

Riccardo Scognamiglio

Dall'immagine mentale al pensiero creativo, note per una psicologia dell'atto.

Premessa

Non sono chiamato a scrivere il mio contributo sull'opera di Plevano nelle vesti di un critico d'arte. Quella dello psicologo è certamente una presenza **sui generis** in un catalogo d'arte, ma il mio intervento è stato richiesto appunto come una specie di esperimento.

Far parlare la Psicologia e la Psicoanalisi intorno all'arte genera solitamente aspettative un po' minacciose. Ma non è stato questo l'effetto dell'incontro con Plevano. Anzi si è trattato certamente di un "buon incontro", di un incontro che amerei definire **utopico**, utilizzando una delle categorie concettuali della mia teoria: utopico è alla lettera con buon **topos**, un buon punto d'incontro e al contempo è un punto marcato, come vuole la tradizione, da un'impossibilità, da un limite alla sua stessa pensabilità.

È il luogo stesso della parola, quando la parola si prova a catturare qualcosa del **reale**, del **noumeno** in senso kantiano, che è ciò che per definizione non può che sfuggire, che non cessa di sfuggire alle maglie del discorso.

L'arte è una delle sfide radicali dell'uomo a questo punto di resistenza alla significazione che è il reale, la materia nella sua accezione più concreta e muta. Ricordo a titolo d'esempio l'aneddoto di Michelangelo che si scaglia contro il suo Mosé invece con un "perché non parli?".

Se l'arte nasce da questa sfida tutta umana di far parlare il silenzio - quella tela bianca, quel pezzo di marmo, quella pagina vergine - come vi potrà essere alleata una disciplina che si definisce "scienza dell'anima"?

Freud ne dettava i presupposti quando affermava che gli artisti sono alleati preziosi, poiché "sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra filosofia neppure sospetta." e nella loro disposizione a lasciar parlare l'inconscio, attingono a un sapere, "particolarmente nelle conoscenze dello spirito", in cui "essi sorpassano di gran lunga noi comuni mortali, perché attingono a fonti che non sono ancora state aperte alla scienza".

Del pensiero e dell'atto

Quando il pittore si avvicina alla tela bianca, nella sua mente comincerà a svilupparsi qualche immagine mentale.

Possiamo distinguere però due processi a livello della creazione: quello del **pensiero** e quello dell'**atto creativo**.

Il **pensiero** è quello del progetto artistico, quello che partendo da una certa poetica costruisce un disegno mentale, ossia una serie di immagini in sequenza articolate in un processo orientato verso un certo obiettivo finale e in cui si stabiliscono le coordinate ipotetiche del lavoro che verrà eseguito: si fa per così dire un bozzetto mentale dell'opera futura, che verrà via via, nel corso della realizzazione, testato e corretto. L'operazione procede per ipotesi e continue verifiche che possono modificare l'ipotesi stessa.

L'**atto creativo** invece non procede dalla coscienza del soggetto, cioè da una pro-

duzione ipotetica, ma funziona come un atto mancato, come un lapsus: qualcosa accade da un altro luogo rispetto alla coscienza analitica. Possiamo trovarvi qualche analogia con la pratica di un guerriero: il guerriero può usare le strategie di guerra, ma quando è in azione in un duello, la sua mano deve essere mossa con un'immediatezza fulminante. Dice un'antica parabola orientale: se una freccia sta per colpirti come puoi pensare di misurarne la lunghezza, di vagliarne la fattura, di saggiarne la consistenza? Se la tua mente è presa da questi pensieri, il tuo corpo è morto.

L'**atto** quindi si decide solo a **posteriori**. Solo dopo il suo compimento si può dire se era un atto riuscito oppure mancato.

Nel **pensiero** creativo c'è piuttosto qualcosa di simile al gioco infantile: un bambino può intendersi sul fatto che un pezzo di legno possa essere come un cavallo, o una spada, o un'automobile. Innesca così un processo di riordinamento della realtà, simile a quel processo retorico che nella produzione letteraria chiamiamo **metafora**: una cosa può stare al posto di un'altra, purché si instauri un accordo fra le due nella mente del soggetto. Si tratta d'altra parte di una delle due leggi fondamentali che reggono il meccanismo stesso del linguaggio e quindi di un codice linguistico che ne rappresenta l'accordo sociale: una parola sta al posto di una cosa (**metafora**); ma anche, una parola può stare al posto di un'altra parola (**metonimia**).

