

Aesthetica Preprint

Supplementa

Rudolf Arnheim
Arte e percezione visiva

a cura di Lucia Pizzo Russo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* ad integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



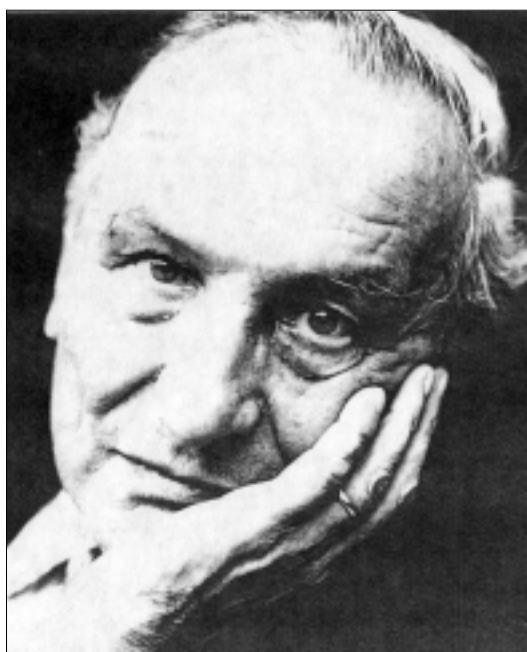
Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 per iniziativa di un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica[®]** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint[®]** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint
Supplementa

14
Aprile 2005

Centro Internazionale Studi di Estetica



Rudolf Arnheim
Arte e percezione visiva

a cura di Lucia Pizzo Russo

Il presente volume raccoglie relazioni e interventi presentati nell'omonimo Seminario promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica in collaborazione con l'Università degli Studi di Palermo e la Società Italiana d'Estetica (Palermo, 19-20 novembre 2004), nel centenario della nascita di Rudolf Arnheim e nel cinquantenario della pubblicazione di *Arte e percezione visiva*.

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Indice

<i>Presentazione</i> , di Lucia Pizzo Russo	7
<i>Ricordi di Arnheim</i> , di Gillo Dorfles	11
<i>Media e processi cognitivi</i> , di Lucia Pizzo Russo	15
<i>Media e sensibilia</i> , di Giovanni Matteucci	25
<i>Arnheim e la gravidanza</i> , di Riccardo Luccio	39
<i>Campo, singolarità, forze: prospettive per la spiegazione arnheimiana dell'ordine percettivo</i> , di Ian Verstegen	51
<i>Teorie di campo: fisica e fenomenologia nella Gestaltpsychologie</i> , di Carmelo Calì	63
<i>Logocentrismo: 3 o 4 taglie</i> , di Maurizio Ferraris	81
<i>Il nero è lugubre prima ancora di essere nero</i> , di Alberto Argenton	99
<i>Scheletro strutturale e gravidanza nelle analisi di Rudolf Arnheim</i> , di Giuseppe Galli	119
<i>La rivelazione della realtà: espressione e simbolo in Rudolf Arnheim</i> , di Elio Franzini	125
<i>Arte come espressione o come atto del pensiero?</i> , di Simonetta Lux	135
<i>Un percettologo legge Arnheim</i> , di Giovanni Bruno Vicario	141
<i>Ordine, espressione e media nella teoria estetica di Rudolf Arnheim</i> , di Ingrid Scharmann	155
<i>Ambiguità e contraddizioni in Rudolf Arnheim</i> , di Gabriella Bartoli	167

<i>Psicologia e psicologia dell'arte, tra Vygotskij, la Gestaltpsychologie e Arnheim</i> , di Luciano Mecacci	183
<i>Visione, forma e contenuto in Arnheim e Wittgenstein</i> , di Giuseppe Di Giacomo	195
<i>Illusione e percezione visiva in Gombrich e Arnheim</i> , di Silvia Ferretti	213
<i>"Arte concettuale", "pensiero visivo"</i> , di Angelo Trimarco	223
<i>Visual thinking as Virtual thinking</i> , di Roberto Diodato	235
Appendice	
<i>Conversazione con Rudolf Arnheim</i> , di Lucia Pizzo Russo	251

Presentazione

di Lucia Pizzo Russo

Questo libro è, anzitutto, un omaggio a un Grande, il “patriarca della psicologia dell’arte”. Rudolf Arnheim ha compiuto l’anno scorso cento anni e il Centro Internazionale Studi di Estetica, di cui è Socio Onorario, ha deciso di festeggiarlo invitando psicologi, estetologi, critici/storici dell’arte a discutere *Arte e percezione visiva*, di cui cadeva il cinquantennario. Un libro molto citato e poco assimilato, come del resto molto poco nota è la complessa teoria che Arnheim è andato articolando nella seconda metà del Novecento. Una teoria che interseca luoghi distanti della ricerca e della riflessione e che si è ritenuto non affrontare nella sua globalità temendo che l’incontro, non foss’altro che per i linguaggi specialistici delle molteplici discipline che condividono il territorio delle arti, abortisse in un “happening linguistico”, anziché coinvolgere tutti i partecipanti in una discussione critica. Perciò il limite è sembrato opportuno, e la coerenza delle date – 1954-2004 – ha reso facile individuarne il criterio.

