

Esperienza estetica e unità di coscienza

di Nicola Vitale

nv@nicolavitale.com

Abstract

Jung considers the symbol as a unifying and transcendent element, as an image capable of unifying the various aspects of consciousness (*sensation, intuition, feeling and thought*) in a gradual rapprochement to the essential unity of being. However, this point is controversial, since the symbol is the expression of a sense that while not entirely rational, concern the cognitive sphere. Therefore what Jung attributes to the symbol (its unifying and transcendent power) was transferred to the aesthetic experience of art, where the same aspects of consciousness in the symbol are supported by perceptual elements, according to a level of completeness and unity that only the aesthetic experience of art can achieve.

La riflessione estetica vede generalmente nell'arte, come linguaggio antitetico a quello razionale del pensiero speculativo, un senso fondato sull'*intuizione* o sul *sentimento*, o su entrambi. Tuttavia, osservando la questione da un punto di vista che interpreta l'arte come strumento reintegrativo, finalizzato al riavvicinamento della coscienza all'essere, e considerando che l'integrità della coscienza in questo senso non può escludere nulla della struttura dell'uomo, mi è parso più appropriato cercare di cogliere nell'arte, che si rifà alla sua dimensione originaria, il manifestarsi coordinato di tutte le funzioni psichiche che, utilizzando categorie junghiane, possiamo identificare in: *sensazione, intuizione, sentimento e pensiero*¹.

Lo spunto ci è fornito proprio da Jung nella sua definizione di *simbolo*, considerato dallo psicologo svizzero *elemento unificatore e trascendente*², immagine in grado di riunificare i diversi aspetti della coscienza che nella vita consueta tendono a essere separati per necessità

¹ Cfr. C.G. Jung, *Tipi psicologici*, tr. it. di C.L. Musatti e L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 359 sgg.

² Ivi, pp. 205 sgg.

pratiche o per impostazione culturale. Unificazione che secondo Jung porterebbe, pur con il ridimensionamento della sfera razionale, a un livello superiore di coscienza, in ciò che possiamo intuire come un riavvicinamento progressivo all'unità essenziale dell'essere.

Il simbolo è sempre un prodotto di natura assai complessa, poiché si compone dei dati di tutte le funzioni psichiche. Per conseguenza esso non è di natura né razionale né irrazionale. Possiede, è vero, un lato che si concilia con la ragione, ma anche un lato inaccessibile alla ragione stessa, non essendo composto solo di dati a carattere razionale ma anche di dati irrazionali della pura percezione interna ed esterna. La ricchezza di presentimenti e la densità di significati del simbolo s'indirizzano tanto al pensare quanto al sentire e la sua peculiare capacità d'immagini, qualora possa tradursi in una forma plasticamente accessibile, stimola tanto la sensazione quanto l'intuizione³.

Tuttavia se l'implicazione di *intuizione*, *sentimento* e *pensiero*, è plausibile nella costituzione del simbolo, la partecipazione in esso della *sensazione* appare nello stesso Jung una forzatura. In quanto il simbolo è espressione di un senso che pur non del tutto razionale, fa comunque capo alla sfera cognitiva. La *sensazione* è invece appannaggio della sfera percettiva, che costituisce il substrato fondamentale dell'esperienza estetica, in particolare di quella visiva, a cui riferiamo il nostro discorso.

Da qui è nata l'idea che mi ha portato a trasferire ciò che Jung attribuisce al simbolo: il suo potere *unificatore e trascendente*, all'esperienza estetica dell'arte, dove l'aspetto sentimentale e simbolico è sostenuto da elementi percettivi che ne costituiscono l'aspetto sostanziale, ma in cui come vedremo anche l'aspetto razionale gioca un ruolo importante.

³ Ivi, p. 530.

L'arte, in questo senso, giustificherebbe appieno la funzione di strumento reintegrativo che le è stato attribuito, e proprio nella facoltà di unificazione di tutte le funzioni della coscienza risiederebbe il suo valore essenziale.

Ma se l'unità, in una concezione arcaica, era facilmente accessibile per una ancora incompiuta differenziazione delle facoltà razionali, vediamo oggi come diventa invece problematica per quella scissione, forse mai prima d'ora così radicale.

La contemplazione estetica del bello è resa difficile dagli automatismi di significazione nati da una cultura dell'analisi. La riunificazione, ad opera dell'esperienza estetica dell'arte, si è dunque voluta pensare qui a partire dalla divaricazione della coscienza nell'uomo contemporaneo, dalla scissione dei suoi diversi elementi, così come è stata pensata in vari modi dalla filosofia e dalla psicologia. Il "bello" dell'arte è dunque colto secondo una delle concezioni più originarie, emersa in varie epoche, quale «unità nella varietà»⁴, caratteristica biologica per cui funzioni diverse si coordinano tra loro in modo inscindibile, un percorso di sensibilità e conoscenza che può compiersi solo nell'esercizio di contemplazione e assimilazione profonda delle opere.