Il gioco tuttavia richiede questa strategia retorica: un "**far finta che**" questo pezzo di legno sia una spada. L'**atto** invece non lo richiede: qualcosa accade, semplicemente. Accade ad esempio che dei triangoli e dei cerchi siano delle **Regate veliche** oppure un **Volo di rondini** nell'**atto immaginativo** di Plevano. Ovviamente perché accada qualcosa di significativo ci vogliono dei presupposti, ad esempio oltre alla tecnica, all'estro e a tutte le cose che si attribuiscono ad un artista, ci vuole una certa disposizione ad aprirsi all'oggetto. L'accadere dell'atto è relativo ad un cadere nella mente di qualcosa da un altro luogo, da un'altra prospettiva rispetto alla comune percezione.

La bontà o meno di questi accadimenti può essere concepita in relazione a un sentimento di scoperta, che fa dell'arte una vera e propria **operazione euristica**, in cui a posteriori si realizza di aver trovato ciò che si cercava, come accompagnato da un sentimento di **necessità**. Un procedimento euristico è appunto un sistema per scoprire un obiettivo ignoto attraverso esplorazioni successive, in base a qualche criterio conosciuto, come in questo caso mettere mano alla tela, osservare delle forme, dei colori, dei materiali.

Ecco il buon incontro, il **punto utopico** di incontro con l'arte: qualcosa che ha il carattere della **necessità** si mostra, si sperimenta come una **trovata**, appunto di ciò che si cercava e che non si poteva conoscere prima di averlo sperimentato.

Ecco che allora, a differenza del **pensiero** creativo, che pure partecipa dell'operazione estetica, e che risolve i problemi della tecnica, qualcosa dell'**atto** avviene in senso euristico da parte dell'autore e del fruitore, in una fruttuosa **oscillazione ipervisiva** fra mondo interno, nel senso dell'immaginario privato e mondo esterno, mondo delle forme, del linguaggio, del simbolico, del sapere, dove il vedere è qualcosa che non si riferisce al senso della vista, ma al **desiderio** di trovare, al cercare al di là di ciò che si vede, in ciò che non si sa.

Ecco perché il quadro rivela soprattutto **ciò che non c'è** nella visione, e in quanto

sostiene qualcosa in **absentia** si fa costantemente guardare, non si riduce a mero significato di ciò che in esso vi è contenuto. Questo è il mistero dell'arte: veicolare qualcosa del **godimento**, mantenendo aperto il desiderio, non otturandolo con una soddisfazione definitiva.

L'atto irrealizzante.

Nel pensiero fenomenologico esistono profonde riflessioni sull'**atto**. Sul versante percettivo, la forza che un oggetto, ad esempio un oggetto pittorico ha di imporsi alla nostra attenzione, stagliandosi da un campo percettivo, ha un particolare connotato temporale, poiché segna l'immediatezza fenomenica: l'**hic et nunc** della coscienza nell'istante fenomenico in cui soggetto e oggetto si confondono, in cui c'è caduta dello sguardo: ecco l'istante del godimento in cui qualcosa dell'oggetto otturatore, **lo sguardo**, proprio come l'otturatore di una macchina fotografica, si apre, cade, lascia il posto a questo contatto di un istante.

Ma la stessa cosa non avviene forse nell'intuizione pittorica? Sartre fa un significativo esempio a proposito dell'**atto immaginativo**: *"Gli arabeschi sul tappeto che sto osservando, sono dati solo in parte alla mia intuizione... Tuttavia, colgo gli arabeschi nascosti come esistenti in questo momento, benché nascosti e non come assenti... In questo senso, percepire il tale o il tal altro dato significa percepirlo sullo sfondo della realtà totale come insieme"*.

Nella percezione cioè, la coscienza, secondo Sartre è immersa nella realtà e coglie l'oggetto percepito, il **perceptum**, cioè l'immagine di quell'oggetto come se fosse reale e ciò che di esso è assente alla percezione viene intuito come **datità** presente che completa in un insieme ben formato la parzialità di elementi di cui si ha percezione. È ciò che d'altra parte in Psicologia si chiama **completamento amodale** di un dato percettivo.

L'atto percettivo per Sartre è una **atto realizzante**, ossia un atto che attribuisce ai dati della percezione uno statuto d'esistenza che per così dire dovrebbe loro pertinenere.

Qual'è allora l'**atto** di cui noi abbiamo parlato più sopra, che riguarda più propriamente qualcosa dell'intuizione estetica? Deve essere evidentemente un atto che si pone agli intipodi di quest'ultimo, che vede ciò che non c'è, ciò che non è presente alla coscienza percettiva.

Un esempio evidente l'abbiamo nella serie delle **rocce** di Plevano. Si tratta in questo caso di realismo? Plevano fotografa sulla tela le rocce della Sardegna? Certamente no. Il nostro campo percettivo è fatto di cose e di vuoti fra le cose, e nella relazione strutturale fra pieni e vuoti noi riusciamo a distinguere percettivamente gli oggetti. Ma le rocce di Plevano danno più l'idea di un mondo visto attraverso gli intervalli esistenti fra le cose, che non le cose in quanto tali, in quanto **"buone forme"**. E quando ci mettiamo a vedere come cose gli intervalli fra le cose, l'aspetto del mondo si tramuta sensibilmente.

