste di per sé) là dove il profano vede solo macchie e ombre” (A.Koestler), ciò significa che occorre una mente preparata affinché forme estremamente significative vengano riconosciute per quello che sono. Vale a dire che l’immaginazione è anche frutto di apprendimento su dati oggettivi che hanno configurazioni proprie e che per questo impongono dei vincoli alla percezione. Ciò avvalorerebbe l’idea che il cervello, facendo riferimento all’esperienza passata, riconosca nelle macchie casuali soltanto delle forme a lui familiari. Ma ancora non si spiega perché tra tutte le possibili forme familiari vengano riconosciute proprio quelle e non altre. Lo stesso U.Eco, dopo aver affermato che “le omologie configurazionali sono tutte stabilite per convenzione”, si domanda “come mai riconosciamo due cerchi come due cerchi”, sospettando che il “riconoscimento iconico si annida nelle profondità stesse della percezione sensibile”. Inoltre, se “il cervello sembra cogliere dagli stimoli sensoriali ciò con cui è sintonizzato, e non necessariamente ciò che vi è” (E.Laszlo), c’è da chiedersi per quale ragione la materia si dispone in modo tale da offrire al cervello lo spunto adatto per proiettare o sintonizzare le proprie figure (2). Strana coincidenza tra dentro e fuori.

Potremmo dire che l’identificazione umanamente condivisa delle forme, o meglio, l’alta frequenza delle attribuzioni *popolari* del contenuto, collocano le medesime in uno spazio loro che è lontano dal caos. L’impressione è che il significato che emerge dalle forme non abbia un’esistenza meramente soggettiva, “accessibile solo con l’introspezione”, ma che i “fattori di invarianza fenomenologica che creano nell’osservatore il sentimento della significazione provengano da proprietà *reali* degli oggetti del mondo esterno, e manifestino la presenza *oggettiva* di entità formali legate a questi oggetti, e delle quali si dirà che sono *portatrici di significanza*” (Thom). Le forme sincronistiche, per la loro caratteristica somiglianza a

contenuti dell'immaginario collettivo, possono essere viste come un caso estremo della manifestazione di queste "entità formali portatrici di significanza", provocando un effetto paradossale in chi le osserva. Da un lato vengono percepite come cosa esterna, come forme che si fanno da sé, spontaneamente e autonomamente dall'osservatore; dall'altro, si palesa la somiglianza con ciò che l'osservatore ha già dentro, nel suo patrimonio culturale; la forma si presenta cioè come la materializzazione di un contenuto della psiche, come fosse un artefatto.

La forma che ci sta di fronte è uno spazio apparentemente separato dal soggetto e pur tuttavia sancisce l'unità tra il dentro e il fuori (3). L'unità non irradia, come avviene nell'estasi mistica o nella contemplazione di un'opera d'arte, dal soggetto che si fonde con l'oggetto in un tutt'uno, ma è sentita paradossalmente nell'oggetto stesso. La congiunzione diventa così un'esperienza che, seppure vissuta interiormente, promana dall'esistenza *indipendente* dell'oggetto (4). C'è da dire che il riconoscimento viene solitamente considerato dal punto di vista del soggetto che riconosce e non come l'oggetto che si fa riconoscere (*gestalt a parte*) (5). L'oggetto che si fa riconoscere non crea meraviglia quanto il soggetto che sa riconoscere. Probabilmente, un'inconscia soddisfazione di sé (vanità) costituisce l'ostacolo interiore che non permette di cogliere il significato profondo dell'isomorfismo: la corrispondenza tra micro e macrocosmo, ovvero, l'io individuale dentro un Io più ampio. Le forme *sincronistiche* offrono l'occasione per passare dall'immagine concreta all'immaginazione astratta. Nell'immagine si percepisce un ordine dinamico, con l'immaginazione si può intuire l'armonia del più "vasto tutto". C'è un continuum tra i due livelli d'intuizione, e tuttavia occorre fare un salto per passare dall'uno all'altro.

Note

1) A rigore, per soggettività si può intendere che la reazione "è soggettiva nella misura in cui non viene richiesta dallo stimolo" (R. Arnheim). 2) L'ipotesi cosmologica proposta da E. Laszlo supera il "predicamento egocentrico" secondo cui, "quando conosciamo qualcosa in realtà conosciamo soltanto la nostra mente". Egli si richiama alla metafora di W. James dei cervelli –menti (analoghi alle isole del mare che sono separate alla superficie e collegate nelle profondità) e all'idea di *mente più ampia* di G. Bateson (la mente individuale è immanente, ma non solo nell'organismo), per concepire un cervello-mente che "è aperto alle frequenze d'onda che derivano dall'ambiente fisico, ed è aperto anche alle trasformate di queste frequenze che sono conservate nel campo sotto forma di figure di segnale...La figura di segnale conservata nel campo è l'invariante che sottostà sia alle configurazioni fisiche che alle immagini percepite. Le configurazioni sono una trasformata delle figure di segnale; le immagini percepite ne sono un'altra". In altre parole, i campi generano sia la materia che la mente e gli osservatori, per cui "l'affinità fra chi conosce e ciò che è conosciuto è garantita" (Laszlo). "Pensiamo come la natura pensa" (C. Formenti). 3) Nella forma *sincronistica* è già contenuto il soggetto, cioè l'idea (forma) che si presuppone appartenga a quest'ultimo. Ciò confermerebbe quanto diceva R. Steiner: "Quello che viene riconosciuto come qualità di una cosa, in quanto questa viene pensata in rapporto a un soggetto conoscente, non ha affatto un valore puramente soggettivo...L'idea non è solamente presente nel soggetto, ma è un principio obiettivo del mondo". 4) Dinanzi alle forme *sincronistiche* si può conseguire l'esperienza dell'unità senza trascendere il normale stato di coscienza (come nell'estasi mistica), ma con l'intuizione delle connessioni nascoste, quindi con l'atto intellettuale di una coscienza che ancora si percepisce separata dalle cose. Se poi l'intuizione si approfondisce, fino a far vibrare "le corde archetipiche dell'Essere", allora l'esperienza diventa anche estatica (fusione con l'oggetto). È quest'ultima il tipo di esperienza che auspica anche G. Bateson nel tratteggiare un nuovo abito mentale, in cui il soggetto che percepisce e la cosa percepita vengono "stranamente uniti in una sola entità". Col suo concetto di mente più ampia di quella individuale, in cui la mente *interna* si estende all'esterno, egli riesamina la base dell'estetica. "Rimaniamo affascinati dalla bellezza del fiore perché il suo aspetto si attua mediante un'elaborazione d'informazione...Riconosciamo un'altra mente entro la nostra stessa mente esterna". 5) Le espressioni di Wittgenstein già ricordate, come "la parola ci guarda", o "l'immagine si beffa di noi", secondo G. Marchianò, "invertono la traiettoria dell'attenzione, cospirano a disporre un quadro del mondo in cui sono piuttosto le cose, un viso dipinto, una fisionomia, un concetto, a stabilire un contatto con noi e a darci l'illusione di essere stati noi a convocarle, anche se la ragione di quell'inganno rimane oscura". Parlando più specificatamente di fotografia, Baudrillard così si esprime: "Crediamo di fotografare una determinata scena per semplice piacere – ma in effetti è lei che vuole essere fotografata. Non siamo altro che la comparsa della sua messinscena".



Cap. III

CASO E SINCRONICITÀ

- Caso e significato -

“Ci credi alle coincidenze?”

“Non me lo sono mai chiesto”

“Io prima non ci facevo caso, ora le vedo dappertutto”.

M. Antonioni, da “Professione reporter”

“La suprema conquista della ragione consiste nel rendersi conto che la ragione ha un limite”

B. Pascal

Già si è detto come la somiglianza di alcune forme delle foto a certune dell'arte possa giustificare l'esistenza di forme formanti, cioè di archetipi o idee tematiche responsabili del loro costituirsi. Non che queste ne rappresentino la causa efficiente, semmai svolgono una funzione di causa formale o di *partecipabili* (temi trans-spaziali) (1) che si coniugano con le informazioni materiali attraverso quel *gioco* che Schiller così intuiva: “Ci deve essere qualcosa che unisce tra loro impulso formale e impulso materiale, ci deve essere cioè un istinto di gioco, perché solo l'unità di realtà e forma, di contingenza e necessità, di passività e libertà esprime pienamente il concetto di uomo”. Questo genere di movimento organico aderisce al concetto di sincronicità col quale si vuole descrivere una situazione (coincidenza) contingente che pure manifesta un qualche significato (2). Ed è proprio questo che connota la coincidenza come qualcosa di più di un mero caso (3). Viene dunque meno quell'idea di separatezza tra la soggettività del significato e l'oggettività dell'evento casuale, che per tradizione trova un punto d'appoggio nella natura apparentemente accidentale e insondabile del caso. Sembra non esistere questione più controversa di quella del “caso”, che per taluni ha solo carattere soggettivo (frutto della nostra ignoranza sulle cause che sono alla base dei fenomeni irregolari e imprevedibili, casuali appunto); mentre per altri il caso è oggettivo, intrinseco, e quindi irriducibile a qualsivoglia conoscenza profonda dei fenomeni (è ciò che avviene in quei sistemi instabili – come le modificazioni climatiche - che evolvono in modo non-lineare e di cui non è possibile determinare con precisione i valori delle condizioni iniziali col risultato che si possono conoscere solo approssimativamente). Controversa o meno, la natura impenetrabile del caso offre il modo di essere utilizzato come meglio conviene, e con un abile doppio gioco della mente, prima si confina in esso tutto ciò che ci è incomprensibile e fastidioso (4) (ritenendo la casualità già di per sé una soluzione); poi, ricorrendo alla statistica, si uniforma il tutto e ogni contingenza singolare si annulla nell'omogeneità dello standard. Altro ragionamento cui spesso si ricorre per appiattire la straordinarietà di certe circostanze, è quello della memoria (o dell'attenzione) selettiva (5). Esso fa notare come fra tanti avvenimenti che si verificano a caso ci accorgiamo solo di quelli che sono significativi, rimanendo indifferenti, disattenti, a tutti gli altri; di conseguenza, per la legge delle medie, non vi sarebbe niente di eccezionale, ma addirittura, a lungo andare, l'evento insolito può essere atteso. E se non bastassero il livellamento statistico, o l'attenzione selettiva a *spiegare* le coincidenze strane, rimane pur sempre un'ultima spiaggia per la nostra razionalità: quella del *caso assoluto*, “libertà pura ma cieca”. Tuttavia, con questi argomenti, più che risolvere positivamente la questione, la si liquida. Ne deriva così per tutti quegli episodi spontanei, non sottoponibili al controllo e alla ripetibilità di laboratorio, quello che A. Koestler definisce “effetto seppia”, e che un biochimico, suo corrispondente, così descrive: “Poiché manca una qualsiasi spiegazione razionale che consenta di inquadrarli e di ordinarli, vengono rapidamente esclusi dalla nostra coscienza *normale* e si disintegrano e sbiadiscono

nella nostra memoria. Come lei sa, vanno a finire abitualmente in quel bidone della spazzatura che chiamiamo *coincidenze, incidenti, fato, caso, ecc.*”.