Per evitare prevedibili dispersioni e delimitare lo spazio argomentativo, sono stati individuati tre nuclei tematici – Media, Equilibrio-Ordine-Campo-Pregnanza, e Sentimento-Dinamica-Espressione – per ognuno dei quali tre brevi interventi, con la funzione di “rompere il ghiaccio” e avviare il dibattito, sono stati preventivamente concordati. Il Seminario ha avuto luogo in Palermo nei giorni 19-20 novembre e ha visto impegnati una trentina di studiosi, di cui tre dichiaratamente “arnheimiani”: Ingrid Scharmann, autrice di una interessante mostra sulla vita e l’opera di Arnheim dal titolo “Un secolo di pensiero visivo”; Ian Verstegen con all’attivo un ottimo libro su Arnheim, *Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory*, in corso di stampa; e chi scrive che, non avendo ultimato il suo *Arnheim*, per il compleanno gli aveva dedicato *Le arti e la psicologia*, in cui il debito teorico è palese.

Chi organizza, poiché, nella migliore delle ipotesi, la cosa realizzata non raggiunge mai la perfezione con cui la si è immaginata, a chiusura tira un sospiro di sollievo pensando che poteva andare anche peggio. Pur nella consapevolezza che avrei dovuto far meglio, mi consola il bilancio comparativo di Ian Verstegen delle manifestazioni culturali

che in varie parti del mondo sono state intitolate l'anno scorso ad Arnheim e che mi piace condividere con gli studiosi qui rappresentati e gli altri partecipanti ai lavori che hanno contribuito alla riuscita dell'incontro (Tiziana Andina, Ivana Bianchi, Renzo Canestrari, Paolo Bonaiuto, Anna Maria Giannini, Pietro Kobau, Stefano Mastrandrea, Laura Messina, Luigi Russo, Ugo Savardi, Paolo Spinicci, Lucia Zanuttini): «Il convegno su Arnheim a Palermo è “una cosa unica” perché purtroppo non c'è stato altro d'importante nel mondo. [...] La storia ricorderà che il centenario di Arnheim non importava a nessuno, salvo agli italiani. Fortunatamente ci sarà anche un ricordo del convegno nel volume che sta per uscire. Questo è anche un bel servizio al mondo perché gli altri libri promuovono i discorsi degli autori invece di cercare di capire la posizione teorica di Arnheim. Sono grato di essere presente insieme agli amici italiani». Quanto a “promuovere” il proprio discorso anziché capire il pensiero dell'altro, e che rende pervasiva l'“ermeneutica delirante”, presente anche in chi si ritiene lontano da questa pratica testuale, basta aprire qualche testo di grande successo e, indice alla mano, controllare la voce Arnheim.

Non è stato così ma come ricorda Verstegen del Seminario, e del resto i saggi documentano che tutti gli autori non hanno dimenticato l'oggetto in discussione. *Arte e percezione visiva*, non è stato un pretesto per “promuovere” se stessi bensì, attentamente riletto per l'occasione – lo esplicita Giovanni Bruno Vicario – un testo da capire e con cui confrontarsi. Ne viene fuori una messa a fuoco di alcune delle più importanti problematiche della riflessione di Arnheim e la loro interazione e intersezione con manifestazioni esemplari della cultura del Novecento. Oltre agli interventi più centrati sull'Autore, non mancano, così, le chiamate in campo di Gombrich, lo storico dell'arte a cui spesso è stato assimilato, come fossero, Arnheim e Gombrich, i dioscuri della Psicologia dell'arte; e di Wittgenstein, il “fenomenologo del linguaggio”; e ancora di Vygotskij, la cui psicologia storico-culturale intercetta il culturale dei media del nostro Autore. E se ne evidenzia anche la rilevanza per la ricerca odierna. L'Arnheim che il testo ci consegna è poliedrico e, talvolta, persino irricognoscibile in alcuni tratti. Come pure, aspetti presenti in un testo entrano in contraddizione con medesimi aspetti, ma diversamente valutati, di un altro testo. Tutto ciò è inevitabile: ognuno di noi interagisce in base ai propri assunti, postulati, priorità di interessi scientifici, ecc. E i punti di vista, qui, si moltiplicano per tre: Psicologia, Estetica, Critica/Storia dell'arte. Il libro testimonia di tutto questo. Ovviamente, trovando il tutto molto interessante, non lo condivido in tutto. Nondimeno, come non mi è sembrato facesse parte del mio dovere di ospite battibeccare, così non mi pare funzione del curatore argomentare quanto condivide e quanto no! È un libro sulla ricezione di Arnheim. Non si tratta però di quella

“ricezione distratta” responsabile del “successo bibliografico” di Arnheim e dell’“insuccesso” della sua proposta teorica, e che ha fatto la fortuna solo degli editori. Non un campione rappresentativo, quindi, ma un gruppo selezionato, che esemplifica al meglio un impegno non cannibalizzante dell’altro. Studiosi, quelli convenuti a Palermo, che hanno risposto generosamente all’invito di capire e discutere le ragioni di Arnheim. E di tanto, come organizzatrice dell’incontro e anche come studiosa di Arnheim, sento di doverli pubblicamente e sentitamente ringraziare.

Infine ho ritenuto opportuno in questa occasione mettere in appendice la *Conversazione con Rudolf Arnheim* che ho avuto la fortuna di fare in occasione di un suo soggiorno palermitano. La *Conversazione*, pubblicata nel 1983 nei “Preprint” del Centro Internazionale Studi di Estetica e da tempo esaurita, continua infatti a essere insistentemente richiesta da studiosi italiani e stranieri.

Ricordi di Arnheim

di Gillo Dorfles

Quando nel 1962 mi riuscì di persuadere l'editore Feltrinelli a pubblicare *Art and Visual Perception*, forse non mi ero reso conto fino in fondo di quanto mancasse in Italia un volume come quello del grande psicologo dell'arte tedesco-americano.