Non per niente le innumerevoli "visioni" di **Costa Paradiso**, poi diventano simboli per **Malinconia**, o geometrie labirintiche per **Nel mezzo del cammin**, o infine subiscono le antropomorfe metamorfosi delle **Figure umane**.

Ecco l'**atto creativo**, ovvero l'**atto immaginativo**, come lo chiamerebbe Sartre: *"se voglio immaginare gli arabeschi nascosti [del mio tappeto], dirigo la mia attenzione su di essi e li isolo, esattamente come isolo su di un fondo di universo indifferenziato una*

data cosa che percepisco in questo momento".

L'oggetto dell'immaginazione può al limite essere lo stesso dell'atto percettivo, ma ciò che cambia è l'atteggiamento della coscienza: l'immaginazione è una funzione dell'intenzionalità della coscienza che costituisce la presenza di **qualcosa**, l'oggetto pittorico, in assenza di una sua oggettività percettiva. Ecco perché immaginare è un **atto irrealizzabile** rispetto ai dati di realtà, anche se pone, nel fare pittorico, creativamente un nuovo oggetto, quello artistico. La distinzione fra immagine e percezione non si determina a livello di differenza del sensibile, organizzato dagli atti di coscienza, il che significa che l'immagine materiale, il **perceptum**, non è costitutivamente diverso dall'immagine mentale; cosa questa ampiamente dimostrata dagli attuali studi di neurofisiologia. Ma già Husserl aveva posto una differenza non a livello della materia fra i due tipi di immagini, ma a livello dell'atto: l'immaginazione è il risultato di una sintesi attiva, a differenza dell'atto passivo della percezione. *"Porre un'immagine - dice ancora Sartre - significa costituire un oggetto in margine alla totalità del reale, significa cioè tenere il reale a distanza, liberarsene, in una parola, negarlo"*.

L'immaginazione esiste quindi come un **atto di libertà**, in cui la coscienza si libera della situazione esistente. Qui troviamo espressa la funzione dell'arte come il programma di questa affermazione di libertà, un programma che potremmo definire con Bateson, di **ecologia della mente**.

Se Sartre e tutta la Fenomenologia sono ancorati al concetto di coscienza, di cui sostengono la facoltà intenzionante, noi saremmo più propensi a non immaginare il soggetto come una unità coscienziale, che fa tutt'uno con la persona fisica. Ci accontentiamo di concepire freudianamente il soggetto come una funzione logica, relativa alla connessione dei significanti di quel particolare atto. Ecco perché più sopra parlavamo di **trovata**: ciò che si trova nell'atto non è altro che il soggetto dell'inconscio.

Soggetto che in questa logica mette in scacco il dettato cartesiano: non più dunque **"penso, quindi sono"**, ma, in relazione al concetto di atto come **trovata**, **sono dove non penso"**.

La decodifica dell'immagine: la teoria proposizionalista.

In Psicologia cognitiva, vi sono due principali indirizzi teorici relativi all'immagine mentale e alla sua decodifica: quella **proposizionalista** e quella **analogica**.

Una teoria che si definisce **proposizionalista**, concepisce che le immagini mentali, analogamente a quelle che noi percepiamo con il nostro apparato della visione [a livello della corteccia cerebrale, vengono infatti attivate sia per le immagini interne che per quelle percepite dall'esterno, i medesimi processi] si compongono come delle frasi, i cui elementi sono in relazione sintattica fra loro, grazie a delle parole che si pongono da elemento relazionale.

Secondo questa teoria, dunque, le immagini mentali e il linguaggio verbale sono entrambi rappresentazioni mentali che seguono lo stesso codice: nella nostra mente esisterebbero delle strutture in cui sono codificate, nella forma di un linguaggio comune, un **codice interlingua**, sia le rappresentazioni figurali che quelle verbali. Ad esempio l'immagine "una mela sulla tavola", oppure "il cappello del signore", ma anche le proposizioni stesse, non coincidono immediatamente con le frasi citate, tuttavia vengono denotate da esse e possono rimanere invariate sotto traduzio-

ni e parafrasi. L'elemento relazionale è dato da quel **sulla**, o da quel **del** che mettono in una particolare relazione di luogo e di appartenenza gli altri due elementi della scena: la tavola e la mela; il cappello e il signore.

Occorre ovviamente pensare che vi siano regole fisse che stabiliscano le modalità di formazione di una proposizione: le immagini mentali, come tutte le altre forme di conoscenza sarebbero codificate per mezzo di liste finite di assiomi che sottostanno alle regole del ragionamento deduttivo.