Ma se rovistiamo meglio nella pattumiera degli scarti di quella razionalità imperturbabile, è auspicabile che si possa trovare qualche tesoro nascosto che ci illumini sulle ragioni profonde di certi fatti inconsueti.

Nell'affrontare determinate singolarità le prime difficoltà insorgono, come già si è detto, nel descrivere il concetto stesso di caso. Il matematico Chaitin lo ha definito come “incompressibilità algoritmica” indecidibile. In pratica, “noi non possiamo dimostrare se quello che ci sembra caso non sia invece dovuto alla nostra ignoranza: lo stesso caso non è sicuro di essere un caso” (E. Morin).

Questa indecidibilità sottolinea un atteggiamento che è ben lontano da quella sicurezza (hibris) ostentata dalla scienza ottocentesca, quando per qualcuno si sarebbero disvelati, di lì a poche generazioni, tutti i misteri della natura.

È con una nuova vena che si riesamina il fortuito e l'imprevedibile. Ora esso viene collocato in un quadro d'ordine ben più complesso di quello che ha caratterizzato lo sviluppo culturale dell'ottocento.

L'abitudine – che sembra aver le sue radici nel sistema nervoso – ad identificare le cose in termini di opposizione, impedisce di afferrare, nello stesso momento, le polarità che le contrassegnano; perciò vediamo o l'ordine o il disordine, o il caso o la necessità.

La nuova epistemologia (paradigma della *complessità*) sopravanza “le demarcazioni e le frontiere così nette fra concetti quali *produttore e prodotto, causa e effetto, uno e molteplice*” (E. Morin). Si potrebbe continuare fino a riassorbire in un unico tessuto tutte le grandi opposizioni *separatiste* del nostro pensiero, senza per questo confonderle, come quelle tra “scienza e non scienza”, tra “soggetto e oggetto” o tra “organismo e ambiente”.

“Il problema della complessità è di andar oltre, entro il mondo concreto e reale dei fenomeni” e scoprire che le cose vanno considerate insieme. La complessità è in definitiva la “congiunzione di concetti che si combattono reciprocamente” (E. Morin).

Si è così più vicini alla nozione di sincronicità che è compresenza simultanea di movimenti opposti.

In una situazione sincronistica si possono discernere i requisiti della contingenza (irregolarità, singolarità, imprevedibilità), nonché la presenza di un qualche ordinamento, dove si intuisce un vincolo di natura misteriosa che sembra ridurre le probabilità casuali (6).

Tale vincolo si riveste di un significato (che spesso ci sfugge) che annovera il caso in un quadro di riferimento più ampio, come se esso fosse inserito in un livello superiore a quello della sua mera singolarità.

Ma per quanto tenace sia lo slancio d'immaginazione è sempre difficile per la nostra mente (analitica) figurarsi due movimenti simultanei (uno che appare disorganizzato e l'altro no) che avvengono in uno stesso fatto, oppure, che nello stesso movimento si possano distinguere contemporaneamente due diversi percetti (7).

Un esempio visibile di ciò mi è capitato qualche tempo fa mentre osservavo i volteggi di un'enorme stormo di uccelli.

Da lontano lo sciame si presentava come un'immensa nube scura che ondeggiava qua e là, su e giù, avanti e indietro, ma sempre procedendo in maniera compatta, manifestando così uno stupefacente sincronismo tra i singoli volatili.

Il comportamento coerente del collettivo, che risponde immediatamente a bruschi cambi di direzione, può suggerire l'idea di una mente di gruppo superiore a quella individuale. A questa mente tutti sembrano partecipare *intuitivamente* decifrando simultaneamente, con la caratteristica di un'*azione a distanza*, il segnale che percorre l'intera compagine.

Incantato da ciò che si svolgeva, ormai sopra la mia testa, riuscii a differenziare, oltre l'insieme del gruppo, il movimento interno dei singoli.

Questi si muovevano in modo caotico, come se ognuno andasse per suo conto da ogni parte (dentro la nube) al pari delle molecole di un gas in una bottiglia.

L'evoluzione del singolo risponde contemporaneamente a due differenti richiami, dando l'impressione di essere libero ma connesso al resto della comitiva: nello stormo i singoli si muovono a casaccio pur andando nella stessa direzione (8).

Quest'esempio è un'esplicazione del paradosso logico della sincronicità: un evento occasionale e imponderabile interferisce con un ordine (livello) superiore che infonde un significato o una forma (direzione dello stormo) (9).



Trovandomi a descrivere ciò che avevo osservato di quel nugolo di uccelli, mi viene in mente che parecchi anni fa avevo acquistato al mercatino dell'usato un piccolo libro sul comportamento animale, ma che da allora non ho mai neanche sfogliato. Così, dopo aver esposto le mie impressioni, ricordandomene, ho voluto consultarlo per saperne di più sulla condotta dello stormo. E subito trovo qualcosa che riguarda il volo in gruppo delle rondini, di cui riporto il brano per la smagliante somiglianza con alcune cose appena scritte: "Osservando il volo di un gruppo di storni o di trampolieri, possiamo renderci conto dell'esistenza di un'altra forma di cooperazione; gli uccelli non si limitano a volare quando lo fanno gli altri, ma seguono anche la stessa direzione dei loro compagni. È uno spettacolo veramente affascinante osservare, nelle sere d'inverno, gli storni che, a migliaia, sorvolano i luoghi dove andranno ad appollaiarsi la notte e cambiano direzione come a comando: ora vanno a sinistra, poi a destra, ora in alto, poi in basso. I loro movimenti sono così perfettamente sincronizzati che dimentichiamo i singoli uccelli e tutto lo stormo ci fa pensare ad una nube, ad un'enorme *superindividuo*" (N. Timbergen).

Se a questa somiglianza parziale con quello che ho raccontato nella prima parte, si aggiunge la circostanza del ritrovamento del brano stesso, risalta quanto poco probabile sia una simile coincidenza. Sembra più conveniente pensare che tutti facciamo parte di un'unica grande mente (come la *nube* di uccelli), e pur vivendo ciascuno un'esistenza separata (come i volteggi di ogni singolo uccello), capita a volte di percepire *messaggi* (informazioni che attraversano anche la materia e arrivano a noi) dalle profondità della fonte, fonte che a torto riteniamo appartenere soltanto alla nostra psiche isolata.

Invece le idee, come le gocce dell'oceano che spruzzano sugli scogli e per un tempo effimero mantengono un'esistenza distaccata per poi ricadere e confondersi nel grande mare, così pure provengono e ritornano da dove sono venute, da ciò che per Jung è *l'inconscio collettivo*, per Teilhard de Chardin la *noosfera*, per Bateson la *mente più ampia* o per Laszlo il *campo ψ* : tutti aspetti o metafore della *Mente universale*.

Note

- 1) "Ad un'idea, non essendo un osservabile si partecipa" (R. Ruyer).
- 2) Da un punto di vista oggettivo e quantitativo la significatività della coincidenza, o dell'incrocio di due o più eventi che sono tra loro indipendenti, sta nell'andare oltre quello che è il calcolo della probabilità statistica. Si può così stabilire un "livello di significatività che ci dice quanto è improbabile che l'evento si possa produrre per caso" (H. Harvie). In altre parole, più è alta l'improbabilità dell'evento, più è alto il livello di significatività e meno è da attribuirsi al caso (statistico) ciò che accade.
- 3) Il termine "coincidenza" racchiude due differenti significati: da un lato è accidentalità imprevedibile e fortuita (ed è il significato che spesso le si affibbia); dall'altro, sta ad indicare che due o più eventi non connessi causalmente hanno lo stesso significato, partecipano alla stessa idea o forma. E quando questo significato è rilevante, cioè quando le coincidenze sono "così nettamente esagerate come bisogna chiamarle?" (L. Pawels).
- 4) È la condizione in cui "il singolare, lo straordinario, il non iterativo, il non previsto sconvolgono lo spirito razionalista. Il sapore dello stupore non piace a tutti, e la tendenza a sbarazzarsene caratterizza gran parte della scienza. Vocazione ben diversa da quella del poeta, che instancabilmente si meraviglia e protegge le fonti del suo stupore" (Piattelli-Palmarini). Questi autori fanno risalire la rinuncia a sconfinare, a sporgere lo sguardo oltre le apparenze, a "un meccanismo di difesa del nostro sistema nervoso, probabilmente legato al rifiuto di un eccesso di eccitamento".
- 5) Il ragionamento che segue l'argomento dell'attenzione selettiva è il seguente: "Ricordiamo la occasionale e inaspettata congiunzione di eventi, ma dimentichiamo la miriade di eventi irrilevanti che accadono continuamente. Per ogni sogno che si avvera ve ne sono milioni che rimangono tali. Di tanto in tanto un evento strano può verificarsi, e sarà quello che viene ricordato" (P. Davies). Ma proprio in un esempio del genere non si tien conto che sono milioni i sogni che rimangono al di sotto del livello di coscienza o che svaniscono velocemente al momento del risveglio, dei quali, non ricordiamo nulla o solo qualche frammento d'immagine. Pertanto, non sono più i *grandi numeri* che giustificerebbero statisticamente il sogno eccezionale che si ricorda: la selezione avviene su pochi sogni di cui si ha

memoria cosciente. Non solo, gran parte dei sogni si veste, o traveste, con insolite sembianze simboliche che andrebbero decifrate con tutto il beneficio dell'interpretazione.

