

COMMENTO SU MERZ

Renato Barilli

Gli attentati alle idee convenzionali si susseguono senza tregua. Forse eravamo già riusciti a familiarizzarci con la nozione di una possibile « morte dell'arte », intesa come liquidazione del compito tradizionale di « produrre » un oggetto mediante il ricorso a mezzi tecnici (artistici) più o meno selezionati e nobili. Morte dell'arte a vantaggio di un ambito più vasto e preliminare di comportamenti, gesti, azioni, atteggiamenti, cui d'altronde, a parziale compenso dei perduti caratteri « artistici », sembrava possibile accompagnare una qualifica « estetica ». E parlare di estetica, in base al significato originario del termine, vuol dire porre l'accento su una componente sensuoso-immaginosa. Pareva dunque di scorgere agevolmente una trincea di contenimento, pur dopo aver evacuato la cittadella ben munita dell'arte. Ma da qualche tempo l'offensiva del « concettuale » minaccia anche quest'ultima linea di difesa. Ce ne rendiamo conto considerando l'attività svolta da Mario Merz in questi due ultimi anni, e più ancora le brevi dichiarazioni che si possono leggere su queste stesse pagine. Guerra all'immagine, ad ogni elemento sensibile-concreto (estetico), in favore di una priorità del concetto. La nostra energia spirituale, e il « calcolo » che ne è l'arma più efficace, « si svolge senza immagini nel fondo del cervello ». Anzi, ogni appoggio oggettivo è soltanto un indurimento sclerotico, un impaccio sulla via del li-

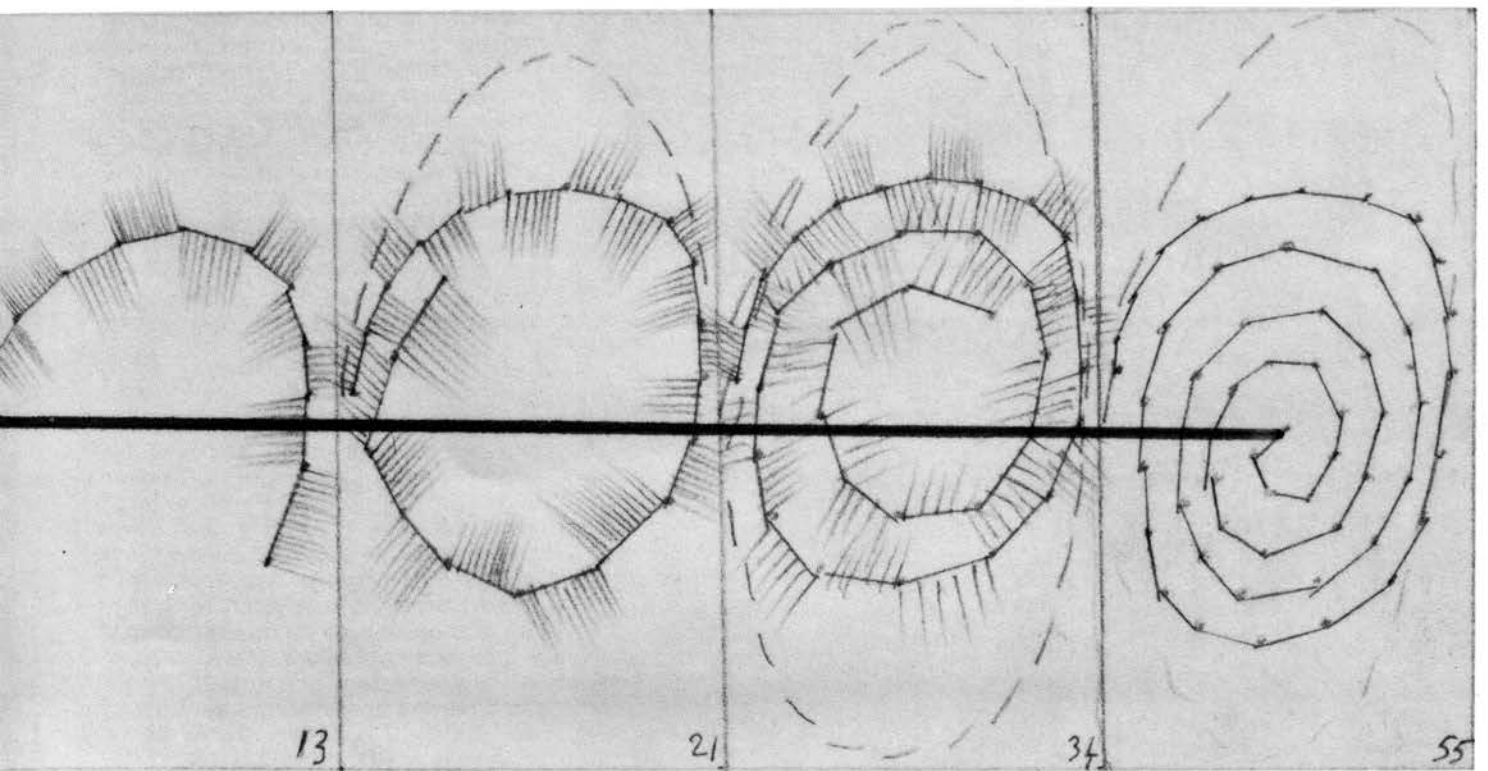
bero e intenso trascorrere dell'energia cerebrale. Diviene allora opera salutare, perfino igienica, tener sgombrare le nostre arterie da simili irrigidimenti di tipo iconico. La figurazione, il pensar per immagini come una sorta di allarmante arteriosclerosi da cui sarebbe minacciata la nostra vita intellettuale.