Ovviamente però, questa teoria del linguaggio non prevede che il **principio logico di non contraddizione**, espellendo così dal linguaggio l'**inconscio**, l'**onirico**, l'**attività deformante propria dell'esperienza artistica**. Questa teoria non è cioè in grado di esplicitare una topologia, del tipo **un interno-esterno**: vero problema per la razionalità proposizionale, ma che ha ispirato moltissimo le opere di **Escher**, ad esempio, ma anche tutta la pittura surrealista e la pittura astratta del nostro secolo. Plevano ce ne dà esempi continui: **L'occhio fra ironia e disperazione**, del 1990, oppure solo apparentemente più semplice, esplicitando un livello di appartenenza: **Il cervello dell'uomo**, o **Il polmone dell'uomo**, entrambi dell'ultima produzione.

Ma è forse più semplice quando si parla di arte **realista**? Prendiamo ad esempio i quadri degli anni '70-80 di Plevano e sottoponiamoli a queste osservazioni: **Corsico, i navigli, le montagne dell'Engadina**.

In questi casi possiamo più facilmente utilizzare un'**analisi proposizionale** del tipo: l'immagine mentale è quella delle montagne **sotto il sole** albeggiante, per esempio? Nel modo stesso in cui ne parlo, in effetti lo posso anche immaginare, lo posso guardare, lo posso raffigurare, lo posso decodificare. Tutto sembra molto semplice: il significante **sotto** mi connette in un certo modo montagne con pianura, o che so, montagne con sole, o naviglio con case e così via.

In effetti, è indubbio che vi siano primarietà linguistiche molto significative che incidono sull'interpretazione di stimoli percettivi. In condizioni di parità percettiva, ad esempio la primarietà linguistica di **sopra**, rispetto a **sotto** fa sì che sia più facile elaborare le informazioni date. Se quindi prendiamo come esempio anche un'opera più matura e astratta come **Chernobyl for men**, del 1987, potremmo osservare schematicamente questa relazione: vi sono tre elementi figurati, di cui i due estremi a livello di parità percettiva. Se dunque escludessimo per un attimo l'elemento sferico centrale, potremmo elaborare le informazioni relative agli altri due, dicendo che qualcosa è **sopra** un'altra. Questo almeno ci dice la teoria, ma in effetti in questo quadro, la presenza della sfera nel **centro ottico** del quadro, al di sotto del **centro geometrico** dello stesso, rende instabile la figura e ciò accentua l'effetto di gravitazione, di caduta verso il basso, accelerata dalla forma a triangolo col vertice rovesciato verso il basso, che va a toccare proprio il centro geometrico. Se prendessimo soltanto le due figure inferiori, non essendovi parità degli stimoli, si presume, secondo la teoria, che lo stimolo più grande si costituisca come sistema di riferimento, così che si debba arrivare a elaborare l'informazione in questi termini: la **sfera rosa** è sopra una **semisfera bianca**.

In realtà tutta la **cinetica** della rappresentazione sfugge ad ogni elaborazione **proposizionale**, proprio perché introducendo il movimento di caduta, nella lettura dall'alto della rappresentazione [noi tendiamo ad osservare un quadro come se leggessimo un manifesto, tendenzialmente dall'alto verso il basso e da destra verso sinistra. In questo caso, data la particolare configurazione verticale, lo scorrimento

laterale dello sguardo è superfluo], e quindi il peso correlato agli indici di sgretolamento, come **proprium** della rappresentazione, cioè come l'oggetto effettivamente rappresentato che guida il nostro sguardo, improvvisamente si ha una contraddizione a livello rappresentativo: una certa sospensione del moto intorno alla sfera rosa, che ha nel colore un indice semantico ambiguo rispetto alla connotazione di grave, e non ha indici percettivi ulteriori di movimento.

Passando quindi alla metà inferiore del quadro, la tensione si ribalta e la sfera, in relazione alla figura sottostante, rispetto alla quale si pone come abbiamo detto **sopra**, sembra in effetti compiere un moto ascendente, come per librarsi in una levitazione, di forza contraria quindi al peso e alla caduta. Le due forze opposte quindi si neutralizzano per un istante intorno a questo oggetto che chiameremo **oggetto-evento**, poiché è qualcosa di correlato al tempo, che si viene a coagulare intorno a questo gioco rappresentativo di forze.