6) Si è visto nel capitolo precedente come questa riduzione della probabilità statistica dei grandi numeri sia di attualità in quei sistemi lontano dall'equilibrio che giungono a punti di biforcazione e in cui le traiettorie sembrano essere *assistite* da fattori ancora sconosciuti.

7) Ciò ricorda un po' l'osservazione di Wittgenstein di fronte a un pattern visivo che ammette due diversi scheletri strutturali. Egli "comprese che non si tratta di due interpretazioni diverse applicate a un solo percetto, ma di due percelli distinti; e gli parve stupefacente che due percelli potessero derivare da un solo stimolo" (R. Arnheim).

8) Un esempio analogo è quello della nave che utilizzano i cinesi nel rendere conto del libero arbitrio: tutti i passeggeri vanno nella stessa direzione della nave, ma all'interno di essa sono liberi di spostarsi avanti e indietro, su e giù da un ponte all'altro.

9) Lo stormo può esemplificare quel flusso primordiale tra unità e diversità nel quale Eraclito vedeva "ciò che viene raggruppato e ciò che viene frammentato, l'armonioso e il dissimile...L'uno è composto da tutte le cose e tutte le cose derivano dall'uno" (D. Peat).

Caso statistico e causalità

"La statistica è come un bikini. Ciò che rivela è suggestivo, ciò che nasconde è vitale".

citato da A. Koestler

Si è detto che la significatività può trasformare un mero caso in una sincronicità. Significatività che, nello specifico delle forme delle foto, si perderebbe nel raffronto numerico della statistica. Tale riscontro, nonostante le difficoltà di tradurre una forma in numero, indicherebbe come tra tante conformazioni e agglomerati di segni caotici e informi, possa benissimo essere che alcuni di questi assumano forme caratteristiche o addirittura simili a figure già note. Ci si richiama in tal modo a quella "legge delle medie" (compensazione reciproca dei casi divergenti), secondo la quale, l'evento singolare alla lunga *deve* accadere. Si trattano così gli eventi singoli, per cui sono valide determinate asserzioni, alla stessa stregua della massa, le cui asserzioni sono su un altro livello. Qui, l'impiego delle medie statistiche spazza via tutto ciò che fa la differenza (1). La statistica andrebbe applicata dove è necessaria e non indiscriminatamente. M. Eigen, facendo notare che il suo uso è necessario per quantificare le singolarità non accessibili all'osservazione, si chiede che bisogno ci sia di fare le medie di fronte a singolarità evidenti. Così a proposito di oggetti estetici egli afferma che "non sono generalmente normalizzabili e il loro vero contenuto d'informazione va perduto proprio nella formazione delle medie", con il risultato di degradare la qualità a quantità. Inoltre, affermare che un evento, sia pure improbabile, è possibile che prima o poi accada, crea l'illusione che la trasformazione della probabilità in realtà sia un effetto della statistica, che viene così scambiata per *agente causativo*. Constatando empiricamente che l'evento coincide con una probabilità (sia pure molto elevata) statisticamente calcolata, si ha l'impressione che quest'ultima lo spieghi. La sensazione illusoria che una legge matematica descrittiva possa spiegare l'andamento delle cose sembra derivare dal paradosso che è implicito nel concetto stesso di probabilità. Sul piano ontologico vediamo come "il concetto di probabilità rappresenta il nesso tra l'evento singolo, irripetibile e imprevedibile, e la prevedibilità e l'uniformità degli eventi multipli" (Harvie). Questo meccanismo statistico in cui avvenimenti casuali e indeterminati producono, in grandi numeri, un risultato prevedibile, è ciò che E. Schrodinger cataloga tra i processi che creano *ordine dal disordine*. Con un esempio tratto dalla fisica, Schrodinger rende più esplicita questa *cooperazione* dell'irregolare nel produrre delle regolarità: "Il movimento browniano di una piccola particella in sospensione in un liquido è completamente irregolare. Ma se vi sono molte particelle tutte uguali, esse daranno luogo col loro movimento irregolare al fenomeno della diffusione".

Si è dunque detto che “le leggi della probabilità descrivono come una quantità di eventi casuali può giungere a una certezza su vasta scala, ma non spiega il perché. Perché dobbiamo aspettarci che una moneta perfettamente bilanciata, non cadrà dando il risultato *testa* a ogni lancio, di qui all’eternità?” (Harvie).

La teoria matematica della probabilità non è in grado di spiegare come mai eventi fortuiti presentino determinate regolarità, “perché gli eventi improbabili accadano di rado, perché la natura si comporti secondo il calcolo delle probabilità, o secondo la legge dei grandi numeri. È ovvio che tale questione ha un carattere ontologico, più che logico...La questione cruciale – del perché gli eventi fortuiti manifestino certe regolarità (frequenze relative stabili) – non può tuttavia essere risolta dal puro e semplice assunto che la probabilità denoti qualche disposizione di una situazione sperimentale. Questo assunto può servire soltanto come programma di ricerca d’una soluzione” (S. Amsterdamski). Se invece ci si attiene a tale assunto, allora l’evento raro non sarebbe più un mistero perché l’esperienza dimostra che esso accade con una determinata frequenza espressa dal calcolo statistico, anch’esso dedotto dall’esperienza (2). Si scambia l’effetto per la causa e il gioco è fatto. Si incorre in un errore logico che dissimula il fatto che le leggi della scienza, incluse quelle della probabilità, sono “descrizioni che seguono dei fatti, più che leggi, in senso giuridico, che determinano e influenzano il comportamento” (D. Peat) (3).

Questa distinzione logica mostra come il caso, anche se appare un evento spontaneo e irriducibile, sia tuttavia secondario. È dunque l’effetto dell’azione di dati primari che sottostanno a proprie leggi, di cui probabilmente non tutte ci sono note (anche se si stanno cominciando a vedere alla base di tali comportamenti caotici degli ordini molto semplici come nel caso dei *frattali*).

In definitiva, il caso non è esplicativo, ma entra in un sistema governato da leggi di causa ed effetto, altrimenti sarebbe “come dire che un oggetto non cade a causa della forza di gravità, ma succede per caso che si muova in quella direzione” (P. Davies).

Naturalmente il concetto di *causa* va considerato con le dovute cautele, in quanto anche su di esso ci sarebbe da disquisire a lungo (4).

A cominciare dalle obiezioni filosofiche mosse a suo tempo da D. Hume, che vedeva nella causalità non una “realtà assoluta in sé”, ma piuttosto “un’attribuzione che leggiamo negli eventi” (I. Progoff) (5), fino alle attuali concezioni sui sistemi complessi, dove la causalità perde le proprietà meccanicistiche con le quali la si è sempre concepita: in questo ambito succede che “*ogni cosa causa ogni altra cosa e che ogni fatto scaturisce da un intreccio, o rete, infinito di rapporti causali*” (D. Peat).

Affermare che “ogni cosa causa ogni altra cosa” vuol dire che i fenomeni, al di là di un andamento lineare, “scaturiscono dal flusso della totalità”. È una causalità diffusa nella totalità ed è paragonabile all’esperienza che abbiamo della bellezza visiva che è affascinante perché “dipende dal fatto che accadono tante cose nello stesso tempo” (A. Koestler) (6).

Un altro modo di esprimere questi rapporti non lineari di causa-effetto è quello adottato dalla cibernetica, in cui si unificano determinismo e finalismo dando vita ad una *causalità circolare*. In questo caso, ogni parte è sia principio che fine all’interno di un sistema che si comporta “coerentemente come un tutto inscindibile” (P. Watzlawick).

Da questi sistemi complessi, “così ricchi di interconnessioni dinamiche che la variazione di un singolo fattore provoca la variazione immediata di altri fattori” (Ashby), emergono anche le sincronicità, che pur non inquadrabili in una legge, non mancano di rispondere ad un qualche ordinamento, ad una qualche connessione (connessione di sequenze indipendenti in modo acausale) (7).

Si tratterà allora di “includere la causalità entro il contesto di una visione più comprensiva dell’universo” (I. Progoff).

