

PRIME RIFLESSIONI SULL'ANALISI CUBISTA E PENALISTA

Bisogna scegliere.

Una cosa non può essere insieme vera e verosimile.

Georges Braque

Una caratteristica precipua del diritto penale è la capacità di scomporre, tanto in sede sostanziale quanto in sede procedurale, la realtà fenomenica che assume ad oggetto di indagine. Invero, assistendo ad una fase sufficientemente prolungata del procedimento penale, si ha la possibilità di osservare come tutte le parti processuali tendano ad analizzare il fatto storico e a porre l'accento su una sezione del fatto sviscerato per trarre conclusioni a loro favorevoli.

Orbene, è proprio l'analisi che assume il ruolo di protagonista nel processo logico del sistema/processo penale: dall'indagine etimologica si evince che il termine analisi deriva dal greco ἀνά (prefisso che talora è semplicemente intensivo) e λύω (“sciolgo”), essendo la scomposizione del tutto in elementi semplici.

Tutto ciò considerato, l'analisi dei fatti processuali è un procedimento euristico, un metodo di approccio alla soluzione dei problemi, che non segue un chiaro percorso, ma si affida all'intuito della parte processuale e allo stato temporaneo delle circostanze, al fine di generare nuova conoscenza. Tanto è vero che l'etimologo Ottorino Pianigiani, nel commentare il lemma *analisi*, afferma che “è uno dei metodi della mente umana nell'indagare e scoprire la verità”.

D'altronde l'eccezionalità dell'analisi non è caratteristica solamente della logica del processo penale.

Guillaume Apollinaire tessendo le lodi della rivoluzione cubista nel panorama artistico della Parigi dei primi del novecento, descrive Pablo Picasso come un artista che “studia un oggetto come un chirurgo disseziona un cadavere”¹. A ben guardare, l'attività logica della parte nel processo penale e quella di Picasso è analoga: ambedue, seppur giustificati da finalità eterogenee, sono animati dalla comune intenzione di scandagliare il fatto storico o retinico che sia, di sondare l'evento sino a raggiungere un sistema di riferimento oltre il quale non v'è più nulla che il fatto in sé e la sua interpretazione.

Se ne deduce che il fatto è l'apoftegma, e l'ermeneutica è ciò che gli conferisce rilevanza. Tanto premesso, una delle opere del maestro spagnolo ove meglio esaminare l'intenzione analitica è *Les damoiselles d'Avignon* (1907).

¹ Guillaume Apollinaire, *I pittori cubisti, meditazioni estetiche*, 1913

Con quest'opera Picasso entra, con un colpo di forza, nel vivo della situazione: non propone un'altra poetica, ma contesta e scavalca la poetica dei *Fauves*, la classicità metastorica e il mito mediterraneo di Matisse. E', nella storia dell'arte moderna, la prima azione di rottura.

Invero l'arte non è effusione lirica per il cubismo, è problema: se in Matisse le figure si libravano come nubi colorate in una spazialità sconfinata, qui il fondo si avvicina, s'incastra a forza tra le figure, si spezza in tanti piani duri e appuntiti come schegge di vetro

La visione di Matisse era fondata sul principio dell'armonia universale, inteso come principio fondamentale della natura; la visione di Picasso è fondata sul principio della contraddizione, inteso come principio fondamentale della storia. Proprio questo è il punto del dissenso: per Matisse l'arte è ancora contemplazione della natura, per Picasso è deciso intervento nella realtà storica.

Come sostiene Giulio Carlo Argan², se gli interventi nella storia sono azioni, dunque anche il quadro dev'essere un'azione che si compie; è un'impresa che si intraprende e che non si sa come vada a finire. La cosiddetta coerenza stilistica, per cui tutte le parti di un'opera d'arte formano un tutto armonico, è un pregiudizio di cui bisogna fare giustizia secondo Picasso: l'arte è realtà e vita, la realtà e la vita non sono coerenti. Proprio in virtù di tali brevi osservazioni, il sistema assiologico di Picasso si identifica con un concetto di Giustizia *hic et nunc*, ove il fatto reale, benché contraddittorio, rappresenta l'archetipo estetico. Diversamente per Matisse, ove è la Giustizia (l'ideale di Giustizia) la soluzione per celebrare una classicità originaria e mitica.