Le quattro funzioni primarie

Per cogliere il rapporto tra la coscienza e gli elementi elaborati nell'arte, prendiamo dunque in prestito dalla teoria junghiana le categorie delle quattro funzioni psichiche primarie: la *sensazione*, l'*intuizione*, il *sentimento* e il *pensiero*; sarà interessante cercare di riconoscere come questi livelli di coscienza interagiscano nella costruzione dell'immagine.

⁴ G.W. Leibniz, "De rerum originatione radicali", in *Scritti filosofici*, a cura di D.O. Bianca, UTET, Torino 1967, vol. 1, p. 220.

Intuizione e sentimento costituiscono il nucleo dell'espressione estetica nella comprensione intuitiva di una forma espressa come totalità e di un'adesione affettiva ad essa; ma tutto ciò avviene su di un piano percettivo, dove intuizioni e sentimenti emergono da elementi sensibili, caratterizzando spiccatamente l'atteggiamento estetico. La sensazione è il canale della percezione, il contatto sensibile tra la psiche e il mondo, è il conduttore di energia nel quale l'espressione estetica si concretizza. Il pensiero struttura invece la sfera cognitiva che dilata la percezione estetica verso i significati dell'immagine.

Sarà opportuno tenere presente che trattandosi di schematizzazioni utili a comprendere alcuni processi espressivi, si è cercato di isolare quegli atteggiamenti dove prevale una determinata funzione, pur nella consapevolezza che le funzioni psichiche non agiscono mai completamente svincolate. Si propongono dunque alcune ipotesi che riguardano combinazioni semplici raggruppate sotto la funzione dominante, tralasciando le combinazioni complesse, che disperderebbero l'indagine in un orizzonte troppo vasto.

La sensazione

La percezione sensoriale è l'aspetto della psiche che lega il mondo fenomenico alla coscienza. Il soggetto in cui prevale la sensazione avverte la realtà come un brulicare di sostanze e una varietà di forme⁵ che gli si rivelano con caratteristiche ben definite. Il restauratore, l'orafo, il cuoco sono professioni legate alla sensazione nelle quali è determinante il saper trattare la materia nei suoi risvolti più sottili.

⁵ Materia e forma possono essere considerate separatamente solo in teoria, è infatti difficile pensare una materia, anche grezza, priva di forma. Come viceversa non vi è forma che non sia costituita da una materia. Pur coesistendo materia e forma possono però mettere in evidenza separatamente le loro caratteristiche per cui in un'opera può risaltare ora l'una ora l'altra. Turner, ad esempio, viene progressivamente rendendo sempre più vaghe le forme delle sue opere, mentre la materia prende il sopravvento nella densità di un magmatico arricchimento. Così come nel naturalismo la materia, utilizzata con marcate esigenze mimetiche, tende a divenire inavvertibile nella simulazione delle forme e sostanze naturali.

Nell'arte visiva l'aspetto artigianale è fortemente enfatizzato da questa funzione, dall'uso delle sostanze nei procedimenti tecnici, fino a un particolare impiego della materia tale da farvi confluire qualità inaspettate, quasi trasformazione alchemica ad opera di una peculiare sensibilità.

Ma anche l'osservazione oggettiva del mondo visivo, la capacità di registrarne dettagliatamente le caratteristiche sono qualità sensoriali, sviluppate dagli artisti nei vari modi di simulazione della visione naturale. Se già dalla preistoria le prime rappresentazioni di animali sono legate a una registrazione diretta della visione naturale in un primo rudimentale naturalismo, vediamo come nell'arte occidentale, sin dalle origini classiche, tale trascrizione del dato sensoriale nell'immagine figurativa avviene su due piani sostanzialmente distinti, che tuttavia nella pratica tendono spesso a sovrapporsi: il naturalismo da una parte e l'impressione visiva dall'altra, che troverà la sua massima enfasi nell'impressionismo.



Figura 1 - P.A. Renoir, *La Grenouillère*, 1869.

L'impressione visiva (Figura 1) pone in primo piano la percezione, mettendo in evidenza il fuggevole presentarsi delle forme alla luce, che come nell'impressionismo rende le immagini sfocate prive di una struttura definita. Viceversa nel naturalismo

il dato sensoriale è filtrato da una interpretazione razionale delle forme naturali. La sensazione è ancora al centro dell'attenzione naturalistica, ma è come ricreata 'in vitro' utilizzando schemi geometrici che

impostano il teatrino della rappresentazione in una ricostruzione tridimensionale dello spazio su cui giocano effetti luminosi che simulano le diverse conformazioni materiali del mondo naturale.