In effetti la situazione della critica e dell'esegetica dell'arte, e in generale dell'estetica, era, nel nostro Paese, ancora avvolta quasi ovunque dal velame dell'idealismo crociano, nonostante gli sforzi di aggiornamento da parte di alcuni studiosi come Galvano della Volpe, Luciano Anceschi, Antonio Banfi, ecc., di aprire la strada alle nuove correnti di un'estetica basata sulla fenomenologia, sullo strutturalismo, sulla semiotica e, ovviamente, anche sulla psicologia gestaltista.

Il successo del libro fu immenso e in definitiva inaspettato; tanto più quando si rifletta sul fatto che lo stesso Arnheim, in una lettera inviata in occasione della mia traduzione, così si esprimeva: «Temo che questa traduzione sia destinata ad essere accolta con una certa prevenzione in Italia dove l'approccio alle teorie estetiche è ancora subordinato ad una distinzione filosofica tra materia e spirito, distinzione che sembra escludere i metodi e le scoperte della scienza esatta». Ma forse può essere di qualche interesse – o curiosità – che io racconti come ero giunto al punto di poter “importare” questa importante opera in Italia.

Il mio primo incontro con Arnheim – e mi scuso per queste note autobiografiche che, tuttavia, possono chiarire meglio la situazione – avvenne durante un mio soggiorno newyorkese in seguito a un “Travel grant” dello State Department che mi permetteva di soggiornare quattro mesi negli USA per poter avvicinare personalità dell'ambiente artistico e filosofico. Tra le tante personalità che ebbi ad avvicinare una delle più interessanti e anomale fu quella di Margaret Naumburg, la psichiatra viennese allieva di Freud e pur lei trapiantata negli States. È, dunque, in casa della studiosa che ebbi la fortuna d'incontrare il suo vecchio amico Rudolf, allora professore al Sarah Lawrence College e che si rivelò immediatamente per quello squisito personaggio di cui oggi celebriamo i cento anni.

Ero già a conoscenza, ovviamente, dei principi basilari della Gestalt-

psychologie e quindi dei lavori di von Ehrenfels, Wertheimer, Köhler e Koffka, ma i lavori di Arnheim – già a partire dal suo antico saggio “italiano” sul cinema – erano quelli che più mi parevano decisivi per uno svecchiamento della nostra estetica. Il fatto che Arnheim – partito dalle più ortodosse dottrine della Gestalt (era stato allievo di Wertheimer a sua volta discepolo di Brentano come Husserl) – non ne fosse tuttavia rimasto totalmente succube, mi sembrò l’aspetto più significativo del suo operare.

In Italia esisteva già una fiorente scuola psicologica, in buona parte legata al percettivismo e alla Gestalt, soprattutto a partire dai lavori di Benussi (allievo di Meinong e professore a Padova dal 1919) e del suo discepolo Cesare Musatti. Non si dimentichi infatti che lo stesso Musatti – poi diventato e considerato il massimo esponente italiano della psicoanalisi – era stato inizialmente un cultore della “psicologia della forma”, che aveva “trasmesso” ad alcuni dei suoi migliori allievi come Kanizsa, Vicario, Metelli. Ecco, allora, come la Scuola psicologica padovana, e in un secondo tempo quella triestina (soprattutto ad opera di Gaetano Kanizsa per le arti visive e di Bozzi per gli aspetti letterari), divenne il vero crogiuolo di una estetica basata su fondamenti psicologici soprattutto percettivistici (ma anche in parte transazionisti).

Non mi è possibile ricordare qui i molti argomenti di cui Arnheim si è interessato tanto in *Arte e percezione visiva* quanto in altri testi, come ad esempio *Entropy and Art* (1971), *Visual Thinking* (1969) e più recentemente *The Dynamic of Architectural Form* (1977) e soprattutto *The Power of the Center* (1982). Ma, a proposito proprio di quest’ultimo testo, ritengo che sia fondamentale tener conto di alcune delle posizioni assunte dall’autore quando afferma, ad esempio: «Dire centralità dell’immagine pittorica (ma anche plastica e architettonica) equivale ad accordare prevalenza e pregnanza all’equilibrio, alla simmetria, all’ordine. Tutto quanto venga a turbare quest’equilibrio è considerato di solito come nefasto, contrario a quei canoni del bello che per lunghi periodi costituiscono la base d’ogni poetica. Ma in tempi più recenti la deviazione dalla centralità si è fatta sempre più evidente». Ho creduto interessante citare questa frase, perché ricalca quasi a puntino il mio stesso pensiero (e mi permetto di ricordare il mio *Elogio della disarmonia*).

Ma è soprattutto illuminante quanto Arnheim ebbe a scrivermi in risposta ad alcune mie osservazioni su quel libro: «La mia intenzione era di dimostrare che il sistema centrico non è che uno di due sistemi dialetticamente opposti e che la tensione tragica del destino umano risulta appunto dal rapporto antitetico tra questi due sistemi». Già da queste poche righe è possibile constatare come Arnheim abbia saputo, in questa e in altre occasioni, spingersi al di là della stretta ortodossia gestaltista; ed è per questo che ritengo che – seppure un’estetica

aggiornata non possa restare vincolata alle leggi wertheimeriane ma debba spingersi al di là del baluardo percettivista per procedere anche nell'ambito del cognitivismo e della semiotica – i volumi che ho citato e tutto quanto il suo magistero sia ancora uno dei piedistalli più sicuri per ogni ricerca che voglia affrontare i delicati meccanismi della psiche umana, così da poter svelare i meandri e i misteri della creazione e della fruizione artistica.