Se, mentre l'artista fa un quadro, le circostanze mutano, il quadro registra il mutamento, e finisce diversamente da com'era cominciato.

In *Les damoiselles d'Avignon* avviene un mutamento a vista. A sinistra la composizione è impostata su una successione di figure ritte, che impegnano lo spazio in una ritmica tesa, fortemente legata; a destra la composizione si sconvolge, i volti delle ultime due donne diventano maschere orride e assurde, feticci. E' accaduto che un altro fattore è entrato in campo, l'interesse per Picasso per la scultura negra e del modo con cui Picasso interpreta tale scultura sono documenti lampanti le due figure a destra.

Il maestro spagnolo si rende conto che il valore dell'arte negra consiste in un'unità, in un'integrità, in un'assolutezza formale che l'arte occidentale ignora perché la sua concezione del mondo, per antica tradizione, è dualistica: materia e spirito, particolare e universale, cose e spazio. "Bisognava risolvere dialetticamente la contraddizione per cui le soluzioni opposte, offerte da una *estrema civiltà* e da una *estrema barbarie* apparivano ugualmente valide sul piano estetico e sul piano storico, anzi collegate tra loro in una stretta alternativa dialettica. Solo così l'elemento "barbarie" poteva agire come elemento di rottura di un limite storico, fattore rivoluzionario: null'altro essendo la rivoluzione che la soluzione dialettica di contraddizioni estreme"³.

A tal proposito, anche Apollinaire sosteneva l'occorrenza per il pittore cubista di raggiungere una sintesi in seguito all'analisi: "...occorre per questo abbracciare d'un colpo d'occhio: il passato, il presente e l'avvenire. La tela deve presentare questa unità

² Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, 1970

³ Giulio Carlo Argan, *ibidem*

essenziale che sola provoca l'estasi »⁴. Ed invero, per Picasso che fino a quel momento si era tenuto al margine delle correnti avanzate, la soluzione giusta è l'estrema, recuperare l'unità, l'integrità formale della scultura negra.

Decisiva, al riguardo, è la considerazione che, successivamente ad un'analisi *funditus*, tanto le parti del processo penale, quanto l'artista cubista debbano giungere ad una visione perspicua.

Invero, la perspicuità è anche un rammemorare, un risalire a quelle condizioni che si danno nei fenomeni stessi, e lo sguardo, il guardare attraverso, è la capacità di cogliere le molteplici possibilità dei fenomeni che stanno nei fenomeni. Se ne deduce che gli operatori analitici *de quibus* devono risalire fino a queste possibilità, e risalire alle possibilità significa risalire alle condizioni precedenti rispetto al condizionato.

A ben guardare, tale *visio* perspicua è il prodotto derivato di un'intelligenza diacronica tanto analitica quanto dialettica, intesa quest'ultima come quel percorso di riflessione che prevede l'autoriferimento logico-semantico e cerca di utilizzarlo in maniera epistemologicamente costruttiva.

Pertanto, la meccanica del fatto si dipana similmente nell'analisi dell'artista cubista e nell'analisi che si attua nelle molteplici fasi del procedimento penale: *hic et inde* emerge una capacità di smontare il fatto. Nondimeno, a questa *pars destruens* si avvicenda la *pars costruens* che conduce ad una visione olistica del fenomeno, definita da Jan Christiaan Smuts come "la tendenza, in natura, a formare interi che sono più grandi della somma delle parti attraverso l'evoluzione creativa".

Lorenzo Simonetti

⁴ Guillaume Apollinaire, *ibidem*



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*, 1907