Se il naturalismo nei suoi aspetti più deleteri, distaccandosi dalla totalità espressiva, può diventare vuota tecnica di simulazione ottica dell'apparenza, viceversa nei grandi artisti come Raffaello (Figura 2), Leonardo e Mantegna, può dare vita a immagini la cui suggestione realistica è improntata a una visione estatica della natura, emersa da una profonda partecipazione; oppure in modo ancora diverso, in Caravaggio (Figura 3), mostrare la drammatica bellezza di un mondo violentemente svelato nella durezza della più tangibile oggettività. Posizioni espressive che pur enfatizzando la sensazione la elaborano su un piano più ampio e complesso.



Figura 2 - A. Mantegna, *San Sebastiano*, 1457-59.



Figura 3 - Caravaggio, *Deposizione nel sepolcro*, 1602-1604.

Quella capacità di saper dosare, intrinseca alla sensazione, porta inoltre nell'opera una qualità tutta particolare: l'addensamento formale, che si manifesta nella meticolosa calibrazione degli elementi sensibili in particolari tensioni e accordi delle parti, in rispondenza reciproca, tale da produrre una pregnante levigatezza, una sorta di alone magico che dà all'immagine una profonda vitalità.

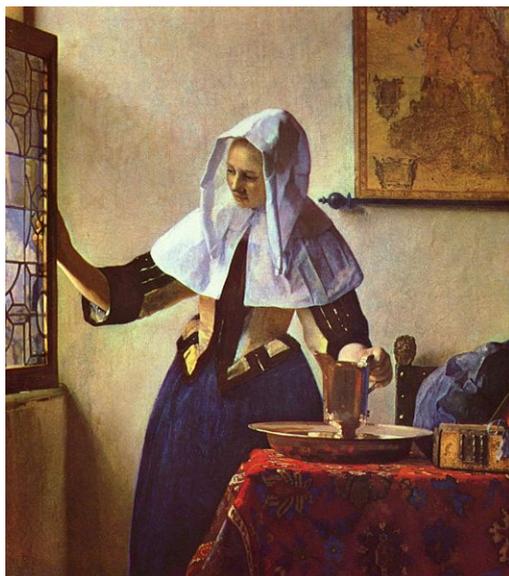


Figura 4 - J. Vermeer, *Donna con brocca d'acqua*, 1664.

Artisti sensoriali in modo diverso furono Vermeer e Klee. Il grande pittore di Delft (Figura 4) si dedicò, con l'ausilio della camera oscura, a riportare scrupolosamente la percezione della luce, dando nei suoi dipinti l'illusione che ogni particella dell'immagine vibri di una luminosità propria. Nei soggetti ripetuti, che figurano un'apparente quiete domestica, si apre una visione vertiginosa, come se il colore, entrando in modo significativo negli

interstizi più minuti dell'immagine e dissolvendo ciò che si frappone tra la percezione stessa e la realtà, possa far apparire il tempo assoluto dello sguardo; quasi il quadro che noi osserviamo, come la luce differita di una stella, sia in grado di mostrarci miracolosamente sospeso nel tempo l'attimo della visione.

Diversamente nell'opera di Paul Klee (Figura 5) la sensazione si esprime prevalentemente nella materia. Il carattere polimaterico della



Figura 5 - P. Klee, *Prigioniero*, 1940.

pittura fa dei suoi quadri (disperazione dei restauratori) oggetti curiosi, quasi fossero l'esito di misteriosi esperimenti alchemici dove strati diversi dell'anima abbiano potuto acquisire una tangibilità materiale. Un uso così sofisticato delle possibilità espressive della materia nasce, nell'opera di Klee, da profonde meditazioni sull'analogia tra genesi biologica e costruzione della forma. Egli avverte nel proliferare delle cellule, nella crescita e mutamento delle strutture, nel trasformarsi della sostanza, il fascino di una rivelazione; tutto ciò, nella creazione artistica, lo porta a indagare la qualità della materia in rapporto alle forme; una segreta relazione come metafora di una totalità biologica dove struttura, colore e materia si compenetrano in unità di senso.

L'intuizione

È quella funzione che consente di avere immediata cognizione di qualcosa nel suo insieme, di comprenderne il funzionamento e lo scopo; una caratteristica di agilità pragmatica che dona lucidità e prontezza. L'intuitivo comprende rapidamente quali sono gli elementi essenziali che gli consentono di raggiungere un fine, di essere efficiente e preparato ad affrontare ogni evenienza, in cui si destreggia con sorprendente improvvisazione.