Sul fronte del **senso**, questa sospensione, questa coesistenza di **matrici semantiche** in opposizione, sospende qualcosa in quel punto di incontro e scontro di **sememi**. È proprio in quel punto che si pone qualcosa dell'ordine dell'**enigma** di senso, che può essere connotato dal titolo inquietante: **Chernobyl for men**. Qualcosa cioè che lascia aperta l'interrogazione, che si sospende a livello di un significato riduzionista, di una banalizzazione ermeneutica, ma che in sé mostra qualcosa della trovata, introduce un'epifania del soggetto come presenza articolata dalla combinatoria altamente ambigua di quei significanti. Se il soggetto come unità coscienziale, il soggetto del pensiero ha potuto cognitivamente analizzare i diversi passaggi logici e rappresentativi, il soggetto dell'atto si trova colto nell'atto proprio come aldilà del processo cognitivo.

L'evento di **Chernobyl** è solo un pretesto, che non si può quindi ridurre a un manifesto politico o un'informazione giornalistica. Plevano fortunatamente non è un'artista ideologico, né un grafico pubblicitario. Non è questo il parere di molti critici, che insistono a vedere in lui un messaggio sociale, una sintesi dei mali del secolo. Ma perché non pensare che esistano già implicite al concetto di arte una sua funzione, un suo valore e norme sociali, anche senza cercarvi la volontà ideologica?

Perché non pensare che Plevano sia piuttosto un **alchimista**. Così un pretesto sociale può funzionare da spinta euristica a una trasformazione della materia da cui si possa a sua volta estrarre un insegnamento relativo alla natura metafisica dell'evento, alla sua **sostanzialità catastrofica**, che va al di là però del mero racconto ideologico, e si coagula piuttosto in alte **simbologie archetipiche**. Questo non può che farci pensare alla complessità del lavoro psichico che l'operazione creativa richiede proprio nel tentativo di metabolizzare qualcosa del reale, in uno sforzo irrealizzante, come abbiamo detto più sopra con Sartre.

Tutta questa energia trasformativa non è certamente un elemento estrinseco al quadro stesso: nella sua **immanenza** è qualcosa che riprende tutte le leggi della percezione e del linguaggio e a partire da ciò dialoga con il suo osservatore e contemporaneamente le **sospende**, le mette **fra parentesi**, sospende l'osservatore stesso in quanto soggetto coscienziale, finché non si colga inserito nell'atto creativo, dalle forze intrinseche del quadro stesso.

Sul versante della tecnica artistica, la scelta di una particolare tematica formale sorge attraverso un lento processo di specializzazione. Ogni artista vi introduce la

dialettica interna fra il dar forza e il reagire ai propri fantasmi, ai propri sentimenti, e a come questi si annodano o si respingono relativamente al mondo degli eventi e delle idee esterne al soggetto. La tecnica artistica funziona come una forza che polarizza gruppi di emozioni e sentimenti sino a renderli determinanti nella scelta del punto di inserzione nel processo culturale delle forme artistiche.

Ritorniamo pure al realismo pittorico del Plevano prima maniera, quello che abbiamo potuto più facilmente decodificare con la teoria **proposizionale**.

Nella banale decodificazione **proposizionale** tuttavia, vi trovava posto l'elemento artistico? Sono montagne quelle che Plevano dipinge? È di montagne, di navigli che ci vuole parlare, o che vuole farci vedere? È sufficiente aggiungere che è delle **sue** montagne, dei **suoi** navigli, che ci vuole convincere, di come insomma li vede lui, per cui il **coté** artistico si soddisfa con l'inserimento di un tratto soggettivo? Ma li vede proprio così? Sono i suoi occhi a vederli così? È un pittore effettivamente realista in quella prima fase?

Mi sentirei proprio di rispondere negativamente. Se si osserva tutto il percorso pittorico di Plevano fino ad oggi, si ha la netta impressione che non si tratti minimamente di tutto questo. Prima tuttavia di provare a suggerire risposte alternative, proporrei un altro esempio: le **Regate veliche**.

Che succede quando ci troviamo di fronte a una creazione così astratta che poi scopriamo essere intitolata **Regata velica**? Possiamo individuare una linea d'orizzonte, delle simmetrie, delle specularità, e quindi cerchiamo di convincerci per **inferenza**, dal confronto fra il titolo e il dipinto, che si tratti proprio di una regata. Ma i passaggi logici sono molteplici. Inoltre non è sempre così facile con Plevano, la cui pittura si è andata sempre più orientando verso i territori della massima astrazione, anche laddove nella fase intermedia ad esempio, sembra esservi un ritorno al figurativo, che è del tutto discutibile.

Insomma si prenda anche semplicemente un quadro come **Quadrato, cerchio, triangolo**, del 1986: è proprio di un quadrato, di un cerchio, di un triangolo che si tratta? No, il titolo infatti è un paradosso logico: ti dico che cosa ho dipinto, perché altrimenti tu spettatore non saresti in grado di vederlo. Si tratta di un quadrato, di un cerchio di un triangolo. E tutto il resto? Verrebbe da rispondere che sono la loro **modalità d'essere**, unica possibile di quell'atto **immaginativo**.