Media e processi cognitivi

di Lucia Pizzo Russo

I media, guardati dalla prospettiva psicologica di Arnheim, rimandano al “concetto rappresentativo”. Le rappresentazioni sono “concetti” che chiunque può esperire: concetti incorporati in un determinato medium. Dovrei iniziare presentandovi oggetti diversissimi tra loro, realizzati in contesti spaziali e temporali anch’essi diversi, che, nondimeno, significhiamo col termine arte: pitture, disegni, pezzi musicali, poesie, *pièces* teatrali, opere architettoniche, romanzi, sculture, ecc. Concetti che probabilmente evocano esemplari “canonici” (per esempio la pittura su tela è più prototipica di un’opera della Land art, e una tela di Raffaello lo è di più di una tela di Lucio Fontana) ma che vanno intesi nella loro estensione. Arnheim, piuttosto che chiedersi “cos’è l’arte” – l’annosa domanda sull’essenza ha ossessionato la tarda modernità – individua nelle qualità espressive la caratteristica che queste rappresentazioni hanno in comune, non come qualità distintiva relativamente agli oggetti naturali, bensì limitatamente ad altre rappresentazioni pur quando utilizzino gli stessi media: l’uso che delle parole fa il poeta non è lo stesso che ne fa lo scienziato. La diversità delle arti è data dai media: una pittura è fatta di linee e colori, una poesia di parole. È il tema del *Laocoonte* di Lessing e del *Nuovo Laocoonte* di Arnheim. I vari media hanno quindi caratteristiche differenti, e le rappresentazioni, dal punto di vista della fruizione, impongono restrizioni sensoriali che non si danno nell’esperienza diretta, ecologicamente intesa. Così, ad esempio, l’assolutezza dell’occhio per l’arte visiva, è un artificio culturale dal momento che «i nostri occhi non sono un meccanismo che funzioni indipendentemente dal resto del corpo; ma lavorano in costante collaborazione con gli altri organi sensoriali»¹. Ed è dalla differenza tra mondo e immagini del mondo, tra realtà e rappresentazione che si originano le possibilità artistiche dei vari media. Considerate dal punto di vista della psicologia, le arti pongono il problema di come deve essere teorizzata la mente o i processi cognitivi per rendere conto della loro produzione e della loro fruizione, del soggetto che li produce e del soggetto che li esperisce. È questo il progetto *in nuce* di *Arte e percezione visiva*.

«Un primo tentativo di scrivere questo libro risale agli anni 1941-

43 quando ebbi ad ottenere un sussidio dalla Fondazione John Simon Guggenheim per questo fine»². Il fine dichiarato era quello di applicare, o, meglio, di utilizzare i principî della Gestalt per l'analisi dell'arte visiva: non più i nuovi media, ma media artisticamente consolidati. Si sa, il progetto non venne portato a termine, e passarono dieci anni prima che venisse ripreso. Come mai? In fondo i gestaltisti avevano spesso esemplificato i loro principî proprio con l'arte. Chi non ricorda, poi, che l'esempio fondativo, nel famoso saggio di von Erhenfels, è una melodia? Per Arnheim – e il rilievo è del 1943 – «non è fortuito che un prodotto dell'arte, una melodia, è stato utilizzato come il primo esempio di un tutto», la cui struttura non è spiegabile con le qualità dei singoli elementi³. Dove stava, allora, la difficoltà? «Durante il lavoro dovevo convincermi – confessa Arnheim – che gli strumenti a quel tempo disponibili nel campo della psicologia della percezione non erano sufficienti per trattare alcuni dei più importanti problemi visivi riguardanti le arti. Perciò, anziché scrivere il libro, intrapresi una serie di studi particolareggiati, specialmente nei settori riguardanti spazio, espressione e movimento, che dovevano permettermi di colmare alcune lacune»⁴.

Se esaminiamo i lavori pubblicati prima della ripresa del progetto, grazie, la seconda volta, ad una borsa di studio della Fondazione Rockefeller, vi troviamo questo, ma non solo. *Ordine del giorno per la psicologia dell'arte* pubblicato nel 1952 – possiamo considerarlo uno spartiacque tra la stesura di *Arte e percezione visiva* e i lavori precedenti – mentre elenca le urgenze da affrontare per rispondere adeguatamente alla sfida che l'arte e le teorie dell'arte pongono alla psicologia, lascia intravedere i punti fermi conquistati e l'organizzazione che nel volume in cantiere ne verrà data. Dico l'arte e le teorie dell'arte, non solo l'arte. Arnheim, in effetti, tiene presente che gli oggetti artistici sono artefatti culturali complessi. Fatti dall'uomo per l'uomo in vista di uno scopo, da una parte sono oggetti tra gli oggetti del mondo, dall'altra sono immagini o rappresentazioni o interpretazioni del mondo. Ma intanto perché l'arte e perché nello specifico l'arte visiva? La domanda di psicologia che viene dal mondo dell'arte – «gli storici e i teorici dell'arte devono riferirsi costantemente ai principî della percezione e della motivazione»⁵ – potrebbe essere un motivo sufficiente. Ma che l'arte – e i prodotti artistici, siano essi pittura, scultura, musica, danza, poesia o altro, sono oggetti fatti solo per la percezione – offra «il miglior materiale per l'analisi delle forme complesse», è una risposta alla prima domanda più adeguata, solo che si rifletta sull'importanza anche epistemica data dai gestaltisti alla percezione e, se, come Arnheim, si ritiene che la mente non può essere meno complessa delle sue creazioni⁶.