Note

- 1) “Le prove statistiche, per quanto impressionanti, possono soddisfare la parte più razionale della mente, ma lasciano insoddisfatti i suoi strati più profondi, ansiosi di scoprirne i veri significati. La statistica è il pane quotidiano della scienza, ma anche la scienza non vive di solo pane...indipendentemente dagli inquietanti problemi relativi alla natura della probabilità statistica, del caso e del disegno” (A. Koestler).
- 2) Anche in questo caso si verifica quella stessa tautologia che per lungo tempo ha gravato sul concetto di *selezione naturale*, secondo cui “gli organismi più adatti a sopravvivere sopravviveranno meglio”; ed è ciò che accade per tanti concetti scientifici d’uso corrente, come ad es. la gravitazione, che rimane “un inspiegato, ma base di ogni spiegazione” (Prigogine), e dove Newton, con la sua legge di gravitazione, “calcolava tutto e non spiegava nulla” (Thom), né la causa né il perché.
- 3) Nell’espressione linguistica, anziché dire che un evento è capitato *per caso* (dove il *per* indica *a causa di*), sarebbe meglio dire che ciò è avvenuto *a caso* (espressione che sottintende più la descrizione del fatto che accade secondo le leggi del caso).
- 4) “La nozione di causa è una nozione ingannatrice, sembra intuitivamente chiara, mentre la realtà è sempre fatta di una rete sottile di interazioni” (Thom).
- 5) “La causalità non è qualcosa di esistente; è semplicemente una categoria filosofica, cioè il nostro modo di dare una spiegazione dei fatti. Lo stesso vale per la categoria della sincronicità. Il collegamento dei fatti in sé ci è ignoto” (M.L.Von Franz). Constatando come i concetti siano una creazione interiore, la Von Franz si richiama ad un precursore di questo punto di vista, a San Tommaso, il quale comprese che “i termini che usiamo vengono dalla nostra mente e, da grande filosofo, giunse a chiedersi perché la nostra mente produce concetti che permettono di collegare i fatti tra di loro e di dar loro un senso”.
- 6) È quanto si può osservare nei fenomeni quantistici o nella disintegrazione spontanea delle particelle subatomiche che, in mancanza di una causa precisa (locale), ci rinvia a quella connessione acausale (non-locale) che finisce per esprimersi nel concetto quantitativo di causalità statistica. Così chiarisce F. Capra: “Il comportamento di una qualsiasi parte è determinato dalle sue connessioni non-locali al tutto, e poiché noi non conosciamo con precisione tali connessioni, dobbiamo sostituire l’angusta nozione di causa ed effetto col concetto più ampio di causalità statistica”. Nella meccanica quantistica si ha allora che “è il tutto a determinare il comportamento delle parti”.
- 7) Tale connessione avverrebbe per un fattore ordinante che Progoff definisce *transcausale* che “interseca la causalità e supera la causalità”. Questo fattore transcausale collega trasversalmente quegli “eventi di tipo causa-effetto che forniscono la materia prima con cui si determinano le coincidenze significative”.

- Caso assoluto e autotrascendenza -

“Perché c’è qualcosa in generale e non piuttosto il nulla?”

M. Heidegger

“Questo cosmo nasce dall’inconcepibile, si fonda sull’insondabile.

E’ uno ed è frammentato. Si distrugge costruendosi, si costruisce distruggendosi”.

E. Morin

Quanto detto in precedenza vale per il caso statistico, cioè per quell’evento che ha determinate probabilità di verificarsi all’interno di un aggregato di grandi numeri. A tal proposito si è anche cercato di mostrare l’incongruità logica di trattare il singolo alla stessa stregua della sua classe, pur tenendo presente che sul piano ontologico non vi è separazione tra i due livelli, e che le “cosiddette leggi della probabilità mediano fra le descrizioni del comportamento del singolo e le descrizioni del comportamento della massa” (Bateson). Che dire allora di quei casi giudicati improbabili dalla stessa statistica, ma che ciononostante accadono, sia pure per una volta sola? In certe occasioni, l’evento estremamente improbabile, proprio per la sua eccezionalità, giustificerebbe l’intervento del puro caso, del caso assoluto, metafisico, senza cause prime (1). Esemplare è la concezione espressa con molta fermezza dal biologo J. Monod a proposito delle mutazioni genetiche: “...Soltanto il caso è all’origine di ogni novità, di ogni creazione nella biosfera. Il caso puro, il solo caso, libertà assoluta ma cieca, alla radice stessa del prodigioso edificio dell’evoluzione: oggi questa nozione centrale della biologia non è più un’ipotesi fra le molte possibili o perlomeno concepibili, ma è la sola concepibile in quanto è l’unica compatibile con la realtà quale ce la mostrano l’osservazione e l’esperienza. Nulla lascia supporre (o sperare) che si dovranno, o anche solo potranno, rivedere le nostre idee in proposito”. Il caso viene così promosso a demiurgo del reale incurante di qualsiasi probabilità statistica dove, invece, esso è in qualche modo regolato dalle medie dei grandi numeri. Tuttavia, dinanzi a quello che per W. James è “il più profondo di tutti i problemi filosofici...Il cosmo è l’espressione di un’intelligenza essenzialmente razionale, oppure un fatto esterno nudo e crudo?” (J. Schull), si può pensare diversamente da Monod. Ad es., per un altro biologo, C. Waddington, “supporre che l’evoluzione dei meccanismi biologici così meravigliosamente adattati sia dipesa soltanto da una selezione operata su un insieme di variazioni fortuite, prodotta ognuna dal cieco caso, è come avanzare l’idea che se continuassimo a gettare insieme dei mattoni facendone dei mucchi, alla fine dovremmo essere in grado di sceglierli da noi la casa più desiderabile”.



La stessa obiezione al paradigma darwiniano delle mutazioni casuali, come sola spiegazione dell'evoluzione, viene espressa oramai da un numero sempre crescente di scienziati, proprio per non oltraggiare il buon senso e gli stessi fondamenti della spiegazione scientifica (il calcolo delle probabilità).

Così E. Laszlo si chiede: "Come si può spiegare statisticamente l'emergenza accidentale di sistemi di complessità davvero grande come il cervello dei mammiferi, quando anche l'un per cento delle connessioni di tale cervello costituisce – organizzate in forma specifica – un numero di connessioni più grande dell'intero reticolo di comunicazioni mondiale?"

Se tutto fosse lasciato al caso, ad un semplice *gioco a dadi*, "chi mette ordine? Come può diventare riproducibile un certo stato, se nei processi elementari si hanno innumerevoli alternative?" (M. Eigen)

Queste alternative, per i cambiamenti che avvengono a caso, si muovono in tutte le direzioni creando continuamente nuove combinazioni che, in assenza di correlazioni, si spazzerebbero via a vicenda.

Sono quindi necessari dei *vincoli* che limitino il caso, e delle *forze conservative* che mantengano certe strutture.

Pertanto, il ricorso alla selezione del più adatto appare più una soluzione tautologica se non si considera con J. Schull che è la "stessa selezione naturale l'intelligenza intenzionale che regola il progetto degli organismi biologici".

Infatti, in mancanza di un'intelligenza che regola il *progetto vita*, senza un'idea a priori di vita, che senso avrebbe per noi parlare di adattamento, di lotta per l'esistenza?

Adattamento a cosa, se non a qualcosa di preordinato in grado di ospitare il nuovo arrivato? E poi, se non si ammette un'intelligenza che seleziona gli schemi adatti a sopravvivere, come poteva la materia prima (prebiotica) sapere quando, nella girandola degli illimitati incontri (o scontri) casuali, avrebbe imboccato quello giusto?

Se a ciò si risponde che la vita è nata per caso, perché allora rimanere e non scomparire? Da che cosa la necessità di adattamento per essere conservata? Da un istinto che le è congenere nato anch'esso per caso? Bisogna quindi pensare che l'istinto di autoconservazione sia privilegio solo di quella forma d'incontro casuale che chiamiamo vita (2)? Ma che cos'è l'istinto? (3)

In sostanza, una volta che si è creata la vita (in un ambiente che può contenerla), chi o che cosa ha deciso che si conservasse solo quella forma d'incontro fortuito che si è innalzata, in un prodigioso crescendo di complessità, fino al misterioso emergere della coscienza umana? (4).

Diventa irresistibile la tentazione di vedere nell'evoluzione un finalismo; e ciò non sfugge a chi, come J. Charon, si chiede: "Perché dunque le particelle hanno creato la vita, quando, anch'esse, potrebbero semplicemente *lasciarsi vivere*? ...Non è accettabile la tesi secondo cui la vita non ha obiettivi o che l'evoluzione è il semplice prodotto delle leggi del caso. Tutto ugualmente ci mostra il contrario nell'universo" (5).

Sembra essere all'opera ciò che i neognostici chiamano *anticaso* e che per Teilhard de Chardin tende a fondersi con il caso in una "dinamica di autotrascendenza" (6).

Ne scaturisce una "casualità orientata" capace d'imprimere una direzione di crescita alla freccia evolutiva del fenomeno vita, la cui "caratteristica centrale non è l'adattamento ma la creatività" (F. Capra) (7).

Un simile concetto richiama quello di "biforcazione assistita" (Prigogine) che si verifica nei punti critici dei sistemi lontano dall'equilibrio (in detti sistemi le traiettorie deterministiche si spezzano nei punti in cui si creano dei poli d'attrazione) (8).

In questi punti di deviazione sono già presenti forti tendenze o "cammini di sviluppo" (i *creodi* di Waddington) che inducono "un'inclinazione verso una o l'altra forma" (9).

Sempre in questi punti, secondo Prigogine, si stabilisce "un bilanciamento tra caso e ordine", cessa l'antagonismo tra caso e determinismo, e la loro estrema sensibilità alle condizioni e variazioni esterne fa sì che l'instabilità che si crea può favorire la comparsa di strutture ordinate (ordine per fluttuazione) (10).

E. Jantsch, un antesignano della teoria dei sistemi, prospetta così il futuro della ricerca: "Un giorno potremo forse comprendere i processi autoadattanti di un universo che non è determinato da una cieca selezione delle condizioni iniziali, ma ha la potenzialità di una parziale autodeterminazione".

E chissà che tra queste strutture non si potranno annoverare con pieno diritto anche le forme sincronistiche.