Come spiegare a parole questo quadro? Si tratta di un cerchio che si interseca in un quadrato, ma a voler ben guardare un quadrato non c'è, non c'è in quella modalità percettiva cui siamo soliti vedere un quadrato; ci sono dei quadratini colorati, ma non sono ancora un quadrato; c'è un quadrato ma viene percepito **amodalmente**, come si direbbe in psicologia della percezione, ed è questa la sua forza, fra quell'**esserci** e il **non-esserci**. Ma cosa significa che un pittore voglia dipingere proprio un quadrato, o un cerchio o un'altra figura geometrica, se questa è già codificata nella mente di ciascuno? È proprio questo paradosso che riguarda l'atto creativo, che è un ri-creare, dove l'atto entra come **plus-valore** rispetto alla significazione; entra come plus-valore che muove, necessita l'atto del creatore, e che ritorna come un **di più** nell'intuizione a sua volta ri-creativa dell'osservatore. Questo **plus**, è quello che definivamo più sopra il **godimento estetico**, qualcosa che va oltre la significazione, che anzi il linguaggio può solo veicolare, o catturare come una rete, ma non può tradurre, e lo mantiene quindi al suo interno come **inter-detto** al linguaggio, nel senso proprio di un **detto dentro**, nonché di proibito.

La teoria dell'immagine analogica.

Se la teoria **proposizionalista** non funziona nel nostro caso, possiamo mettere alla prova quella dell'**analogia**, per la quale le immagini mentali ritraggono oggetti ed eventi per mezzo di rappresentazioni di tipo continuo: gli stati e le trasformazioni degli oggetti rappresentati verrebbero ritrascritti mentalmente in modelli i cui elementi presenterebbero una corrispondenza uno a uno con gli elementi della realtà esterna e i suoi mutamenti riprodurrebbero punto per punto i mutamenti del mondo fisico. Le trasformazioni degli oggetti immaginati opererebbero quindi attraverso rappresentazioni mentali simili agli stati interni attivati dalla percezione di corrispondenti trasformazioni di oggetti reali.

In effetti la teoria **proposizionalista**, riduceva il codice iconico ad un certo numero di assiomi, impoverendo, come abbiamo visto, decisamente l'esperienza estetica. Se teniamo presenti le osservazioni fatte per **Chernobyl for men**, lì l'elaborazione delle immagini poteva essere effettuata soltanto **in parallelo**, in cui cioè l'osservato ricodifica i frammenti sotto forma di unità strutturali, anziché di linee, e angoli e li sintetizza in una visione globale.

Viceversa, un **processo sequenziale**, operando in modo preordinato e meccanico, non riuscirebbe ad affrontare la novità, mentre in un processo **multiplo**, le domande di decodifica che un osservatore si porrebbe di fronte a un quadro, si pongono simultaneamente su canali diversi, senza che una risposta determini la domanda successiva. Anzi, la risposta definitiva si calcola con criteri probabilistici. Il che lo rende un procedimento mentale in grado di affrontare l'ambiguità e l'incertezza propri all'opera d'arte, di tollerare gli errori referenziali, le trasgressioni del codice, di sospendere il confronto. Ecco perché si può concepire nel codice iconico la presenza del paradosso: che cioè ad esempio **Quadrato, cerchio, triangolo**, non siano tali, o meglio non siano tali e quali li concepiamo in un mondo delle idee, fatto di geometrie euclidee.

Se pur Plevano è pieno di euclideanismo nella sua esuberanza geometrica soprattutto degli anni '80, è solo un'apparenza ingannatrice. Si confronti lo splendido **Quadrato, cerchio, triangolo**, del 1990 con quello precedente: il primo è all'insegna di un citazionismo euclideo forgiato nell'allusione amodale; il secondo è di geometria non-euclidea, quella vera, quella per cui non esistono triangoli cerchi e quadrati puri, e che in Plevano si ricostruisce dopo la fase della rocce di Sardegna, come un'intuizione figurale che informa la materia bruta, e la ritrova segnata, scavata dal significante, dal simbolico, che è ciò che divide, che oppone, che segrega, che snaturalizza, introducendo il linguaggio nella muta materia.

Mi si dica che qui c'è astrattismo, ma io insisterò che esiste una corporeità qui, un moto vegetativo che pulsa in quel rosa che diventa immediatamente **centro ottico** del quadro, e che si nasconde dietro le concrezioni materiche della superficie. Certo questa possibilità interpretativa appare se mettiamo quest'opera dopo le **rocce** e nel mezzo di quell'autoscopia anatomica dell'ultima fase artistica di Plevano, dove ancora il geometrico informa, ingloba, tesauroizza l'elemento vitale, quello che esplodeva nei lavori di geometria cosmica e che ora è come in via di **implosione** in queste opere.