La pittura, poi, «sembra ideale per portare la psicologia al di là del

punto morto dell'empirismo, perché al pittore non serve affatto andargli a raccontare che l'effetto tridimensionale è fondato sull'esperienza passata»⁷. Questo pensiero di Arnheim sulla pittura – la cui specificità mediale va ovviamente considerata – per l'emblematicità che caratterizza il mezzo pittorico, può funzionare da risposta alla seconda domanda. La pittura, che nella modernità si era andata configurando come prototipica delle arti, e che nel Novecento aveva avviato le rotture più radicali rispetto alla tradizione, è, infatti, da tempo l'avamposto della riflessione sull'arte in generale. Situazione, questa, che ha potenziato la complessità inerente all'oggetto artistico in quanto tale⁸. Né va dimenticato, per quanto riguarda il plesso problematico sensi-intelletto, che nella ricerca psicologica, la percezione visiva, quella più studiata, a lungo è stata considerata "percezione pittorica", a partire dall'analogia immagine-dipinta e immagine-della-retina.

L'arte di *Arte e percezione visiva* è, quindi, la pittura e, contemporaneamente, l'arte in generale, non solo perché le altre arti, quelle visive e quelle non visive, sia pure in misura minore, sono egualmente presenti, ma perché le problematiche, relative ai processi cognitivi del fare e fruire arte, sono comuni a tutte le arti. Perché, diversamente, la musica o la poesia, arti, certo, non fruibili tramite la percezione visiva? La percezione poi, anche quando viene illustrata con materiale grafico, non è intesa come pittorica, dal momento che vengono tenute presenti e sottolineate le differenze tra mondo e rappresentazione, tra percezione ecologica e percezione delle arti. Insomma, in *Arte e percezione visiva* la messa a fuoco precedentemente utilizzata cambia. Se nei due libri precedenti, quello sul cinema e quello sulla radio, Arnheim partiva «da un'analisi delle condizioni materiali cercando di descrivere, con i mezzi che offre la psicologia, le caratteristiche degli stimoli sensoriali di cui si serve l'arte in questione per dedurne, infine, le possibilità espressive»⁹, adesso l'obiettivo, puntato sempre sulle arti, è soprattutto finalizzato alla comprensione dei processi cognitivi in gioco nella produzione e nella fruizione delle stesse. Arnheim non è più un critico militante pur interessato ai principî, né un teorico delle arti, ma si considera uno psicologo¹⁰.

Perciò l'intento programmatico dell'*Ordine del giorno* è fortemente polemico nei confronti di una psicologia che sacrifica il senso della ricerca all'«esigenza tirannica dell'esattezza quantitativa»¹¹, mentre la psicologia della Gestalt, trapiantata in un ambiente che si è rivelato refrattario, rischia l'estinzione per morte naturale. Chi conosce il fatto che Freud affida ai suoi lavori sull'arte il compito di spezzare l'isolamento iniziale della psicanalisi, non può sottrarsi alla suggestione che un simile pensiero sia balenato anche nella mente di Arnheim, lettore appassionato di Freud e critico intelligente della psicanalisi. Certo è che *Arte e percezione visiva* diventa un *best seller*, la cui fortuna non

accenna a diminuire dopo cinquant'anni, ma non per gli psicologi, dai quali Arnheim o è ignorato o, limitatamente al settore di ricerca sul disegno infantile, quando viene preso in considerazione, più spesso che no, è frainteso.

«Prendiamo ora il problema della percezione visiva. Non è stato compiuto alcun tentativo sistematico di applicare i principî dell'organizzazione visiva alle arti, e di portare, in tal modo, la teoria strutturale oltre il punto a cui Max Wertheimer l'ha lasciata quasi trent'anni fa»¹². Esplorare la gamma di applicazione dei principî di base e affinarli in relazione all'arte, ha portato, sì, alla "psicologia dell'arte", ma i concetti teorici elaborati a questo scopo hanno una portata psicologica generale, non confinata all'arte¹³. Voglio dire: la psicologia dell'arte di Arnheim è psicologia generale. Una psicologia che studia le interazioni della mente con la realtà, tenendo ferma la distinzione tra processi e prodotti della mente. Il "concetto rappresentativo" specificamente elaborato per le arti, ma che non esaurisce la sua portata in quest'ambito, è, nello stesso tempo, necessario per tenere distinta realtà e rappresentazione della stessa, ed evitare di appiattire o di fare collassare il processo sul prodotto. Un concetto che riguarda il fare, poi, chiama in causa il corpo non solo la mente, o, come da qualche tempo si usa dire, una mente incorporata¹⁴.

Per Arnheim, come per i suoi maestri, lo strumento principale dell'interazione mente-mondo è la percezione; ma il concetto di "concetto percettivo", se è in linea con i principî organizzativi della percezione già elaborati dai gestaltisti, è un "affinamento"¹⁵ che opera quella ristrutturazione dei processi cognitivi successivamente dispiegata nel *pensiero visivo* e nella *mente a doppio taglio*. Ora "il concetto percettivo", che dopo Eleanor Rosch (1970), e le numerosissime ricerche degli anni '80 e '90 del Novecento sullo sviluppo dei concetti nei bambini piccoli, e soprattutto gli studi di neurobiologia della visione, può avere perduto la carica esplosiva esibita persino terminologicamente, è stato elaborato da Arnheim nel 1947. Anche "arte astratta", una locuzione che era già familiare nel mondo dell'arte, è ossimorica. Gli studiosi dell'arte ne avevano di fatto tentato una spiegazione con la teoria della doppia natura dell'arte: un'arte percettiva e un'arte intellettuale. Arnheim, in *Astrazione percettiva e arte*, procede a smontare la concezione psicologica del concetto e la teoria della doppia natura dell'arte.

