

Introduzione

Le forme sono diagrammi di forze

La polisemia del concetto di forma attraversa le principali modalità percettive (la vista, il tatto e l'udito), ogni sorta di linguaggio (qualsiasi artefatto comunicativo è riducibile al modo in cui ha conferito quella particolare forma sensibile a un'emozione, un contenuto o un pensiero intelligibile), nonché ogni tipo di processo cognitivo (*osservare, analizzare, descrivere, distinguere, isolare, dedurre, collegare, confrontare, connettere, sintetizzare, generalizzare, astrarre, categorizzare, ordinare, unificare...*) In breve, non solo pensare, percepire e comunicare attengono alla morfogenesi di una forma chiara, simbolica o poetica del flusso continuo dei pensieri e delle emozioni, ma anche ogni sorta di attività umana, dall'ideazione, alla progettazione, alla produzione, coinvolge tanto la morfologia, quanto la metamorfosi. Nata in ambito biologico con gli studi di Goethe sulla metamorfosi delle piante, la morfologia piú che una disciplina è un campo del sapere in cui gravitano ambiti di studio che vanno dalla morfogenesi della cellula all'evoluzione delle forme viventi; dalla visualizzazione della forma dell'atomo, alla forma degli elementi, ai campi di forze, alla forma delle galassie e dell'universo intero. La forma è un elemento essenziale e imprescindibile in qualunque ambito, dal microcosmo al macrocosmo, dall'effimero al duraturo, dal continuo al discreto, dal locale al globale, dalle strutture della stabilità al divenire, dall'energia alla materia. Attiene alla dimensione razionale, luminosa e cosciente della sfera umana, ma anche a quella piú recondita, irrazionale e tenebrosa dell'inconscio, del deforme e dell'informe; alla dimensione geometrica, dell'ordine e della statica, delle strutture inorganiche e cristalline, alla morfodinamica delle forme fluide e complesse della termodinamica, dell'entropia e della natura frattale; alla simbologia, all'antropologia e all'informatica dei processi di informazione e costruzione delle immagini digitali o virtuali delle attuali forme di comunicazione visiva. La forma è l'elemento pittorico di

maggiore densità percettiva, cognitiva e simbolica, perché opera su due piani: il primo è quello della percezione delle cose nella loro *singolarità*, e quindi dei suoi elementi sensibili quali il contorno, la superficie, la grandezza; dall'altro rimanda alla composizione, alla configurazione di tutti gli elementi che compongono un'opera d'arte, un'architettura, una poesia, un brano musicale. Riguarda anche i criteri con cui si relazionano le parti tra loro con il tutto, e ancora, in un'accezione più estesa, il termine forma, nell'ambito della critica d'arte e della saggistica, può rimandare a uno specifico linguaggio (*forma espressiva*) e perfino a un genere artistico, quando lo si usi nella locuzione di *forma d'arte*.

La forma è una categoria universale, essenziale alla vita stessa di ogni essere, sia vegetale sia animale. Tutto quello che riusciamo a pensare e a comunicare lo dobbiamo alla forma che conferiamo al flusso dei pensieri che scorrono ininterrottamente nella nostra mente. Il senso compiuto di una frase lo si evince dalla chiarezza e precisione con cui si organizzano e si dispongono i pensieri e le parole, si *formulano* i concetti: «Tutto ciò che non è pensiero è puro nulla perché possiamo pensare solo il pensiero ... e tuttavia ... il pensiero non è che un lampo in mezzo ad una lunga notte. Ma questo lampo è proprio tutto»¹.

Il pensiero, quindi, ci dice Jules-Henri Poincaré (1854-1912), è un fenomeno visibile, è ciò che si vede e che ci fa vedere a un tempo, dotato di una luce intensa, anche se fugace, in grado di illuminare a giorno, di schiarire, ma anche di abbagliare, accecare per eccesso di luminosità, la mente distratta e impreparata, rigettandola nella profonda oscurità della notte. L'immagine del pensiero come lampo visualizza il concetto del *kairos* greco, l'evento improvviso che illumina la mente del poeta o dell'artista, nell'attimo in cui si accende la scintilla creativa. Pensare significa vedere distintamente, separare, ordinare, giustapporre, relazionare, associare, confrontare, dedurre... in breve conferire una forma alle proprie idee. Se di ogni cosa il primo atto cognitivo che compiamo è quello di individuarne la forma, questo è dovuto al fatto che essa costituisce il dato più immediato ed essenziale che ci consente di *identificare* e *riconoscere*, *distinguere* e *confrontare* tutto ciò che vediamo, ascoltiamo, maneggiamo, mangiamo, pensiamo, comunichiamo. Ogni nostra esperienza possiede una forma. Ognuna di

¹ J.-H. POINCARÉ, *La scienza e la realtà*, in *id.*, *Il valore della scienza*, Dedalo, Bari 1992, p. 198.

queste forme, pur delimitando e contenendo materiali di diverse consistenza e struttura fisica, presenta un fondamentale tratto comune: essa, cioè, è stata modellata, formata con quel materiale in cui appare o comunque in virtù del quale diventa oggetto della nostra esperienza sensibile.