L'intuizione è il vero e proprio propulsore dell'invenzione formale; dà la possibilità di concepire un'idea visiva con le caratteristiche necessarie a strutturare l'opera e farne funzionare i meccanismi di insieme, contenendo in potenza i diversi elementi che ne costituiranno la complessità sostanziale. L'artista intuitivo, senza andare troppo per il sottile, abbozza con sicurezza ed energia qualcosa che si cura abbia corpo nel tutto più che nel particolare; egli sente nei segni sintetici che traccia sulla tela la forza e le possibilità latenti di una forma non ancora definita ma già istintivamente organizzata in modo da possedere le caratteristiche necessarie alla formazione dell'opera. Anche nell'uso del colore l'intuitivo coglie il funzionamento delle strutture cromatiche più

che la qualità intrinseca degli impasti; dispone toni e tinte per esigenze d'insieme spesso senza preoccuparsi di una certa crudezza degli accostamenti. Nelle raffigurazioni, più che a particolarità naturalistiche, l'intuizione è portata alla stilizzazione e alla sintesi, a esprimere con tratti salienti la sostanza formale delle cose: la torsione di un busto sotto un peso, la coerenza degli effetti prospettici di un paesaggio, le impressioni fuggevoli del movimento e della luce in una sintesi della percezione naturale.



Figura 6 - Michelangelo, *Sibilla delfica*, 1508-10.



Figura 7 - P. Picasso, *Il bacio*, 1969.

Tra i grandi artisti in cui prevalgono valori intuitivi troviamo Michelangelo (Figura 6) e Picasso (Figura 7), entrambi titani dell'invenzione a cui si dedicavano con la straordinaria sicurezza di veri e propri costruttori, dotati di duttilità ed eclettismo tecnico evidenziati dalla facilità con cui si appropriavano dei mezzi espressivi organizzandoli in linguaggio. La loro grande capacità li portò a tratti a far prevalere un certo manierismo: l'energia con cui riuscivano in complesse ed efficaci strutturazioni dei dipinti e delle sculture, diventava motivo portante dell'opera, lasciando a un'espressività indotta quella ten-

sione che una genesi più profonda, anche se a volte incerta della forma, esprime come necessità poetica.

Ma l'intuitivo dotato di grande sensibilità ha anche caratteristiche più sottili, quali quella, come fosse l'ago magnetico di una bussola, di percepire qualcosa nella distanza dai sensi, di avvertire lo svilupparsi di una situazione o l'accadere di un evento senza averne esperienza diretta; è una capacità che può sussistere a più livelli, dal vago presentimento fino alla vera e propria chiaroveggenza. L'estrema acutezza della ricezione intuitiva in questi casi ne fa uno strumento per sondare oltre l'aspetto fenomenico in quella zona di penombra così poco conosciuta dell'animo umano. Da ciò possiamo comprendere come l'intuizione possa essere determinante come veicolo di rivelazione, grazie al quale l'artista dà forma a realtà sottili e imprevedibili, che si sottraggono all'opacità della consuetudine.

Il sentimento

Quando parliamo di sentimento intendiamo comunemente il sentire patetico dell'uomo, il tumulto delle passioni, la commozione, gli stati d'animo più diversi che vengono ad agire sulla coscienza in immediato rapporto con l'esterno. Il sentimento, superando l'impressione della superficie, entra in rapporto col mondo più profondamente, manifesta una vibrazione di sintonia che mette in relazione gli esseri nella differenza. Amare significa voler entrare nell'altro, assimilarlo completamente a sé, farne una sola cosa con il proprio essere; come, di converso, odiare non vuol dire rifiutare, ma desiderio profondo di fare proprio l'altro nell'annientamento.

Potremmo dire che il sentimento è l'intelligenza del corpo che attraverso le reazioni agli stimoli di attrazione e repulsione, di piacere e dolore, guida la coscienza verso un'unità, mettendo in gioco la totalità dell'essere. Quando viene differenziato, e non sottostà all'immediatezza degli affetti, il sentimento si raffredda e si astraе, diviene elemento di

giudizio che consente di soppesare gli eventi e di riconoscerne il valore, distinguendo nel senso più profondo il male dal bene, il vero dal falso, il bello dal brutto. “Valore”, dunque, come unità nel senso più ampio: il riconoscimento di una relazione tra il particolare e il tutto, tra l’individuale e l’universale. Da ciò comprendiamo quanto nell’arte, dal punto di vista del valore estetico, il sentimento sia importante: nessuna ricerca verso l’autentica qualità della bellezza può essere condotta al di fuori di tale funzione in quanto ne costituisce l’aspetto essenziale. Se la sensazione e l’intuizione possono percepire e dare forma a elementi di rilievo estetico, non potremo parlare, in mancanza del sentimento profondamente differenziato, che Jung chiama «astratto»⁶, di bellezza intesa come ricerca della verità estetica, che trascende il comune sentire; potremo piuttosto parlare di estetismo, raffinatezza, eleganza, come spesso ci troviamo a valutare le espressioni estetiche di consumo quali la moda, la pubblicità, l’arredamento, eccetera. Il sentimento differenziato porta il senso soggettivo verso un orizzonte trascendente che potremmo dire “assoluto”, un orizzonte evidentemente irraggiungibile nell’esperienza comune, ma avvertibile per gradi come pulsione condivisibile di verità, che possiamo identificare con il “senso religioso”, nell’accezione più vasta.