Dunque vista nella sua produzione globale, il **geometrico** da una parte e il **realismo** dall'altra si riducono in realtà a una costante dialettica fra materia e forma,

fra corporeità e astrazione. Si guardi così ogni singola opera nel contesto di tutte le altre per coglierne l'intrinseca energia dialettica. Ogni forma nasce sulla lotta di liberazione dalle forme precedenti. Ma ogni forma contiene in sé la medesima energia dialettica della macrostruttura dell'intera opera, in un cripticismo che fa lo stile personale di questo artista. Ecco infatti che le figure sembrano nascondere degli enigmi irrisolvibili: sono triangoli o vele? Sono corpi o rocce o linee o vortici? L'enigma è ciò che genera un andirivieni continuo, proprio come in **Flusso e riflusso**, fra campi semantici differenziati e opposti.

Le proprietà del codice iconico sono dunque quelle della capacità di **rappresentazione multipla e sincronica** di elementi **semanticamente in opposizione**; la capacità dunque di rappresentare le contraddizioni, come movimento e staticità; interno ed esterno; prima e dopo; di rappresentare in modo immediato gli aspetti strutturali, così da ridurre la temporalità, la cronologia e logia, ossia a struttura. Si vedano a questo proposito le varie **Nascite**, in Plevano, o appunto **Flusso e riflusso**, o i vari **Big-bang**, dove questa **contrazione** del tempo e della materia pittorica, fa scaturire tutta la tensione di un evento **esplosivo** che si fissa in elementi di astrazione strutturale in una **sospensione**.

Dell'atto e della potenza.

L'evento che si sospende sulla tela, il tempo fissato nell'istante che ne disegna tutta la struttura sono la forza di queste rappresentazioni, che hanno una **potenza** di trasmissione quasi algoritmica. A differenza della fotografia infatti, l'immagine mentale come matrice di quella pittorica ritrae la realtà in modo più astratto, tale da contenere certe parti capaci di segnalare la struttura relazionale, la connessione topologica fra le parti e l'orientamento della forma rispetto all'osservatore. Ecco dunque in Plevano, fotografato dalla mente pittorica l'infotografabile della struttura dell'evento: **la nascita, l'esplosione creatrice del cosmo, il flusso e il riflusso** dell'energia. Pochi tratti sono sufficienti, come in una caricatura per ripresentificare un evento mentale.

La forma, come abbiamo imparato dalla filosofia fenomenologica, è qualcosa non di statico, ma dell'ordine del movimento che tende a un compimento: è da qui che può derivare o meno la sua energia, proprio da questo **tendere a**, da questa instabilità. È questo che riporta all'interno di un'arte statica la presenza del movimento, sotto forma di energia potenziale. Che poi questa stessa questione, si ripropone sul piano del **senso**, ove la tendenza ad esso è anche paradossalmente ciò che ne mantiene in sospenso la soluzione. È come la differenza fra poesia e prosa: la poesia si avvale del **versus**, qualcosa che si verte appunto, che ritorna su di sé, che non precipita nel senso, mentre il **prosum** è un andare avanti, è un seguire una via. La prosa non ha bisogno di spazi bianchi intorno alla parola, di a capo piuttosto che di **enjambement**. Ma prosa e poesia sono due categorie estetiche che si adattano a tutte le arti. Infatti si parla di una prosa poetica. Perché non parlare di una pittura poetica?

C'è poesia dove c'è potenza. Perché non potenza d'errore allora? In molte opere geometriche di Plevano si troverà ad esempio che non solo i triangoli sono e non sono triangoli, i quadrati sono e non sono quadrati e così via, ma a livello generale della configurazione si noterà che vi sono non **simmetrie**, ma **simil-simmetrie**. Una costruzione simmetrica nasce da una programmazione, mentre una simil-simmetria

rivela una potenza d'errore, di lapsus, qualcosa che sfugge al calcolo e mantiene vibrante l'insieme pittorico, come in una condizione non già d'inerzialità figurale, ma di **potenzialità d'essere**.

La felicità di un'opera d'arte, non sta forse nella capacità di mostrare come qualcosa **stia per** assumere del senso, non sia ancora senso, ma **stia per**, e continui ad **essere per**, attraverso la disposizione spazio-temporale dei suoi elementi. È lì infatti che vi può trovare posto lo sguardo ri-creatore dello spettatore, è lì che qualcosa del godimento si svela e si ri-svela, in quello che i formalisti russi hanno definito come **orgasmo interpretativo**. L'arte, come diceva Merleau-Ponty, non deve solo esprimere idee, ma suscitare negli altri la percezione dalla quale soltanto, le idee possono nascere; deve cioè risvegliare le esperienze che permettono alle idee di germinare. Se l'opera è riuscita, ha uno strano potere di insegnarsi da sé, cioè di trasformare la realtà non significativa in una realtà che ha un senso. Come vanno insieme dunque l'icasticità algoritmica, con il metodo euristico di cui Plevano si fa tanto sostenitore, nella sua onesta ostentazione di una **naiveté** artistica, lui che dichiara che "prima d'allora non aveva mai preso un pennello in mano"?