Ciò che il divenire comporta nella materia non riguarda soltanto la struttura molecolare interna, ossia la sua *forma interna*, poiché il cambiamento del grado di coesione e di densità delle particelle agisce come una forza modellante anche sulla forma esterna della materia. Una mela si differenzia da una foglia o da un ramo essenzialmente per la diversità della forma con cui appare. Se la mela non avesse una sua forma apparirebbe indefinita e infinita, oltre che indistinguibile dal ramo e da qualsiasi altra cosa. La realtà fenomenica delle cose dipende in gran parte dalla loro forma. Tuttavia, la forma non è riducibile al mero aspetto esteriore delle cose, benché ne costituisca, essenzialmente, la sua necessità ontologica. L'assunto, su cui poggia l'impianto metodologico del nostro discorso, è che ogni forma, sia essa organica o inorganica, fisica o simbolica, artistica o percettiva, non compare dal nulla, ma *si-forma* nel tempo: è sempre prodotta, seppure momentaneamente, da un processo che si svolge nello spazio-tempo, ragion per cui è sempre *formata*. Ne consegue che, essendo la forma il prodotto di un processo formativo, deve necessariamente avere avuto un punto di inizio ed è destinata ad avere ineluttabilmente anche un punto conclusivo, quel punto-limite in cui, a seguito di diverse trasformazioni, la forma subisce quell'ultima e definitiva *deformazione* con cui svaniranno i residui tratti della sua originaria morfologia, dissolvendoli in uno stato di materia informe, in quella *ousia* gravida di incipienti spinte morfogeniche, da cui prenderà avvio un nuovo ciclo. La domanda che a questo punto si impone è cosa o chi dà inizio al processo morfogenetico. È indubbio che il principio di qualunque processo richieda la pre-esistenza di una forza agente in grado di avviare il primo movimento. Allo stato attuale delle conoscenze, tutti gli studi di morfologia riconoscono l'esistenza di questa spinta iniziale, anche se non tutti concordano sulla sua natura, né la identificano sempre con lo stesso nome. I *vitalisti* attribuiscono questa spinta iniziale a «fattori vitali»; i *meccanicisti* ai «programmi genetici» precostituiti che guidano la morfogenesi e coordinano lo sviluppo dell'organismo; gli *organici* la ascrivono ai «campi morfogenetici» che guidano sia il campo fisico, sia il campo biologico, tanto la genesi della forma di un cri-

stallo, quanto quella di un atomo o una molecola (Rupert Sheldrake). Altri studiosi riconducono l'origine di tutte le forme, quelle viventi come quelle inerti, a un processo fisico-chimico principiato dalle iniziali proprietà della materia e dell'energia che, conferendo unità a strutture prive di relazione, danno luogo a una sorta di autoformazione, dalle cui successive trasformazioni discendono i processi evolutivi delle particelle elementari. Secondo questa teoria la genesi della forma originerebbe dalla costituzione delle particelle elementari, all'alba della conversione dell'energia in materia. La nascita della forma avrebbe le sue radici nell'origine dell'universo. Secondo questa prospettiva teorica, la morfogenesi sarebbe un fenomeno di auto-evoluzione, un processo di trasformazione inerente alla costruzione della materia e dell'energia: la forma «non ha inizio, ma è un processo inerente alla struttura stessa dell'universo» (Antonio Lima-de-Faria). Grandi pittori, come Leonardo e Klee, tanto lontani nella storia ma così vicini nella poetica, con la loro opera ci offrono non solo un'arte di valore universale, ma anche, essenzialmente, una metodologia preziosa per risalire ai principî che generano le forme visibili della natura. Dice Klee: io contemplo il creato (la natura), «da questo punto di vista remoto, primigenio, secondo formule preconette, che abbracciano a un tempo l'uomo, l'animale, la pianta, il minerale, gli elementi, tutte le forze operanti nell'essere»².