In una coscienza sviluppata in senso prevalentemente intellettuale troviamo il sentimento in costante conflitto con una ragione che si è costruita autonomamente, i cui paradigmi sono stati ripuliti di ogni soggettività; non coltivato e rimasto così ad uno stato naturale, il sentimento non trova il modo di prendere parte alle coerenze della mente, si gonfia di impulsi vitali e travolge l’ordine razionale, manifestandosi nel tipico pathos romantico.

Nell’espressione artistica il sentimento si manifesta a differenti livelli. Abbiamo osservato come il materiale espressivo suscita sentimen-

⁶ Cfr. C.G. Jung, *Tipi psicologici*, cit., p. 523.

ti legati alla sensazione, che costituiscono gli elementi di fascinazione di ogni principio estetico; successivamente la disposizione di tale materia in forme e colori darà vita a sentimenti di carattere psicologico. È questo un primo stadio dove il sentimento emerge nella raffigurazione come fosse prodotto dall'esperienza concreta: oggetti, edifici, uomini, animali, paesaggi: ogni cosa suscita, per ciò che è e per come è raffigurata, un sentimento. Ad esempio un paesaggio di prati fioriti con casette ordinate tra gli alberi può infondere serenità, tranquillità, pace; come al contrario sproporzioni aggressive di case diroccate, alberi spogli e incombenti, risvegliano sentimenti inquietanti. Allo stesso modo troviamo il sentimento psicologico espresso nelle atmosfere come stati d'animo prodotti dalla luce proiettata sulle cose, ma anche elemento determinante nell'evocazione delle immagini interiori dove la pregnanza di senso di certe figure è filtrata da uno stato di reminiscenza sentimentale che mischia la memoria della realtà con un patrimonio psichico dalle forti valenze simboliche.

È importante ribadire che la presenza nell'opera d'arte di questo primo livello del sentimento come contenuto psicologico, non costituisce un valore, ma una specifica caratteristica che rischia di scadere in gratuita soggettività e sentimentalismo se non espressa nella sintesi estetica che dà all'immagine verità poetica. È solo a questo stadio che il sentimento si esprime in modo differenziato quale secondo livello agendo come funzione che amalgama gli aspetti diversi dell'immagine in un'unità. Ciò avviene da una parte, in concorrenza con la sensazione, nella tensione ritmica, nell'equilibrio della forma e del colore, dove il sentimento si esprime come risonanza interiore dell'immagine, nella qualità delle tinte e dei toni, in quel gioco di accostamenti, rapporti e modulazioni che intensifica e rende pregnante l'energia visiva, vera e propria anima del dipinto. Dall'altra il sentimento differenziato agisce selezionando e accostando gli elementi simbolici del linguaggio che acquistano così un particolare senso espressivo unitario, coerenza inson-

dabile che pone gli oggetti rappresentati e le espressioni sensibili su un piano poetico.

Tra gli artisti in cui prevalgono caratteristiche sentimentali possiamo ricordare Odilon Redon e Marc Chagall. Redon (Figura 8), pittore anomalo nel clima impressionista dell'epoca in cui è vissuto, è stato uno degli artisti più profondamente spirituali dell'Ottocento. Il suo

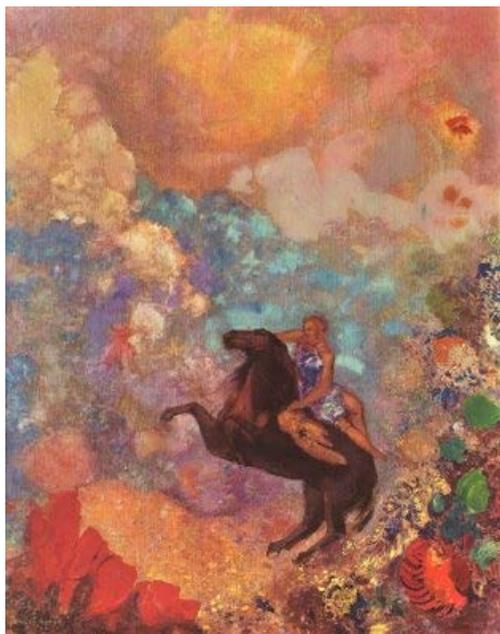


Figura 8 - Odilon Redon, *Pegaso e la Musa*, 1900.

sguardo, rivolto permanentemente dentro di sé alla ricerca delle espressioni più pure dell'anima, evoca forme a uno stato larvale e polimorfo, quasi fossero colte dal suo sguardo emergere dal magma oscuro del subcosciente. Ma al di là del simbolismo, soggetti comuni come vasi di fiori, paesaggi o ritratti, che ricorrono nelle sue opere in una visione trasfigurata, ci danno la misura di questa assoluta interiorizzazione affidata a un uso singolare della materia e del colore.