Note

- 1) Invece di riempire i vuoti lasciati dalle leggi statistiche con un altro principio d'interpretazione che non sia la causalità (come potrebbe essere per la sincronicità), si rende assoluto il caso.
- 2) Per caso nasce l'ambiente adatto ad ospitare la vita; vita che nasce per caso e sempre per caso ha un istinto di conservazione rispetto a tutte le altre costruzioni (e decostruzioni) casuali che inevitabilmente si sono spazzate via a vicenda per lasciare posto, in un ambiente *pulito* e ordinato, al solo incontro fortuito adatto a sopravvivere: la vita stessa. Questo caso sembra più potente del più potente Dio che ci possiamo immaginare. "Le mutazioni casuali conservate dalla selezione naturale hanno certamente una parte nel processo evolutivo, proprio come le fortunate coincidenze hanno una parte nell'evoluzione della scienza. La questione è se questa sia tutta la verità, o anche solo la porzione più importante della verità" (A. Koestler). Koestler interpone fra gli eventi delle mutazioni casuali e la selezione naturale l'opera di "un'intera gerarchia di processi interni, che impongono rigide limitazioni alla gamma di mutazioni possibili, e riducono quindi in modo considerevole l'importanza del fattore caso". Ci si richiama cioè ad un piano generale che include delle regole, un *libretto di istruzioni*.
- 3) Proseguire in questo senso porta poi a domande del tipo "quale scopo ha lo scopo?"
- 4) Altra considerazione che si può avanzare è che se l'uomo si è evoluto esclusivamente tramite la *sopravvivenza del più adatto*, "la sua intelligenza dovrebbe essere strettamente proporzionale alle sfide che finora ha dovuto superare". E invece, "il suo cervello ha una complessità del tutto sproporzionata ai problemi della sopravvivenza", come se l'intelligenza "provi l'impulso di svilupparsi oltre le esigenze della natura" (C. Wilson).
In altre parole, se si trattasse solo di adattamento non si sarebbe sviluppato il senso morale, e così pure le notevoli abilità artistiche dei pittori paleolitici, che esprimono "una capacità umana che si esplica al di fuori della lotta per la sopravvivenza" (F. Hoyle).
- 5) Spostando lo sguardo dall'ambito biologico a quello cosmico, le cose non cambiano. Così per S. Hawking "è difficile rendersi conto di come condizioni iniziali tanto caotiche possano aver dato origine a un universo così omogeneo e regolare, su una scala tanto grande quanto quella del nostro universo attuale...Tutto quanto fu dunque il prodotto solo del caso fortuito? Questa sembra una conclusione del tutto insoddisfacente, una negazione di tutte le nostre speranze di comprendere l'ordine sottostante all'universo".
- 6) Con il nuovo paradigma della complessità il ruolo del caso viene a perdere la sua centralità e absolutezza, e viene subordinato o "mediato da una struttura d'informazione che risiede seminasosta nel caos cosmico" (L. Watson).
- 7) Per alcuni filosofi (Teilhard de Chardin, Charon), la vita non è fatta solo per vivere, ma il suo obiettivo è l'elevazione della coscienza (che in termini fisici può corrispondere alla memoria informazionale o entropia negativa).
- 8) "Lontano dall'equilibrio, le fluttuazioni, lungi dall'essere impediti dai grandi numeri, possono diventare il motore dell'evoluzione; le differenze, lungi dall'essere livellate, possono amplificarsi fino a strutturare l'attività dissipativa e a portarla a una nuova intensità" (Prigogine).
- 9) "Nella prospettiva data dal punto di vista dell'osservatore esterno sembra che le trasformazioni siano governate esclusivamente dal caso. Ma può darsi che in realtà le biforcazioni evolutive siano meno casuali di quanto sembri nella prospettiva tradizionale. Per spiegare l'emergenza di sistemi complessi nel tempo di vita dell'universo fisico noto sono necessari vincoli aggiuntivi sul caso. E può darsi che questi vincoli siano prodotti da un effetto formativo non dinamico" (Laszlo).
- 10) Prigogine distingue due tipi di caso: "Il primo è dato dai fenomeni aleatori del tipo della roulette. Se io gioco mille volte alla roulette la volta successiva sono ancora dinanzi a una situazione nuova, e così è tutte le volte. Se invece siamo in presenza di un fenomeno di attrazione in un sistema dinamico, abbiamo delle correlazioni temporali anche se il fenomeno sembra aleatorio".

Conclusione

“Ogni idea ha la sua dimensione fisica”.

H. Moore

“L’uomo spirituale (è) colui che si conosce...Egli ha come unico fine il cercarsi”.

Zosimo

“Il Sé è un cerchio il cui centro è ovunque e la cui circonferenza in nessun luogo”.

C.G. Jung

“Poiché il mondo è un manufatto di Dio, colui che con la sua attenzione ne conserva e accresce la bellezza coopera con la volontà di Dio”
Bhagavad Gita

L’argomento di questo scritto, ispirato (1) da fortunate e tempestive letture, si è delineato ancor prima che ne comprendessi pienamente il significato, come se qualcun altro stesse dettando il tutto (un “Esso sa dietro le quinte”); e qui torna il richiamo alle *api* di Pawels. È’ un po’ come scrive G. Bateson: “Non c’è dubbio che livelli più profondi della mente guidino lo scienziato o l’artista verso esperienze e pensieri attinenti ai problemi che in qualche modo sono suoi, e sembra che quest’azione di guida si espliciti assai prima che lo scienziato acquisti una qualunque nozione conscia dei suoi fini. Ma come ciò accada, non lo sappiamo”. In tal senso, il nutrito sfoggio di citazioni, oltre a costituire un supporto autorevole alle argomentazioni trattate, rende esplicito al meglio un contenuto che già ci abita e di cui si acquista via via consapevolezza (2).

Stabilito a grandi linee il rapporto tra alchimia e fotografia, e non certo in modo esaustivo, si è distinta una particolarità che merita nuovamente di essere sottolineata. Si è visto da questo raffronto come l’attenzione incentrata sull’oggetto porti a scoprirne la somiglianza con il soggetto; un’affinità, a dire il vero, di cui l’arte è consapevole da tempo immemore. Eppure, è proprio con la fotografia che traspare limpidamente questa corrispondenza biunivoca; con essa viene meno l’illusione di unilateralità cui va incontro l’artista (pittore) alle prese con la sua opera. Tant’è che nel trasfigurare il dato esterno, la sua immaginazione curva su se stessa e vi indugia, dando l’impressione che tutto (immagine e simbolo) abbia origine esclusivamente dalla psiche (3). Il fotografo invece, focalizzando lo sguardo sul fuori, quindi più vincolato all’oggetto esterno e non completamente sopraffatto dalla propria immaginazione, non può evadere dal senso di cui l’oggetto è portatore, né tantomeno rifuggire dalla dialettica che con esso deve stringere. In sostanza, sia l’artista che il fotografo danno voce ad un contenuto (idea, forma) che appartiene, oltre l’illusorio dualismo interno–esterno, alla realtà unificata (implicata, non-separata) (4). Nella realtà profonda sembra che non esistano distinzioni e ne è riprova la psicologia che scopre come “l’esteriorità è già dentro di noi” (U. Galimberti). Ma mentre il pittore proietta fuori, nell’opera, le sue immagini interiori, il fotografo, nel guardare il fuori, può “riconoscere l’anima nel visibile” (Porfirio) (5).

In particolare, nelle forme sincronistiche pare che vi sia stata, al di là di ogni proiezione psicologica, come una *migrazione* dell'anima (delle sue espressioni figurative) nella materia; o viceversa, che sia quest'ultima a simulare (incorporare) quelle qualità (forme) già espresse dalla psiche.

Nelle forme sincronistiche si può allora percepire che non solo l'esteriorità è già dentro di noi, ma che anche l'interiorità è fuori di noi. Scopriamo che non solo il contenuto già ci appartiene (da cui la proiezione), ma che esso è proprio *là fuori*, come avesse preso corpo autonomamente.

La differenza è sottile, ma il fatto che si possa ritrovare un contenuto interiore all'esterno, testimonia come il fuori non sia un semplice campo per l'azione o proiezione umana, bensì qualcosa che ha in sé potenzialità superiori alle nostre migliori aspettative, tra cui le apparenti capacità di simulare i prodotti della psiche (*imaginatio alchemica*).

Siamo vicini al pensiero alchemico, secondo il quale, "poiché non esiste sostanza materiale che sia del tutto separata dai modi più elevati dell'essere, è possibile, in certe circostanze, trasporre i poteri che sono propri dell'anima su una sostanza materiale, perché possano in un modo o nell'altro, incorporarsi a questa stessa sostanza. L'elisir interiore degli alchimisti può quindi trovare, in certi casi, un corrispondente esteriore" (T. Burckhardt).

Le forme sincronistiche non sarebbero dunque semplici "ricettacoli passivi" delle nostre proiezioni, ma manifesterebbero una corrispondenza reale (omologia) che impedisce all'immaginazione di risolversi in pura fantasticheria.

Con le forme sincronistiche si realizzerebbe un antico sogno degli alchimisti: quello di vedere le corrispondenze tra gli eventi psichici e quelli fisici, non come una conseguenza della teoria, ma viceversa, di derivare la teoria delle corrispondenze dopo che si è fatta "esperienza viva della presenza dell'idea nella physis" (Jung) (6).

Ciò ci riporta al problema di fondo dell'alchimia: il mistero della materia e il suo rapporto con la psiche (7).

A tal proposito, Jung pensava che se l'inconscio ha un aspetto materiale, "dovrebbe esserci un qualche pallido, vago fenomeno di coscienza anche nella materia inorganica" (Von Franz).

Charon estende il concetto di "Io inconscio" all'intero cosmo, e vede in esso "il contenuto informazionale risalente a milioni d'anni nel passato", avendo gli elettroni, di cui siamo formati, accumulato informazioni "sui banchi di scuola dell'Universo" (8).

E, continua Charon, "tutto ciò che immaginiamo non è mai una *parola vuota* ma, proprio perché è possibile immaginarlo, questa immaginazione deve avere una fonte. La fonte dell'immaginario...è un sapere millenario che talora *risale* in forma simbolica fino alla superficie della nostra coscienza. Jung chiama archetipo questa conoscenza degli eoni al livello inconscio; ma questo sapere non emerge naturalmente nel nostro conscio sotto forma di un linguaggio preciso: sono bolle d'informazione non ancora strutturate...*Immaginare* è prendere coscienza di queste *bolle informazionali* che esplodono nel nostro conscio".

Per i *neognostici* le idee vengono dall'Universo, per cui esisterebbe una sorgente d'informazione neghentropica. Dice C. de Beauregard: "L'Universo materiale studiato dalla fisica non è la totalità dell'Universo, ma invece maschera, dimostra e lascia intravedere l'esistenza di un altro Universo, molto più primordiale, di natura psichica".