L'artista, dice Klee, deve porsi nel punto in cui hanno origine le cose, là dove ha luogo la *genesì* come *creazione*, dove le forze vorticose generano le forme originarie e primigenie comuni a tutti gli esseri, agli uomini, ai vegetali, ai minerali e a tutti gli elementi. L'artista non imita le forme prodotte dalla natura ma il processo genetico di formazione, il *principio morfogenetico* da cui discendono; non imita la natura in quanto creato, ma in quanto *naturans*, in quanto processo di creazione.

Solo ciò che ha una forma vive. La forma, dunque, è essa stessa viva, in quanto è ciò che consente la vita. La nascita è un processo formativo, il modo attraverso cui la vita prende forma, uguale per tutti gli esseri viventi della stessa specie, nonostante ognuno di essi presenti una propria inconfondibile identità. Si è indotti, allora, a considerare che nel mondo delle forme è proprio il modo in cui queste vengono generate e formate a costituire un invariante, indipendentemente dal loro aspetto esteriore. Il modo in cui

² P. KLEE, *Diari*, Il Saggiatore, Milano 1960, parte IV (1916-18), p. 349.

le forze danno luogo alla morfogenesi della forma è dettato da un *principio formativo* sotteso in ogni genesi, in base al quale ogni singola forma assume l'aspetto che mostra nella sua attualità fenomenica e nel quale è inscritto il destino che l'evoluzione della specie di appartenenza e le relative esigenze di adattamento gli conferiranno. Il principio formativo di ogni tipologia di forma è leggibile come il diagramma dei movimenti che le forze morfogenetiche tracciano nello spazio-tempo.

Il principio esercita una funzione euristica senza vincoli, indica la direzione che l'istinto creatore seguirà in un ventaglio di incipienti possibilità morfogenetiche, o di potenzialità espressive di un'epoca, di un movimento o poetica del singolo artista. I principî formativi rispondono meglio anche ai frequenti *risvegli morfologici* della forma artistica, alle cicliche riproposizioni dei canoni estetici. Nel mondo dell'arte spesso convivono costellazioni di poetiche nel medesimo periodo storico, così come accadde tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento quando fiorirono numerosi movimenti artistici in contrapposizione tra loro: improbabile che forme così eterogenee potessero essere originate dagli stessi principî. A ogni principio corrisponde l'immagine di un cosmo-universo nel quale mondi e statuti pur conflittuali tra loro possono convivere, come la materia e l'antimateria, l'energia luminosa e l'energia oscura, l'espansione e la contrazione, i corpi luminosi e i buchi neri nei quali lo spazio si con-fonde con il tempo. A seconda del periodo storico di riferimento alcuni principî formativi, quelli che meglio di altri rispondono allo «spirito del tempo» e al *Kunstwollen* degli artisti che concorrono alla formazione dello stile dell'epoca, si comportano come dei semi dai quali germogliano le poetiche personali documentate dalla produzione di opere espressive estremamente originali, proprio in quanto originate direttamente da un principio originario. Questo criterio risponde appieno al precetto di Goethe secondo il quale la funzione prima di ogni autentica opera d'arte è quella di far riecheggiare e rendere visibile l'universale nel particolare. *Ciò che è fondamentale è sempre anche globale*, ha sempre *una valenza universale* e transdisciplinare: così come nella natura non esistono processi indipendenti ma ogni singolo evento è sempre sotto certi aspetti dipendente dall'ambiente generale, così anche nel sapere umano ogni singolo processo conoscitivo, ogni singolo ambito disciplinare è sempre comprensibile in una visione piú ampia, in una teoria piú generale, sorretta da principî piú universali.

L'universalità è provata dal fatto che i diagrammi dei principî formativi visualizzano le attività delle forze generatrici sia nello spazio (dal microcosmo al macrocosmo), sia nel tempo (da quello ciclico a quello lineare), sia nella percezione (dalla forma singola alla configurazione globale di elementi eterogenei), sia nell'arte in generale, ma anche essenzialmente dal fatto che le forze fisiche svolgono nella materia funzioni equivalenti a quelle che le forze psichiche svolgono nella mente del pittore, del poeta o del musicista, ogniqualevolta si accingono alla creazione di una nuova forma. Nella *natura*, come nell'*arte* e nell'*espressione* grafica infantile sono operanti i medesimi *principî formativi* perché, in ciascuno dei differenti ambiti, con ogni genesi della forma si attiva un processo universale: ogni morfogenesi si manifesta con i caratteri di una genesi creativa, di una creazione della forma, i cui principî formativi sono equivalenti e sovrapponibili, leggibili cioè in trasparenza gli uni attraverso gli altri. Il modo in cui i diagrammi visualizzano la morfogenesi di una forma nella natura rivela nel contempo anche un tratto essenziale della natura della forma. Se, infatti, da un lato essi visualizzano gli archetipi della creatività della natura, dall'altro disegnano l'*arché*, la matrice originaria delle pulsioni e delle spinte generatrici della forma artistica; nel renderci visibile la genesi della forma questi diagrammi rivelano la forma della genesi creativa, così come la intendeva Paul Klee. Nell'ontogenesi e nella filogenesi della forma si possono individuare tappe o stadi evolutivi corrispondenti alla progressione della complessità strutturale e morfologica dei principî formativi operanti nella natura e nella visione.