Euristico è il processo di costruzione, di ritrovamento dell'oggetto **irreale** nel senso di Sartre. Algoritmico è la funzione costante che ricorre nella struttura del dato pittorico e che si fa indice di un soggetto, segnatura personale, firma. Parlo di un soggetto come funzione logica della relazione fra significanti organizzati in un testo, in questo caso pittorico, e non di soggetto inteso come unità di coscienza. Parlo della **trovata dell'atto euristico**, che si fa **algoritmo** in quanto si scopre costantemente una **ri-trovata**. L'**algoritmo** si fa chiave di lettura dell'opera di Plevano, che è anche la **clavicola** di una dimensione dell'immaginazione cui fornisce l'accesso ai suoi osservatori. Io ritengo che l'evoluzione così prolifica delle tecniche artistiche in Occidente abbia rappresentato un po' un sostituto delle tecniche di evoluzione spirituale e mentale dell'Oriente: costruire delle porte d'accesso a differenti stati di coscienza che il pittore come il mistico media per la gente comune. Il pittore arriva così a sperimentare le **modulazioni** ad esempio dell'esistenza di un oggetto, i suoi **modi d'essere**, come dicevamo all'esordio, a proposito del **more geometrico** di Plevano. La scienza usa gli algoritmi come unità di trasmissione sintetica di un'esperienza complessa; le vie iniziatiche usavano simbologie occulte, parole mistiche d'accesso ad altre modalità d'esistenza; l'arte pure ha i suoi mezzi, ha le sue **chiavi** d'accesso simbolico ad altri livelli fondamentalmente di rapporto col godimento. Come c'è un godimento mistico, così esiste un godimento estetico, cioè qualcosa che del godimento cattura la presenza di reale rivestendolo in termini di linguaggio, in tratti **apollinei**, direbbe Nietzsche.

In Plevano ritroviamo la costante del cerchio in tutta la sua magica potenza. Tutti avranno ben presente le simbologie ricorrenti del cerchio: la perfezione, l'infinito, la Trinità, il tempo che scorre, la perfezione, la protezione ecc. Ben pochi immaginiamo però che il cerchio sia una forma non solo **filogeneticamente** primaria, ma anche **ontogeneticamente**. È infatti ciò che segna il primo accesso del bambino all'esperienza della raffigurazione: il primo scarabocchio è circolare. Per il bambino il cerchio che scaturisce dalla condizione fisiologica propria all'articolazione a compasso di gomito, mano e avambraccio, è sinonimo di **cosità**, il cerchio è **qualunque cosa**, anzi è **La Cosa stessa**. Questo primo gesto così segnato dal biologico dell'avambraccio a compasso, si iscrive tuttavia in una dimensione simbolica: il

cerchio separa l'interno dall'esterno, separa il corpo circoscritto intorno al punto ombelicale, dal mondo delle cose. È quindi una **rappresentazione archetipica dell'Unità dell'Io-corpo**. Al contempo quel primo scarabocchio è anche il primo dono, il primo utilizzo di una forma simbolica, in termini di dono che il bambino offre all'altro materno, che mette una distanza fra lui e la madre.

Mi colpì molto vedere il primo quadro di Plevano, "**Chiavenna, la casa natia**" del 1973, di notare il cerchio come struttura chiave dell'opera, e di sentire che lui stesso era partito consapevolmente da lì: "*Parto dal cerchio - diceva - e vi costruisco dentro e intorno gli altri elementi*". Ora il cerchio è sicuramente la **forma** per eccellenza presente in tutta l'opera di Plevano, la **sua forma**. È anche forse la sua **chiave di lettura**. Si irradia da essa la sua pittura e ad essa vi fa ritorno, la occulta e la epifanizza ciclicamente a seconda dei momenti fecondi e di quelli critici; se ne allontana e poi la riconquista. Il suo rapporto col cerchio è un vero e proprio legame ombelicale con **La Cosa**, che in quanto tale non può che darsi come **perduta**, poiché ciò che rimane è solo **forma**. Ma nella **forma formans** della sua arte si coglie quell'indice circolare quale sua **potenza d'essere**.

Riccardo Scognamiglio
Università degli Studi di Bologna
31-1-1991