«Lo buttai giù tutto d'un fiato»¹⁶, ci dice di *Arte e percezione visiva*. E poté farlo proprio perché nei lavori precedenti non solo aveva messo a fuoco la problematica, ma aveva anche individuato i punti nodali per articolare in modo produttivo l'incontro a tutto campo arte-psicologia. Vi troviamo la critica alla doppia natura dell'arte, ma anche alla teoria edonistica dell'arte, che grazie agli studi pionieristici di Fechner regnava incontrastata in psicologia; la ristrutturazione del concetto di astrazione

e di quello di empatia, o dell'arte-sentimento; l'analisi del concetto di copia e l'inconsistenza teorica su cui è fondato; la critica alla concezione freudiana della motivazione e del simbolo, come pure lo smontaggio dell'opposizione percezione/pensiero, o sensi/intelletto, opposizione elaborata dalla filosofia moderna e a cui gli psicologi, anche dopo la conquistata autonomia, continuavano a prestare incondizionata fede, e che oggi va perdendo credito grazie alle neuroscienze. Ovviamente, sono presenti quegli approfondimenti su spazio, espressione e movimento prima indicati. Ma, soprattutto, vi troviamo il "concetto rappresentativo", vera chiave di volta della psicologia arnheimiana.

«Per disegnare una testa, un bambino disegna un cerchio. Che non è un tentativo di riprodurre il contorno specifico della testa di una persona particolare, ma è piuttosto una qualità formale generale della testa, delle teste in generale: precisamente la rotondità. Alla rotondità si pensa comunemente come ad una concezione astratta. In quanto tale, essa può venire attribuita a molte o a tutte le teste, ma, – in accordo con la definizione tradizionale di astrazione – nessuna testa particolare dovrebbe essere in grado di rappresentarla concretamente all'occhio. Eppure, il cerchio del bambino è [...] un'immagine generalmente accettata di quella rotondità che è comune alla forma delle teste. Sembra che sia stato raggiunto l'impossibile: una rappresentazione percettivamente concreta dell'astratto»¹⁷. Dopo avere ricordato l'incompatibilità teorizzata tra arte e astrazione, e avanzato la necessità di rivedere i concetti psicologici in gioco, è questo l'inizio di *Astrazione percettiva e arte*. Ed è esemplificativo dello stile argomentativo di *Arte e percezione visiva*: vincolare l'attenzione del lettore su quanto può direttamente esperire. «Il libro tratta di ciò che può essere visto da ognuno, e tratta di ciò che può essere letto solo per quel tanto che è servito a me e ai miei studenti a vedere meglio», avverte Arnheim nell'introduzione¹⁸. Ma non è solo una scelta stilistica.

Nei testi di Arnheim abbonda il termine "comportamento". Certo, potrebbe intendersi come un omaggio puramente verbale alla comunità scientifica che lo ha accolto; o anche frutto dell'inavvertita attrazione che un paradigma egemone – in questo caso il comportamentismo – molto spesso esercita. Non si tratta né dell'una né dell'altra ipotesi. Né sono esplicative le simpatie espresse da Köhler per il comportamentismo: «un sistema di psicologia artificialmente semplificato»¹⁹. Piuttosto è la scelta strategica esplicitata da Koffka ad essere euristica: «è più facile trovare il posto adatto [...] per la mente partendo dal comportamento»²⁰. Arnheim lo dice espressamente: il comportamento è «prontamente accessibile alla descrizione scientifica»²¹, la mente o i processi cognitivi, viceversa, non sono osservabili. Né per il gestaltista lo sono diventati da quanto il cognitivista li ha ridefiniti come processi di elaborazione di informazione. Ma, poiché il prodotto, per il princi-

pio gestaltista dell'isomorfismo, è correlato al processo, Arnheim considera di fatto «lo studio del comportamento [concepito in termini di campo, non certo di Stimolo e Risposta, o di Input e Output] come il metodo più fecondo»²².

Disegnare è un comportamento che possiamo osservare. La testa disegnata dal bambino, “prontamente accessibile alla descrizione scientifica”, è una rappresentazione. Ma come spiegarla? Nel 1943, in un articolo in cui esamina l'importanza della teoria della Gestalt per lo studio dell'arte, non ha ancora affrontato e risolto il problema psicologico della rappresentazione. L'esempio è sempre quello del disegno del bambino, per cui in psicologia – dopo la delusione di non avere trovato una copia fedele della percezione nel disegno eseguito dal possessore naturale dell'“occhio innocente”, quale ci si aspettava fosse il bambino – si era trovata una spiegazione in quella che va sotto il nome di teoria intellettualistica: il disegno del bambino sarebbe non una copia del percelto ma una copia del concetto. Arnheim, evidenziato il paradosso per quanto concerne la mente infantile che consegue dalla teoria tradizionale della percezione e dal ricorso all'immagine retinica, si limita a rilevare che «un approccio più adeguato è possibile se comprendiamo che il contenuto della percezione non è identico alla somma delle qualità corrispondenti all'immagine proiettiva»²³. In sostanza, gli pare esplicativo ricorrere soltanto alla percezione, purché sia adeguatamente intesa: non ricezione passiva del dato, ma attiva comprensione delle qualità strutturali. Siamo a un passo dal concetto percettivo, e ancora lontani da quello rappresentativo.