L'arte ha come fine il disvelamento del principio vitale che fa germogliare nella materia inerte forme sonore inaudite e forme visuali ancora invisibili, la trasformazione attraverso principî sempre uguali di forme sempre nuove (sempre uguale rinasce), la ricerca dell'embrione originario: l'embrione (dal greco *embryein*) corrisponde allo stato in cui la materia «è ciò che fiorisce dentro».

Se i diagrammi che visualizzano la genesi della forma naturale sono simili a quelli che visualizzano la *genesì della forma artistica*, ciò accade perché in entrambi i casi si tratta di un irradamento dello spazio, di una formazione organizzata, di una disposizione strutturata a partire da un punto d'origine o di irradamento delle forze vitali e/o psichiche. In ogni caso si tratta sempre di una forma formata, o di una materia modellata, sia che ci si riferisca al mondo fisico sia che ci si riferisca a quello psichico delle arti plastiche.

In entrambi i processi di formazione e di in-formazione, di generazione e di messa in forma sono proprio le tensioni, i vettori delle forze creative ad avviare i processi formativi, a generare spazio e dilatare la materia. Alle forze fisiche di attrazione e repulsione fanno eco quelle psicologiche, le «idee-forza» teorizzate da Alfred Fouillée (*La psicologia delle idee-forza*, 1893) che animano sia la vita psicologica e morale, sia l'ordinamento della natura.

Gli artisti sono degli eletti, secondo Klee, perché nell'abbrivio del processo creativo possono spingersi con i procedimenti della loro personale poetica

in prossimità di quel fondo segreto, ove la legge primordiale alimenta ogni processo vivente. *Chi mai non vorrebbe, come artista, dimorare là, dove l'organo centrale d'ogni moto temporale e spaziale – si chiami esso cervello o cuore della creazione – determina tutte le funzioni? Nel grembo della natura, nel fondo primordiale della creazione, dove è custodita la chiave segreta del tutto?*³.

Comparando i diagrammi morfogenetici delle forme naturali con i diagrammi che visualizzano la genesi della forma artistica nelle differenti fasi del *processo creativo*, così come si esplicita nelle fasi che precedono la nascita di un'opera tanto architettonica, quanto pittorica, quanto scultorea in ogni epoca, si riscontrano delle similitudini nel modo in cui le linee visualizzano le direzioni delle forze in atto e l'intensità, la ripetizione o l'insistenza dei tracciati grafici. Negli schizzi iniziali la disposizione spaziale e l'orientamento dei segni lineari prefigurano una sorta di embrione o di nucleo germinale dell'opera, di quella che sarà la composizione finale. In questa fase, condivisa dalla natura e dall'arte, è operante un principio formativo essenzialmente analogo, se non proprio identico. Le forze formatrici, infatti, in entrambi i processi tracciano diagrammi simili in tutte le forme che presentano analoghe qualità formali e strutture morfologiche della medesima tipologia. Questo fatto non va letto come un eccesso di schematizzazione che tende a irrigidire e inaridire il processo creativo della nascita della forma artistica, ma al contrario, così come ci suggerisce Ludwig Wittgenstein costituisce la «rappresentazione perspicua di una *legge segreta* ... che consiste appunto *nel vedere le connessioni*. Di qui l'importanza del trovare anelli intermedi»⁴.

³ ID., *Visione e orientamento nell'ambito dei mezzi figurativi e loro assetto spaziale*, conferenza tenuta al Kunstverein di Jena il 26 gennaio 1924, in ID., *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di J. Spiller, Feltrinelli, Milano 1976, vol. I, p. 93.

⁴ L. WITTMENSTEIN, *Note sul «Ramo d'oro» di Frazer*, Adelphi, Milano 2000, p. 29.