Dopo un primo periodo prevalentemente grafico, nel quale il mistero delle immagini è affidato alla densità chiaroscurale delle atmosfere, il colore diventa elemento portante della sua opera che si avvale ben poco di strutturazioni premeditate, lasciandosi invece guidare da una sensibilità meravigliata e commossa. Con la sua pennellata libera e vibrante, con cui stende una materia tutta fatta di impasti cromatici, quasi fosse il protoplasma del sentimento stesso divenuto sensibile all'occhio, Redon indaga tra le pieghe nascoste di un mondo fiabesco e meraviglioso.

Il motivo costante su cui insiste l'arte di Chagall (Figura 9) è invece la nostalgia: non vi è mai stata pittura più densa di memorie infantili,

di sogni dilaganti di tenerezza quanto quella di questo russo ebreo di Vitebsck. Sono proprio la Russia e la tradizione ebraica che ricorrono nei suoi quadri a formare uno sfondo etnico e culturale, fonte di autenticità e ricchezza da cui fluiscono i ricordi, nella ricerca di un'origine dove i sentimenti mantengano intatta la loro purezza. La grande libertà formale a cui Chagall si abbandona, testimonia il suo desiderio di un liri-

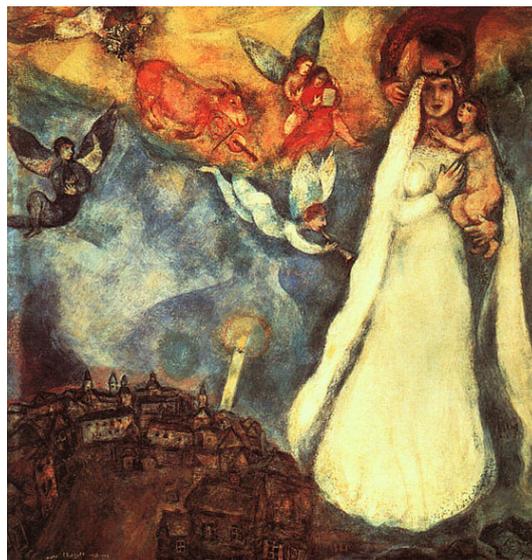


Figura 9 - M. Chagall, *Madonna del villaggio*, 1938-42.

simo pieno, ininterrotto, dove astrazione e poesia si accompagnano so-
spingendosi l'un l'altra, nel costante rinnovarsi di quell'emozione di cui
tutta l'opera è permeata. La forza sentimentale dell'espressività di
Chagall si manifesta nell'atmosfera e nel colore: un'atmosfera romanti-
ca, crepuscolare, densa di ombre allusive e lontananze struggenti, e un
colore dolce e vivace allo stesso tempo, col quale egli riempie i ricordi,
le visioni e i simboli di tenera ingenuità e ardore commosso.

Il pensiero

Traducendo cose reali in concetti astratti il pensiero conosce il mon-
do ordinandolo, comparandone gli elementi e incasellandoli in catego-
rie. È l'aspetto mediato della coscienza, che avvalendosi del processo
induttivo-deduttivo del ragionamento consente di seguire un filo con-
duttore preordinato. Si contrappone alle altre funzioni proprio per que-
sta azione indiretta che ne fa un elemento di carattere sostanzialmente
differente. Nell'arte il pensiero ha un posto scomodo e difficile da defi-
nire; la creazione artistica si basa infatti sull'interazione tra sensazio-
ne, intuizione e sentimento, che come abbiamo visto costituiscono que-



Figura 10 - Hugo Simberg, *L'angelo ferito*, 1903.

gli aspetti della coscienza direttamente partecipi a valori estetici. Tuttavia il pensiero assume un ruolo importante nel portare i valori immediatamente recepiti dalle altre funzioni, a una completezza cognitiva. Il problema risiede nel fatto che il pensiero, differenziandosi e astraendosi, tende a separarsi dall'unità della coscienza,

così che insinuandosi nell'equilibrio delle altre funzioni e irrompendo nell'immagine come manifestazione intenzionale, incrina l'uniformità espressiva, mettendo in evidenza una logica estranea. Notiamo dunque come nelle opere della tradizione esso abbia una funzione che non lo vede direttamente attivo, ma partecipe su tre piani differenti.