È solo nel 1947 che viene in chiaro che «percepire qualche cosa non è ancora rappresentarla»²⁴ e che i problemi per la psicologia non sono soltanto nell'ordine della percezione, bensì anche in quelli della rappresentazione, a meno di non azzerare la differenza fondamentale tra un'esperienza e la rappresentazione della stessa in un medium artistico. «La visione originaria, poniamo, della qualità trasparente di una cascata può essere quanto mai precisa per quanto riguarda le sue caratteristiche percettive ed espressive. Tuttavia una tale esperienza non consiste in primo luogo né di linee o colori che possono venire semplicemente trasferiti sulla tela, né di parole che possono venire semplicemente registrate sulla carta. [...] Non vi è trasformazione diretta dell'esperienza in forma; vi è piuttosto una ricerca di qualche cosa che le equivalga»²⁵. Questo equivalente dell'esperienza, o del “concetto percettivo”, è il “concetto rappresentativo”. Ritorniamo alla testa disegnata dal bambino: «la rotondità è il concetto *percettivo* che traduce una particolarità strutturale della configurazione stimolatrice “testa”; l'idea di una linea circolare mediante la quale può venire concretizzata la rotondità, in quanto forma tangibile, è il concetto *rappresentativo* che occorre per produrre, sulla carta, il cerchio. [...] I concetti rappre-

sentativi dipendono dal medium in funzione del quale esplorano la realtà»²⁶. Un cerchio che rappresenta perfettamente la rotondità nella superficie bidimensionale del disegno o della pittura, non la rappresenta nella scultura che è tridimensionale. E una macchia di colore che può rappresentare una testa nella pittura essenzialmente bidimensionale di Matisse, risulterebbe piatta nei dipinti di Caravaggio. Col termine medium Arnheim fa, infatti, «riferimento non soltanto alle proprietà fisiche del materiale ma anche allo stile di rappresentazione proprio di una specifica cultura o di un singolo artista»²⁷. Relativamente alle arti, il “concetto rappresentativo”, è quindi «quel concetto della forma grazie al quale la struttura percepibile dell’oggetto può venire rappresentata tramite le proprietà di un determinato medium»²⁸.

Ciò che può essere rappresentato e il modo in cui può essere rappresentato dipendono dalle particolari proprietà dei media. «L’aspetto delle cose ha un forte potere su di me. Anche adesso non posso fare a meno di osservare le cornacchie sbattere le ali contro il vento forte, e continuo a chiedermi insistentemente “qual è la frase adatta?”»²⁹. La domanda è di Virginia Woolf, la quale continua con parole che a chi legge suonano “adatte” alle cornacchie in volo, ma non all’autrice che annota quanto poco dell’esperienza che vuole rappresentare riesca a trasmettere alla penna. Mentre “la frase” ci riporta al medium attraverso il quale lo scrittore esplora la realtà, e ovviamente il pittore o lo scultore formuleranno diversamente la domanda, l’esigenza che sia “adatta” e il “quanto poco” ci segnalano il tormento del processo creativo. Il concetto rappresentativo non è bell’è formato nella mente prima di essere trasferito nelle forme consentite dal particolare medium. Arnheim sottolinea che la creazione di un’opera «consiste in un dialogo tra colui che la concepisce e la concezione che gradualmente prende forma nel medium. In nessun caso l’opera può essere descritta come la mera esecuzione della visione concepita nella mente dell’autore. Il medium offre sorprese e suggestioni. Perciò l’opera non è tanto una replica del concetto mentale quanto una continuazione dell’invenzione formatrice dell’artista»³⁰.

Dal momento che “non vi è trasformazione diretta dell’esperienza in forma”, non possiamo risalire *sic et simpliciter* dalla rappresentazione ai processi cognitivi. Se le cose stanno così, poiché non è possibile un’accesso diretto alla mente, e poiché, che si sia o no mentalisti, si ha sempre a che fare con prodotti, siano essi artistici o di altro tipo, il non tenere presente la diversità dei media, le peculiarità intrinseche a ciascun medium, il carattere storico-culturale che tutti li contraddistinguono, gli usi diversi che se ne possono fare, può portare facilmente a scambiare le caratteristiche del prodotto per le caratteristiche del processo, e a considerare la mente il ricettacolo delle rappresentazioni. Che si usi il metodo sperimentale o il più innovativo metodo simula-

tivo, i “dati” da interpretare o gli algoritmi da implementare sono sempre “prodotti” in un determinato medium e non “processi”. Colpiti dal fondamentale valore euristico del concetto di “concetto rappresentativo” ci si rende conto dell’equivoco fondativo della “mente computazionale”, l’esito attuale di una scienza che costretta a inferire i processi dai prodotti e misconoscendo i media – il loro ruolo, le loro idiosincrasie, la loro varietà – conforma la mente ad uno dei suoi prodotti: il computo. *Arte e percezione visiva* si pone così come una critica radicale alla psicologia comportamentista e cognitivista, e, nello stesso tempo, come fondativa della psicologia dell’arte.