Di questo passo si incontra il pensiero esoterico, per il quale, "a mano a mano che il fisico si avvicina ai confini del proprio regno, si sente profondamente turbato da contatti e bagliori di un altro regno che lo interpenetra" (A. Besant).

Si è accennato come sistemi *lontano dall'equilibrio* possano autoorganizzarsi (darsi una struttura di un certo ordine), e per quanto detto sopra, è come se tali sistemi permettessero alla materia sottile (regno psichico e spirituale) di insinuarsi e influenzare le vibrazioni della materia più grossolana (corpi fisici).

Lontano dall'equilibrio diventa allora "sinonimo di una dimensione sottile...di quella dimensione ermetica di *sospensione fra essere e non essere*. Una vera e propria terra di mezzo, spettrale scaturigine di ogni singolarità, di ogni forma di individualità" (C. Formenti), e, potremmo aggiungere, di ogni coincidenza significativa (sincronicità).

Le antiche idee di "simpatia fra le cose" e di "armonia delle sfere" sembra che intendano proprio questa straordinaria attitudine autoorganizzativa delle cose che opera ad ogni livello dell'esistente.

Tuttavia si preferisce considerare quelle singolarità come un numero uscito alla roulette piuttosto che una fantastica capacità sincronistica delle cose stesse.

Si è visto come per il pensiero positivistico la straordinarietà di tali eventi s'imponga alla nostra attenzione, nel gioco dei grandi numeri, per un effetto della *memoria selettiva*, per la quale, semplicemente, si tende a ricordare ciò che accade in modo insolito.

Se si guarda con minor piattezza e con un certo finalismo, si può rovesciare questo ragionamento e chiedersi se talvolta l'insolito non sopraggiunga (o meglio, ce ne accorgiamo) proprio per essere ricordato (9). Si tratta di vedere, in una logica sistemica, l'Io che rimembra come parte di un sistema più ampio, dove sembra che tutto avvenga (in particolar modo la sincronicità) perché l'Io ricordi (perlomeno quelle cose che è necessario rammentare per la conservazione e lo sviluppo dell'organismo). Per l'Io rimane poi un mistero chi diriga e controlli, sia pure dal suo interno, la curva di apprendimento. Secondo G. Bateson, "vi è una più vasta Mente di cui la mente individuale è solo un sottosistema... La psicologia freudiana ha dilatato il concetto di mente verso l'interno, fino a includervi l'intero sistema di comunicazione all'interno del corpo (la componente neurovegetativa, quella dell'abitudine, e la vasta gamma dei processi inconsci). Ciò che sto dicendo dilata la mente verso l'esterno. E tutti e due questi cambiamenti riducono l'ambito dell'io conscio. Si rivela opportuna una certa dose di umiltà, temperata dalla dignità o dalla gioia di far parte di qualcosa di assai più grande: parte, se si vuole, di Dio".

La mente più ampia che si dilata all'infinito è assimilabile al Sé, concepito come "il *continuum* che connette l'uomo e il cosmo" (I. Progoff). Ma il Sé va anche inteso come "il seme che contiene il fine latente della personalità" (lo sviluppo futuro), quindi, rappresenta l'essenza o lo scopo che, sia pure solo parzialmente (10), aspira a realizzarsi (prendere corpo), e per Serrano può addirittura essere il fiore mitico della pura creazione che esiste soltanto in potenza. "Questo atto di pura creazione, di pura non esistenza, tende ad apparire così fondamentale che quando si verifica, tutta la Natura risponde, inchinandosi innanzi al suo potere. E allora un raggio di luce cade su un albero per indicare che la Natura è stata toccata nel centro della sua anima".

Pure la nostra anima viene "toccata" quando il mondo, nello splendore di tutte le sue manifestazioni, cattura il nostro sguardo e ci compenetra, specialmente se osserviamo attraverso l'obiettivo fotografico. Questo mezzo ci costringe (grazie alle delimitazioni del campo visivo che annulla la visione periferica e concentra l'attenzione) a guardare con maggior intenzionalità. Allora ci può cogliere un rapimento che ci avvolge alle cose stesse in un rapporto intimo, al punto che si può ridestare, in forma più matura, quel "sentimento oceanico primordiale" di cui parla anche S. Freud. Sentimento che "abbracciava l'universo ed esprimeva un'inseparabile connessione dell'Io con l'ambiente... e i contenuti rappresentativi a

esso conformi sarebbero precisamente la nozione dell'illimitatezza e della comunione con l'universo".

E con questi contenuti siamo ad un *passo* dall'Infinito; se poi accettiamo l'idea che l'Infinito deposita se stesso, la propria essenza, nella sua manifestazione (il finito) Esso ci lambisce ad ogni sguardo. L'essenza, dunque, a questo livello, consisterebbe in ciò che ogni oggetto conserva del principio primordiale.

La tecnica fotografica (con le diverse scelte dei punti di vista, delle luci, dei tagli, degli obiettivi, ecc.), nel rappresentare (ri-presentare) la forma saliente dell'oggetto, offre forse le migliori possibilità per intuire quell'essenza, cioè il disegno fondamentale, l'idea originaria.

Poco importa che il prodotto della fotografia appaia come una *copia*, cioè un mero ricalco del dato esterno; al di là dei molteplici esemplari che la natura profonde, o dei diversi punti di vista con i quali il fotografo gioca (11), è invece la *ripetizione* di un modello originario, di cui riattualizza (ricrea) il valore o l'idea che l'oggetto incorpora. Comunque lo si voglia vedere, da qualunque parte lo si guardi, l'oggetto è un riflesso dell'*Essere* (12), e come tale esprime la forza formativa intrinseca ad ogni cosa.

Ma l'essenza non si definisce soltanto nell'astrattezza dell'ideale (a cui l'immagine fotografica rinvia), la si ritrova pure nella concretezza dell'immagine fotografica stessa che esiste in sé e per sé, in ogni esemplare (13). In essa, al di là del fatto incontestabile che una può essere più bella di un'altra, si può percepire, in modo più soggettivo (personale), quel *quid* che R. Barthes ha indicato nel "messaggio senza codice" (punctum), in ciò che *punge*, che fa vibrare (14), e che possiamo paragonare a quelle "sensazioni primordiali" di cui parla J. Charon (15).

È verosimile che per ogni fotografia ci sia chi riconosca quel *quid* (se non altro chi ha fatto la foto) (16) che può essere, seguendo Barthes, diverso da osservatore a osservatore.

Ma come è possibile che ognuno trovi essenziale qualcosa che varia da persona a persona e persino nello stesso osservatore? In definitiva, se ognuno può ritrovare un *quid* in qualsiasi fotografia, cos'è che può renderle tutte così fondamentali? Quale la radice comune? E' il fatto stesso di essere una fotografia, intesa come apparente "astrazione del transitorio", vale a dire, un'estrapolazione dell'oggetto (o

dell'azione) dal flusso della vita: l'inquadratura e la sua sospensione temporale ne fanno un tratto unico e perciò essenziale a se stesso. Allargando il discorso ad un piano di aperta metafisica, si può concepire tale flusso come l'insieme infinito di fotogrammi compresi nella Mente Universale, dove ogni fotogramma è per sua natura essenziale giacché unico e irripetibile. Le foto che vediamo potrebbero essere un'infinitesima parte di questa *pellicola* infinita.

La fissazione fotografica lascia dunque intravedere l'essenza che altrimenti è dispersa nell'oblio, poiché inghiottita nel divenire e nel molteplice (17).

Si può credere o meno alla potenza creativa degli archetipi e del Sé in particolare, così come al valore della sincronicità o dell'Infinito diffuso in ogni sua parte, ciò dipende più che altro dal nostro temperamento e dai miti che ci possiedono.

Comunque si sentano le cose, vale la pena ricordare l'esortazione del chimico Kekulé, che in seguito ad un suo illuminante sogno diceva: "Impariamo a sognare, signori"; ammonimento che nel nostro caso possiamo parafrasare dicendo: "Impariamo a fotografare, signori", e chissà che dall'Infinito *poetico* non risplenda un raggio sul nostro mirino e il clic non diventi l'eco della "pura creazione", ed allora la bella immagine *si fa* ed è segno che "la Natura è stata toccata" (18).

Note

1) L'ispirazione non si può spiegare, e per Jung è una *trovata* che proviene "da qualche altra parte". L'ispirazione, come la creatività, "è un'invasione della consapevolezza ordinaria da parte di...processi superiori" (H. Margenau). E ancora, l'ispirazione sfrutta il *momento favorevole*, accade in quell'istante che *sospende la durata*: proprio come il momento in cui si scatta una fotografia.

2) Con la citazione non si ripete in modo passivo, "ma si dà voce a un contenuto ricreato dentro di sé" (A. Coomaraswamy).

3) In modo analogo "noi pensiamo alle esperienze religiose e spirituali come a fatti della *vita interiore*, ma questo è causato dalla falsa separazione del soggetto dall'oggetto. Le vie orientali dirigono i loro allievi a *guardare dentro*, a scoprire l'io, solo per disperdere l'illusione che esso sia dentro e non fuori. Come disse il maestro Zen cinese Lin – chi, "non fate errori: non c'è nulla all'esterno e, allo stesso modo, non c'è nulla all'interno che possiate afferrare" (A. Watts).

4) Per Jung, "nel simbolo si fondono il mistero del mondo fisico e le potenzialità psichiche latenti" (E. Zolla). "L'alchimista proietta i suoi contenuti psichici sul mondo materiale attraverso la creatività del simbolo, che unifica le forme del secondo e le figure dei primi" (C. Formenti).

5) Non mi sembra giustificata l'osservazione di R. Arnheim quando dice che la foto può distrarci da una visione intima. Perdersi nei "capillari del particolare" può bensì risvegliare idee, e talvolta, al di là di una semplice testimonianza o produzione di cose, la foto riuscita può scuotere, toccare (vedi il *punctum* di R. Barthes), facendoci consapevoli di "esser vivi".