Al primo livello il pensiero è amalgamato alle altre funzioni, quasi esistesse come substrato non autonomo ad uno stato indifferenziato della coscienza; qui si manifesta il contenuto concettuale dell'opera, le configurazioni che rendono riconoscibile le forme delle cose, le idealizzazioni, i simboli, le metafore, le allegorie. Vi è nell'ingresso corretto dei concetti in un'immagine qualcosa di involontario, come venissero trasportati all'interno della raffigurazione quali contenuti strutturali del significato delle forme. Nell'arte simbolista e didascalica (Figura 10) troviamo esplicitata una struttura cognitiva alla quale l'aspetto formale viene subordinato, portando l'opera ad assumere un carattere illustrativo, con la conseguente caduta di quegli elementi espressivi in cui risiedono i primi valori dell'arte.



Figura 11 - Anonimo, *La città ideale*, 1580-1590.

Il secondo livello del pensiero riguarda la struttura geometrica della visione tridimensionale. La concezione spaziale dell'immagine figurativa è infatti un'astrazione; lo schema prospettico usato nella rappresentazione dello spazio, la profondità visiva e il volume dei corpi realizzati con la simulazione di una fonte luminosa, appartiene a una concezione di tipo geometrico razionale (Figura 11). Gli stessi schemi figurativi utili a strutturare la forma delle cose, derivano da un'idealizzazione geometrica. Pur essendo questi schemi indispensabili a realizzare un'immagine coerente nel riportare l'esperienza visiva della realtà, è necessario, come osservato per la struttura concettuale, che non impongano direttamente la geometria che li costituisce, ma che siano assimilati nell'interazione globale dell'opera.

Il terzo livello del pensiero riguarda la sua sistematicità, la proprietà di organizzare, comparare e modificare razionalmente gli elementi del linguaggio, funzione di supporto e contenimento del processo espressivo. Negli artisti con una coscienza in questo senso più differenziata, notiamo infatti una tendenza a pianificare il lavoro, a uniformare quei valori per loro natura così poco suscettibili alle regole. Le funzioni immediate tendono ad esprimersi con irruenza, cadendo in errori di ridondanza, come nell'eccesso opposto in essenzializzazioni estreme e inefficaci. Il pensiero, associato a una capacità critica, media questa intemperanza razionalizzando il lavoro espressivo: riduce, modifica, sostituisce; come un giardiniere munito di zappa e cesoie cura che ogni pianta mantenga gli equilibri convenienti alla sua fioritura, ma anche

che le radici assorbono liberamente l'energia vitale dalla profondità della terra.

Le combinazioni

Uno degli aspetti essenziali della creazione artistica è la polivalenza del linguaggio espressivo dove, pur prevalendo ora l'una ora l'altra delle funzioni della coscienza, tutte concorrono, unificate, alla costituzione dell'opera. Prima di descrivere come in effetti si realizza tale unità nella costruzione dell'immagine, è opportuno soffermarsi su un'importante questione teorizzata da Jung.

Chiarendo e approfondendo conoscenze antiche, dovute principalmente all'Alchimia, Jung attribuisce alla vita cosciente una costante scissione della totalità psichica, per cui alla differenziazione di ogni funzione della coscienza corrisponde un relativo "riassorbimento" nell'inconscio della funzione opposta. Egli individua due assi di funzioni contrarie (sizigie): l'asse razionale, costituito dal *pensiero* e dal *sentimento*⁷, e l'asse irrazionale nel quale si contrappongono *intuizione* e *sensazione*; assi che a loro volta formano una coppia di contrari. Quando pensiamo concettualmente è inconscio il sentire affettivo, così come viceversa coi moti del sentimento si disattivano le categorie dell'intelletto. Quando percepiamo sensazioni non ci è possibile intuire, e viceversa l'intuizione tende a neutralizzare i dati sensoriali. Nella nostra vita ordinaria l'attività cosciente è un continuo attivarsi e disattivarsi di funzioni che, più sono differenziate, più difficilmente riescono a combinarsi tra loro. Lo stesso sviluppo della personalità dei singoli individui vede generalmente coltivate e differenziate alcune funzioni a scapito di altre, che rimangono relegate nell'inconscio, accentuando la scissione della totalità psichica con relativa alienazione dall'essere.

⁷ Jung considera il sentimento "razionale" in quanto in grado di procedere per comparazioni e valutazioni verso un giudizio determinato. Cfr. C.G. Jung, *Tipi psicologici*, cit., p.523.

L'aspetto più interessante di questa teoria è che l'inconscio rivelerebbe funzioni della coscienza inattive; dunque è presumibile che l'unificazione della totalità psichica, con la reintegrazione di inconscio e coscienza, sia attuabile grazie al congiungimento delle funzioni opposte. Tale unificazione si può verificare a diversi gradi di intensità della coscienza, per cui, per un certo verso è possibile con la parziale regressione delle funzioni più differenziate. Possiamo altresì supporre che lo sviluppo armonico di tutte le funzioni può condurre alla realizzazione spirituale dell'uomo, verso il Sé trascendente⁸, l'essere totalmente cosciente.