Tutto ciò, lo si ammetterà, rappresenta un bel mutamento entro le formule consuete dell'epistemologia dei secoli scorsi (ma in qualche caso anche del nostro): formule che privilegiavano la priorità della percezione sensoriale e dell'ideazione a livello di immagini; se arrivavano a staccarsi da una angusta sensorialità fisica, lo facevano solo ammettendo una fase intermedia di pensiero per immagini, prima di giungere alla tappa definitiva di un pensiero « puro ».

È però vero che l'epistemologia contemporanea più avveduta ha reagito a un'impostazione del genere. La teoria, secondo la quale la nostra vita psichica si comporterebbe come una sorta di cinematografo mentale, al giorno d'oggi non gode più di molto credito. Quale intralcio, davvero, alla rapidità delle nostre mosse, se dovessimo immaginarci assisi in permanenza davanti a uno schermo interiore, a un monitor dove si riflettesse puntualmente il passato, e dove perfino il futuro dovesse prendere un volto concreto per poterci convincere all'azione. Oggi invece si preferisce parlare di schemi operativi, di impulsi potenziali all'agire, che coinvol-

gono e predispongono contemporaneamente l'apparato fisico e quello intellettuale, secondo l'ideale di una collaborazione organica fra tutti gli strati della persona umana. Evitata la stucchevole precedenza cronologica del « momento » sensoriale-estetico, si cerca d'altra parte di non rovesciare simmetricamente il rapporto passando ad anteporre il momento concettuale.

In ciò, sarà apparso chiaro, sta una leggera rettifica teorica o rimodellazione di quanto ci dice Merz. O meglio, bisogna ribadire l'importanza, il peso decisivo del suo grido d'allarme a livello di igiene mentale: no all'arteriosclerosi « iconica », al pregiudizio dell'anteriorità da riconoscersi alle immagini e alle figure. In principio non stanno loro: sta qualcosa di informe, di molto più scattante e libero. Sta, se vogliamo, la serie di Fibonacci, ma non come formula matematica chiusa in una sua particolare veste simbolica: piuttosto, come ritmo universale, come schema di vita e di pensiero (l'uno inserito nel prolungamento dell'altra). Non diciamo neppure che si tratta di un *cogitatum*, perché usando il participio passato daremmo alla cosa un sapore passivo di oggetto, di prodotto (e rinascerebbe il classico conflitto tra l'estetico e il noetico, col relativo diverbio su chi abbia il diritto di precedenza); diciamo meglio un *cogitans*, per sottolineare appunto il lato attivo-energetico dell'operazione. Ma posto questo, potremo tentare di