6) Per Jung, tale esperienza viva si rende possibile grazie alla proiezione. In virtù di questa "si stabilisce un'identità inconscia tra la psiche dell'alchimista e la sostanza arcana o trasformante, cioè lo spirito racchiuso nella materia". Con le forme sincronistiche l'identità emerge alla coscienza grazie alla somiglianza colta dalla proiettività (obiettiva) dell'occhio.

7) Il dualismo psiche-materia è tale solo in apparenza, dal momento che l'ordine della materia si è evoluto dall'epoca newtoniana; pertanto, "invece di *ridurre* l'intera natura a materia, si è esteso il concetto di materia fino ad abbracciare aree costituite da entità non tangibili" (D. Peat), per giungere alle sorprendenti teorie di R. Sheldrake che introduce un nuovo livello, quello di *informazione attiva*. "Mente e materia non apparirebbero più come due sostanze ben distinte ma come entità integrate in un sostrato comune" (D. Peat).

8) "Posso solo guardare con meraviglia e spavento alle altezze e agli abissi della nostra natura psichica il cui universo non-spaziale cela un'incredibile ricchezza di immagini sedimentate in milioni di anni di evoluzione vitale e fissate nell'organismo" (G. Jung).

9) Sembra all'opera un fattore occulto che organizza eventi sincronistici per farci capire meglio, o diversamente, gli eventi sincronistici sono l'essenza stessa di un impulso di crescita, impulso che tende ad accordare i contrari. Tutto in fondo ha origine da coincidenze significative.

10) "Nel corso della vita, il Sé chiede di essere riconosciuto, integrato, realizzato; ma non vi è speranza di incorporare più di un frammento di una così vasta totalità entro la portata limitata della

coscienza umana. Di conseguenza, la relazione tra Io e Sé si configura come un processo senza fine” (dizionario di psicologia analitica).

11) Pure da questa angolazione, dinanzi ad un oggetto, si assapora un che d’infinito se si pensa all’illimitato numero di punti di vista da cui lo si può riprendere; anche se ciò non esclude che uno può essere più significativo dell’altro, più *essenziale*, nel senso che esprime l’oggetto o l’azione, al meglio, in modo pregnante (come direbbe Goethe, quando il reale fenomenico viene a coincidere con il *tipo ideale*).

12) “Non possiamo sottrarci all’infinito. Esso ci fissa in volto sia che noi guardiamo agli atomi o alle stelle” (A. Koestler). “Colui che vede l’Infinito in tutte le cose vede Dio. Colui che vede soltanto la Misura, vede soltanto se stesso” (W. Blake). È auspicabile che le considerazioni sulle forme confluiscono in quel “tratto” d’infinito che sorvola la mente quando è calma e serena.

13) “Una visione empirica o individuale può essere trasformata in visione dell’Essenza (ideazione), una possibilità che è essa stessa da intendere non come empirica ma come essenziale. L’oggetto intuito consisterà quindi nella corrispondente Essenza pura o *eidos* che può essere tanto una categoria superiore quanto una sua particolarizzazione fino alla sua compiuta concretezza” (E. Husserl)

14) Sulla base della distinzione tra lo *studium* e il *punctum* che R. Barthes ci suggerisce, si possono definire due ordini di essenzialità. Se fotografo un albero, ci sarà quella foto significativa, pregnante, che esprime l’essenza più generale in quanto archetipo, modello esemplare, cioè l’idea tipo che è in ogni albero; ma ogni foto di quell’albero particolare, proprio di quello preso di mira, esprime un punto di vista che è in sé per sé essenziale perché unico e irripetibile fotogramma tra infiniti fotogrammi – e qui ci sta anche che un fotogramma è più riuscito, più bello di un altro, come se in esso si riversasse un’essenza più *poetica* – È l’essenzialità del particolare che va oltre la comprensione del concetto (universale). Se si vuole è un’essenza minore, non fondamentale, legata a quel particolare che può improvvisamente cessare di esistere. È’ un’essenzialità che si perde con il perdersi del particolare, così come esso svanisce nel divenire del molteplice. Alla fotografia il compito di recuperare quel momento infinitesimale, più o meno fugace, e immortalarlo. L’essenza non sta dunque solo nel concetto (idea generale), ma in quel qualcosa di indefinibile che si può cogliere attraverso una percezione con “sensi aperti” e un “contegnimento puramente passivo”. Come nella esperienza estetica di fronte ad un’opera d’arte è quel *quid* inesprimibile che non si può decodificare, che va oltre le spiegazioni o le attribuzioni culturali. È intuizione, al di là della ragione, di qualcosa che è disseminato dappertutto, in ogni punto di vista, come nell’ologramma il tutto è in ogni sua parte.

Mi sembra che ci sia qualcosa di simile in Hartmann quando dice che “...in ciascun ente c’è ugualmente un momento di Essenza. A questo appartiene tutto ciò che costituisce la determinazione specifica o la particolarità dell’ente, tutto ciò che quest’ultimo possiede in comune con un altro o per cui si distingue dall’altro, in breve tutto ‘ciò che esso è’ ”.

15) “ Le sensazioni primordiali, che nondimeno ci fanno toccare con il dito il cuore dell’Universo, sono generalmente assai semplici. Ciò può essere il riflesso del sole in un sottobosco; o la sensazione che procura l’immensità del mare; o quella del cielo cosmico, in una bella notte d’estate; o il particolare rumore di una rana che penetra nell’acqua dove è saltata. Ma è anche un istante vissuto apparentemente in modo analogo agli altri, un istante in cui si è tuttavia avvertita (perché) una pienezza che faceva vibrare tutto il nostro essere fin nelle più minime particelle”. (J. Charon)

16) La prima foto della storia (di N. Niepce) è essenziale non solo perché povera di informazioni, ma perché la guardiamo, appunto, come la prima sorprendente fotografia. Ecco, dovremmo guardare ogni foto come se fosse l’unica, come la guarderebbe l’abitante di un lontanissimo pianeta. Succede invece che, invasi da un’infinità d’immagini, i nostri sensi si anestetizzano, per cui la maggior parte di esse perdano originalità e curiosità diventando pressoché banali.

17) “ Silenzio della foto. Una delle sue qualità più preziose...Ma silenzio anche dell’oggetto, che essa strappa al contesto ingombrante e assordante del mondo reale...La foto restituisce l’oggetto all’immobilità e al silenzio. In piena confusione urbana, essa ricrea l’equivalente del deserto.” (J. Baudrillard)

18) Mi piace concludere queste note con la comunicazione di un’entità anonima dei mondi invisibili: “...Il mondo che ho incontrato era pressappoco quello di sempre, soltanto più limpido, più vivo, più profondo. Più profondo perché non era una visione piatta, ma compenetrata, come se si fosse quello che si vede. ...Quando non ho più niente da cercare soffermo il mio ricordo su quello che provai. Ricordo ancora tante cose belle che non apprezzai in vita: l’umidità di una sera d’autunno in cui il mondo sembrava riposare sotto una coltre immota, la bellezza di un tramonto d’inverno, quando il sole,

ancora prima di tramontare, svaniva agli occhi di un osservatore disattento dietro una nube di passaggio. Ricordo, non con mestizia, le mie primavere, le mie estati, i miei inverni passati da incarnato. Vi consoli sapere questo: ogni cosa bella che avrete vissuto sarà come un raggio di luce che troverà un appoggio quando voi deciderete di proiettarlo; quando il ricordo diventerà struggente insinuandosi dentro di voi, voi potrete ricostruire ciò che fece parte della vostra vita e viverne ancora con maggiore completezza di sentimenti.

È bello vedere con questi occhi! È bello percepire la musica del passato che fu! È bello! Ma è tanto più bello cancellare il fu e rendere tutti gli attimi dell'esistenza un sempre eterno presente."

Poscritto

Se le imprecisioni e gli azzardi proposti si espongono ad una severa censura da parte di un pensiero più meticoloso e scientifico, andrebbe comunque salvaguardato il *sensu* dell'esperienza fatta, un valore evidenziato dalla disposizione degli eventi che si sono succeduti. Tutto – le foto prima, e il discorso scritto poi – sembra essersi sviluppato secondo una regia che va ben al di là delle intenzioni e della piena consapevolezza di chi scrive. Un percorso costellato da inoppugnabili coincidenze, o meglio, da tanti segmenti significativi (così come li percepiamo) che sono confluiti in un unico tessuto.

Ma al di là di tutto, rimane comunque il riscatto del senso di significato delle cose, di quegli oggetti d'*affezione* che nel silenzio sorprendono e inebriano chiunque presti loro la dovuta attenzione, così come la fotografia insegna. In tale risveglio si possono riconoscere tutti quei fotografi che nel loro approccio intimo alla natura avvertono i sintomi di un cammino spirituale, senza un principio né una fine, in un semplice abbandono a quell'infinita Unità che si percepisce attraverso le diversità.

Nel mettere insieme le informazioni sopraggiunte sono comparsi autori, non solo di diversa ispirazione, ma addirittura con idee tra loro contrastanti. Così, per es., Prigogine che critica i lavori di Pawels e Ruyer, Burckhardt che è ostile a Jung, oppure Bateson che non crede all'idea di sincronicità.

Questo *usare* i diversi autori per un intendimento personale, che trascende le finalità degli autori stessi, ricalca un po' quell'atteggiamento di G. Bruno che, pur scegliendo la sua filosofia, sapeva che ogni altra filosofia "nata da animo equilibrato", conteneva qualcosa di buono: "Ogni punto di partenza è buono, se è buono il risultato, tanto se si parte dalla teoria della forma, quanto se si parte dal caos" (I. Vecchiotti).

Anche questo fa parte di quel gioco magico di unire gli opposti; gioco che Goethe conosceva bene e che gli faceva dire: "Connetti, connetti sempre".