Tale processo di unificazione e dilatazione della coscienza, che porta l'uomo verso la pienezza dell'essere, è caratteristico dei percorsi di conoscenza mitica e religiosa: precetti, discipline e rituali propri delle culture arcaiche; ma possiamo osservare come anche l'arte, come è intesa tradizionalmente nella nostra cultura, per la sua diretta discendenza dagli elementi liturgici, pur interamente laicizzata, conservi tale principio spirituale di unificazione come fondamento stesso dell'esperienza estetica.

Nella costruzione dell'immagine le funzioni della coscienza agiscono come quattro diversi individui che si alternano nel lavoro creativo secondo le esigenze, cooperando in combinazioni particolari, consultandosi e criticandosi vicendevolmente.

L'"idea", l'intuizione iniziale, il seme da cui nasce l'opera, è molto diversa dell'entità metafisica concepita dalla filosofia, è costituita invece dalla potenzialità di un insieme di esperienze combinate in un'unità pregnante. L'intuizione ha infatti la caratteristica di concepire una to-

⁸ C.G. Jung, *L'io e l'inconscio*, tr. it. di A. Vita, Bollati Boringhieri, Torino 1967, p. 162: «Intellettualmente il Sé non è altro che un concetto psicologico, una costruzione che deve esprimere una costruzione per noi inconoscibile, che non possiamo afferrare come tale, perché esso supera la nostra capacità di comprensione, come risulta dalla sua stessa definizione. Egli potrebbe essere parimenti definito 'il Dio in noi'. Gli inizi di tutta la nostra vita psichica sembrano scaturire, inestricabili, da questo punto e tutte le mete ultime e supreme sembrano convergere».

talità senza definirla: come un grande recipiente contiene le altre funzioni a livello potenziale: la sensazione ha fornito all'idea creativa le sue materie, gli effetti espressivi della tecnica per i quali l'immagine è stata concepita, ma anche rilievi, profondità, luci utili a suscitare una suggestione realistica, a dare all'immagine un'abitabilità. Il sentimento ha collaborato sognando gli accordi sontuosi dei colori, i ritmi delle forme, la profondità delle espressioni dei volti, l'atmosfera dell'ambiente, la tensione interiore delle attitudini dei personaggi. Il pensiero ha fornito la coerenza concettuale dell'immagine, la credibilità storica degli abiti, degli arredi e dei personaggi, ma anche, pur immersi nel sogno poetico della pittura, la profondità prospettica, la struttura geometrica con cui ogni forma si articola nello spazio.

Procedendo nella costruzione, ogni elemento espressivo, per acquisire la sua pregnanza, dovrà esprimersi concretamente nel campo potenziale che l'intuizione dell'idea gli ha riservato. Le diverse funzioni, come specialisti al lavoro, avranno una loro libertà creativa sotto il controllo ancora una volta dell'intuizione che guida coordinando i vari elementi espressivi verso un senso unitario, la cui validità profonda sarà valutata dal sentimento differenziato. E' una dialettica snervante tra il particolare e il tutto: il pittore si avvicina e allontana dal quadro per cogliere i rapporti, comprendere i suoi stessi gesti interrogando ora l'una ora l'altra funzione della coscienza; è uno sforzo estenuante: cercare il giusto mezzo, là dove i vari aspetti dell'immagine come riflessi della coscienza siano attuati contemporaneamente, sviluppati, compiuti, e nello stesso tempo integrati, assimilati all'idea generale. È un continuo rimando di domande, dubbi, risposte, da una parte all'altra della coscienza, per arrivare a un'unità pregnante, spessore polivalente in cui consiste il valore poetico ed estetico dell'immagine.

Di fronte all'opera compiuta le funzioni della nostra coscienza sono attivate contemporaneamente; anzi potremmo dire che le nostre funzioni cognitive e percettive sono spinte, aderendo ai diversi aspetti

dell'immagine, ad attivarsi l'un l'altra, a coordinarsi in una superiore corralità che le trascende. Insistendo in questa sinergia la nostra coscienza è stimolata ad accrescersi e ad arricchirsi, facendo risuonare le funzioni periferiche della personalità in quella dominante: in una personalità intuitiva, la sensazione e il sentimento; in una personalità razionale i valori intuitivi e sensoriali; in un temperamento sentimentale, che percepisce la dolcezza dei colori e la poesia delle figurazioni, acquisteranno senso le strutture prospettiche, le geometrie delle figure e la configurazione letteraria della vicenda. Abbiamo un'immagine a "tutto-ondo" che può essere afferrata da diverse parti, ma il cui fine è condurre alla totalità in cui ogni singolo aspetto si coordina, dunque a far affiorare nella coscienza individuale il lato oscuro che la trascende.