difendere cautamente una residua dose di specificità per la funzione estetica. Basterà ricordare che in colui che ne ha trovato il nome stesso, in Baumgarten, l'estetica svolgeva una serie di compiti via via più sfuggenti e impalpabili. Scartiamo pure il fatto che essa dovesse occuparsi delle arti liberali. Chi oggi vuole più ragionare in termini di arte? E anche che fosse una *scientia cognitionis sensitivae*: sarebbe ristabilire il primato della sensorialità e dell'immagine, contro la forte denuncia di Merz. Ma ci sono appunto altre definizioni dell'estetica che fanno al caso nostro: essa, per Baumgarten, era anche un *pulcre cogitare* e un *analogon rationis*. Ci siamo. Forse Merz non si sentirà del tutto tradito se ricorremo a questi strumenti sottilissimi per conferire un minimo di specificità alla sua azione rispetto a quella dello scienziato e del matematico. Quel *cogitans* che si impadronisce di lui e chiede di manifestarsi senza indugi sensoriali può tuttavia avere un decorso distinto sul versante del *recte cogitare*, pervenendo alla nudità dell'enunciazione scientifica, oppure su quello del *pulcre cogitare*, dove l'avverbio va preso « per modo di dire », come equivalente di un pensare argutamente, brillantemente, con invenzioni estrose. Oppure diciamo che si tratta di fare della ragione un uso analogico, piuttosto che strettamente logico. Col che ci si risparmia il divorzio tra il pensare e il sentire, e l'obbligo di respingere l'artista nel-

l'ambito vile di chi usa l'energia a basso potenziale del linguaggio iconico.

Si spiega così perché Merz si senta impegnato a far scoccare il *cogitans* (la serie di Fibonacci) attraverso occasioni varie, ovvero a « pensarla » in modi analogici tra loro diversi. Qualche volta l'*analogon* è dato da distanze orizzontali vertiginosamente crescenti lungo le pareti di una stanza (e occorre allora trasferirle via via su orbite diverse). Qualche altra, esso è come la risultante tra spinte orizzontali e spinte verticali, composte in una curva parabolica scattante verso l'alto. Infine, nella realizzazione recente al Guggenheim Museum di New York, l'*analogon* è dato dalla rampa elicoidale del museo stesso: rampa di lancio, si potrebbe dire, che consente alla serie di Fibonacci di prendere la rincorsa e di scaricarsi poi nello spazio infinito (come si vede, il lavoro di Merz ci induce a nostra volta a far uso di un discorso analogico-figurato). Oppure interviene qualche pezza d'appoggio concreta: una pianta i cui rami obbediscono sensibilmente, nella loro crescita, alla « serie » in questione, oppure il guscio spiraliforme di una lumaca; ma, direbbe Merz, sono concretizzazioni a posteriori, la « serie » non nasce da esse: è preesistente a loro, le trapassa. Per rendere giustizia all'attività di Merz, infatti, bisogna insistere sul carattere estremamente generalizzato che assume il suo *cogitare*, e sullo scrupolo con cui egli vuole evitare di

limitarlo a una qualche configurazione fissa. In ciò è forse un carattere proprio della nostra epoca che viene dopo secoli di esperimenti e di creazioni, sentendosi quindi assai scoraggiata nel proposito di continuarne linearmente la propagazione, di fornire nuovi materiali concreti alla « storia dell'arte »: meglio fare un lavoro alla seconda potenza, riflesso, di compendio. In fondo, era già avvenuto in altre epoche che gli artisti avvertissero il ronzio del *cogitans*, il trascorrere energetico della serie di Fibonacci come ritmo vitale-mentale. Cattedrali gotiche, edifici barocchi, architetture e suppellettili Art Nouveau, altrettanti tentativi di carpire alla natura le sue leggi segrete, i suoi ritmi di crescita, ma col proposito concomitante di imitarla in una creazione di individui singoli e distinti. Merz, venuto in tempi più che maturi, colmi di consapevolezza storica, non se la sente più di continuare a partorire fenomeni (cioè, ancora una volta, apparizioni sensuose, immagini) vagamente ispirati a quel principio vitalistico, ma in definitiva lontani da esso perché vittime del male della materializzazione. Quel principio, Merz tenta di attingerlo allo stato puro; o per lo meno, giacché una tale impresa resta chimerica, di renderlo con una serie inesausta di apparizioni analogiche, di bei pensieri, che pur permettendoci di percepirlo in qualche modo, anche se solo con gli occhi della mente, lo tutelano da ogni indurimento eccessivo. ■