BIBLIOGRAFIA

- | | | | |
|--------------------------|---|------------------------------|------|
| AA.VV. | G. Bateson. Il maestro dell'ecologia della mente | Fed. Università Verdi-Italia | 1987 |
| AA.VV. | La sfida della complessità | Feltrinelli | 1985 |
| AA.VV. | Phisis: abitare la terra | Feltrinelli | 1988 |
| AA.VV. | Venezia '79: La fotografia | Electa | 1979 |
| Abbagnano N. | Dizionario di Filosofia | Utet | |
| Amsterdamski S. | Caso/Probabilità | Enc. Einaudi | 1977 |
| Anati E. | Origini dell'arte e della concettualità | Jaca Book | 1988 |
| Arber A. | Il molteplice e l'uno | Astrolabio | 1969 |
| Arnheim R. | Arte e percezione visiva | Feltrinelli | 1984 |
| " " | Entropia e arte | Einaudi | 1974 |
| " " | Verso una psicologia dell'arte | Einaudi | 1969 |
| Atlan H. | A torto e a ragione | Hopefulmonster | 1987 |
| Barthes R. | La camera chiara | Einaudi | 1980 |
| Bateson G. | Mente e natura | Adelphi | 1984 |
| " " | Verso un'ecologia della mente | Adelphi | 1976 |
| Batfroi S. | Dal caos alla luce | Mediterranee | 1988 |
| Baudrillard J. | Patafisica e arte di vedere | Giunti city lights | 2006 |
| Bergson H. | Introduzione alla metafisica | Laterza | 1957 |
| Besant A., Leadbeater C. | Le forme-pensiero | Soc. teosofica Ital. Trieste | 1986 |
| Burckardt T. | Alchimia | Guanda | 1981 |
| " " | Scienza moderna e saggezza tradizionale | Borla | 1968 |
| Calabrese O. | Il linguaggio dell'arte | Bompiani | 1985 |
| Calvesi M. | Arte e alchimia | Art Dossier-Giunti | 1986 |
| Capra F. | Il tao della fisica | Adelphi | 1982 |
| " " | Il punto di svolta | Feltrinelli | 1984 |
| " " | Verso una nuova saggezza | Feltrinelli | 1988 |
| " " | Le radici del nuovo pensiero | Riza - scienze | 1989 |
| Charon J. | Morte, ecco la tua sconfitta | Mediterranee | 1982 |
| " " | Il Tutto. Lo spirito e la materia | Mediterranee | 1987 |
| Coomaraswamy A. | La trasfigurazione della natura nell'arte | Rusconi | 1976 |
| " " | Come interpretare un'opera d'arte | Rusconi | 1977 |
| Costa De Beauregard O. | Il 2° principio della scienza del tempo | F. Angeli | |
| Dal Prà M. | Alchimia | Enc. Einaudi | 1977 |
| D'Arcy Thompson W. | Crescita e forma | Boringhieri | 1969 |
| Davies P. | Il cosmo intelligente | Mondadori | 1989 |
| " " | Dio e la nuova fisica | Mondadori | 1983 |
| D'Espagnat B. | Un atomo di saggezza. Note di un fisico | | |
| | Sul reale velato | Hopefulmonster | 1987 |
| Dorfles G. | Itinerario estetico | Studio Tesi | 1987 |
| Dossey L. | Alla ricerca dell'anima | Sperling e Kupfer | 1989 |
| Eco U. | La definizione dell'arte | Garzanti | 1978 |
| Ehrenzweig A. | La psicoanalisi della percezione | Astrolabio | 1977 |
| Eigen M., Winckler O.R. | Il gioco. Le leggi della natura governano il caso | Adelphi | 1986 |
| Eliade M. | Il mito dell'alchimia | Avazini e Torraca | 1968 |

" "	Immagini e simboli	Jaca Book	1980
Feyder V.	I grandi fotografi: Martine Franck	Fabbri	1983
Focillon H.	Vita delle forme	Einaudi	1943
Formenti C.	Prometeo e Hermes	Liguori	1986
Franz (Von) M.L.	Alchimia	Boringhieri	1984
" "	Le tracce del futuro. Divinazione e tempo	Red	1986
Frater Albertus	Manuale dell'alchimista	Astrolabio	1978
Fromm E.	L'amore per la vita		
Galimberti U.	La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo	Feltrinelli	1977
Goethe W.	Teoria della natura	Boringhieri	1958
Gosztonyi A.	Teilhard De Chardin	Sansoni	1970
Granet M.	Il pensiero cinese	Adelphi	1971
Hawking S.	Dal big bang ai buchi neri	Rizzoli	1988
Hillman J.	Il codice dell'anima	Adalphi	1997
Jung C.G.	Opere vol. VIII	Boringhieri	1976
" "	Psicologia e alchimia	Boringhieri	1981
" "	Misterium Coniunctionis	Boringhieri	1989
" "	Ricordi, sogni, riflessioni	Rizzoli	1978
" " e altri	L'uomo e i suoi simboli	Longanesi	1980
Koestler A.	L'atto della creazione	Astrolabio	1975
" "	Il fantasma dentro la macchina		
" "	I sonnambuli	Jaca Book	1982
" "	Le radici del caso	Astrolabio	1972
" " Hardy A., Harvie R.	La sfida del caso	Astrolabio	1974
Laszlo E.	L'ipotesi del campo ψ . Fisica e metafisica dell'evoluzione	Lubrica P.	1987
La Porta G.	La magia	Marsilio	1998
Marchianò G.	L'armonia estetica. Lineamenti di una civiltà laotiana	Dedalo	1974
" "	La cognizione estetica tra oriente e occidente	Guerini e ass.	1987
" "	La creatività. Le basi poetiche della mente	Riza - scienze	1988
Margenau H.	Il miracolo dell'esistenza	Armando	1987
Marra C.	Bersaglio mobile	Essegi	1984
" " e Alinovi F.	La fotografia. Illusione o rivelazione?	Mulino	1981
Maslow A.H.	Verso una psicologia dell'essere	Astrolabio	1971
Mc. Cully R.	Jung e Rorschach	Cea. Mimesis	1988
Meier C.A.	Scienza e religione. Uomo e natura nella visione junghiana	Mediterranee	1990
Minguzzi E.	Alchimia	Armenia	1975
Monod J.	Il caso e la necessità	Mondadori	1970
Montecucco N.F.	Cyber. La visione olistica	Mediterranee	2000
Morin E.	Il metodo. Ordine, disordine, organizzazio- ne	Feltrinelli	1983
" " (a cura di)	Teorie dell'evento	Bompiani	1974
Nasr S.H.	L'uomo e la natura	Rusconi	1977
Pasqualotto G.	Il tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'oriente e d'occidente	Pratiche	1989
Pawels L. e Bergier J.	Il mattino dei maghi	Mondadori	1963
Peat D.	Per caso	Armenia	1989
Prigogine I.	La nascita del tempo	Theoria	1988
" " e Stengers I.	La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza	Einaudi	1981
Progoff I.	Le dimensioni non-causali dell'esperienza umana	Astrolabio	1975
Russell E.W.	Disegno e destino	Meb	1977
Ruyer R.	La gnosi di Princeton	Nardini	1980
Samuels A., Shorter B. e Plaut F.	Dizionario di psicologia analitica	Raffaello Cortina	1986

Scharf A.	Arte e fotografia	Einaudi	1979
Schrödinger E.	Che cos'è la vita? Scienza e umanesimo	Sansoni	1988
Schwarz A.	Arte e alchimia. XLII Biennale di Venezia	Electa	1986
“ “	L'immaginazione alchemica	Salamandra	1979
Scimè G.	I segni e le forme. Fotografie di E. Sotgiu	Monogramma	1985
Serrano M.	Il cerchio ermetico	Astrolabio	1976
Serres M.	Lucrezio e l'origine della fisica	Sellerio	1980
Sertoli G.	Le immagini e la realtà. Saggio su G. Bachelard	Nuova Italia	1972
Sexl R.U.	Ciò che tiene insieme il mondo. La fisica alla ricerca del progetto della natura	Zanichelli	1987
Sontag S.	Sulla fotografia	Einaudi	1978
Steiner R.	Le opere scientifiche di Goethe	Melita	1988
Teodorani M.	Bohm. La fisica dell'infinito	Macro	2006
“ “	Sincronicità	Macro	2006
Timbergen N.	Il comportamento sociale degli animali	Einaudi	1953
Thom R.	Stabilità strutturale e morfogenesi	Einaudi	1980
“ “	Modelli matematici della morfogenesi	Einaudi	
Vaccari F.	L'inconscio tecnologico	Punto e Virgola	1979
Vallier D.	L'arte astratta	Garzanti	1984
Vecchiotti I.	Che cosa ha veramente detto Bruno	Ubalдини	1971
Vernant J.P. e altri	Divinazione e razionalità	Einaudi	1982
Watson L.	Supernatura	Rizzoli	1974
Watts A.W.	Psicoterapie orientali e occidentali	Astrolabio	1978
Watzlawick P.	Pragmatica della comunicazione umana	Astrolabio	1971
Webster G.C., Goodwin B.C.	Il problema della forma in biologia	Armando	1988
Whitem R.	I King. Il libro dei mutamenti	Astrolabio	1950
Whitehead A.N.	La scienza e il mondo moderno	Boringhieri	1979
Widmann C.	Alchimia della psiche	Piovan	1987
Wilson C.	Misteri. Studio sull'occulto il paranormale e il supernormale	Astrolabio	1979
Worringer W.	Astrazione e empatia	Einaudi	1908
Zohar D.	Oltre la barriera del tempo	Astrolabio	1984
“ “	L'io ritrovato	Sperling Kupfer	1990
Zolla E.	Archetipi	Marsilio	1988

Questo volume è stato pubblicato nel mese di Agosto 2009
Prima Edizione – Printed in Italy
per la “**Claudio Nanni Editore**” – Ravenna
www.claudionannieditore.com
Direttore Organizzativo – Rachele Gertrude Maria Nanni
Direttore Arti Grafiche – Tommaso Mattia Nanni
Gestore del sito – Luca Comanducci
Copyright di “Claudio Nanni Editore” 2009