Un’ultima osservazione. Si è parlato dell’estetica di Arnheim. Valéry, invitato dai filosofi a parlare di arte, ricordando che «vi sono mille e un modo di pensare all’arte e di parlarne», e che «Estetica è il termine generico che designa queste ricerche dagli oggetti assai diversi e dai metodi più differenti ancora», sostiene che bisogna partire dalle opere. Poiché ogni opera artistica è «il risultato di un’azione *il cui scopo finito è provocare in qualcuno sviluppi infiniti*», il punto fondamentale da capire è che l’arte è un fenomeno che può essere rappresentato da due trasformazioni: quella che porta dall’autore all’opera, e quella che dall’opera porta al fruitore. Sono due trasformazioni da tenere presenti, sebbene «*devono essere pensate solo separatamente*». La prima ci impedisce di risalire dall’opera all’autore, alla sua personalità o al suo “sentimento”: pensare che l’artista si esprima «è in fondo un’assurdità», e l’artista che lo sostiene «commette un errore di espressione»¹. L’artista elabora – e per Arnheim come per Valéry il processo creativo non è lineare – «*qualcosa* che produrrà su una mente estranea un certo effetto»². L’effetto prodotto sul fruitore, e non è scontato né garantito, è la seconda trasformazione. Se occuparsi di arte, partendo dalle opere e rispettando queste due trasformazioni, per le quali, da una parte – preclusa la possibilità di risalire alla psiche del produttore – si va alla ricerca delle costanti dei processi cognitivi, e dall’altra – tenendo presente la specializzazione della percezione estetica – si è in grado di spiegare le condizioni della risonanza sensoriale del fruitore, è estetica, allora Arnheim è anche un estetologo. La filosofia dell’arte – è stato notato da tanti e ben riassume il senso del discorso di Valéry ai filosofi – è quella filosofia in cui solitamente manca o la filosofia o l’arte. A me pare che nella psicologia dell’arte di Arnheim non manchi né l’arte né la psicologia.

¹ R. Arnheim, *Film as Art* (1959), trad. it. *Film come arte*, Il Saggiatore, 1963², p. 63.

² Id., *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (1954), trad. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. XXII.

³ Id., *Gestalt and Art*, "Journal of Aesthetics & Art Criticism", 1943, 2, p. 71.

⁴ Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. XXII.

⁵ Id., *Agenda for the Psychology of Art* (1952), trad. it. *Ordine del giorno per la psicologia dell'arte*, in Id., *Toward a Psychology of Art* (1966), trad. it. *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, Einaudi, Torino, 1969, p. 29.

⁶ Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. XVIII.

⁷ Id., *Ordine del giorno per la psicologia dell'arte*, cit, p. 33.

⁸ Peraltro è la storia dell'arte «al suo meglio» ad avere «sviluppati potenti strumenti per guardare un oggetto da una vasta gamma di punti di vista», M. Kemp (1990), *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, trad. it. *La scienza dell'arte, Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze, 1994, p. 23.

⁹ R. Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst* (1979), trad. it. *La Radio. L'arte dell'ascolto*, Editori Riuniti, Roma, 1987, p. 10. Il libro, la cui *Introduzione* dalla quale è tratta la citazione è del 1933, è stato pubblicato per la prima volta in Inghilterra nel 1936, e nel 1938 in Italia. La citazione è preceduta dalla seguente frase: «Il presente libro è un ulteriore tentativo di applicare un metodo estetico del quale mi sono già servito nella mia ricerca sul cinema e che potrebbe, come credo, rivelarsi utile anche per la teoria delle altre arti "tradizionali"», pp. 9-10.

¹⁰ «I miei principali interessi continuano a essere epistemologici; io studio cioè le interazioni cognitive della mente con il mondo reale», Id., *New Essays on the Psychology of Art*, trad. it. *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 10.

¹¹ Id., *Ordine del giorno per la psicologia dell'arte*, cit, p. 30.

¹² Ivi, p. 32.

¹³ "Arte" è, peraltro, un termine che Arnheim usa «malvolentieri», come precisa fin dal 1933 nell'introduzione a *La Radio. L'arte dell'ascolto* (cit., p. 10): «Le forme espressive della radio non valgono solo per i suoi prodotti propriamente artistici, come lo sono i radiodrammi, ma anche per i semplici notiziari, per le cronache e le discussioni. Tutto l'argomento è stato trattato nel suo complesso senza tracciare dei confini artificiali a cui il termine arte facilmente induce. Come per un film scientifico o didattico, se si vuole che sia comprensibile, chiaro e informativo, deve servirsi degli stessi mezzi rappresentativi di cui si serve il film "artistico"; come lo schema della circolazione del sangue umano in un libro di medicina o la mappa di una rete metropolitana sono prodotti con gli stessi mezzi compositivi di un quadro, così tutto quello che accade davanti al microfono deve rispettare le regole dell'arte uditiva. Quando si rispettano queste regole l'esecuzione è chiara, funzionale, piacevole ed efficace; quando le si infrangono ne viene fuori qualcosa di sbiadito, di confuso e di sgradevole perché la forma artistica non è un lusso per gli intenditori e non fa presa solo su chi ne è cosciente e l'apprezza. Essa è anzi un mezzo indispensabile per dare a un determinato contenuto, sia esso di natura artistica o di natura razionale, pratica e tecnica, la sua espressione più pregnante ed univoca. La forma artistica ha come suo dominio tutto il campo di un determinato materiale rappresentativo».

¹⁴ «Nessuna concezione mentale può generare un'azione materiale o plasmarla direttamente. Il compito deve essere svolto dal corpo», Id. (1979), *The Tools of Art - Old and New*, trad. it. *Gli utensili dell'arte - vecchi e nuovi*, in Id., *New Essays on the Psychology of Art* (1986), trad. it. *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 150.

¹⁵ «Mi sono trovato ad affinare certi principi di base e a esplorare la gamma della loro applicazione», Id., *Intuizione e intelletto*, cit. p. 10. Come giustamente evidenzia M. Ash (1998), *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967*, trad. it. *La Psicologia della Gestalt nella cultura tedesca dal 1890 al 1967*, Angeli, Milano, 2004, p. 86) "sensazione versus intelletto" è uno dei dualismi da cui prese le mosse la revisione radicale operata dai fondatori della psicologia della Gestalt.

¹⁶ Questa precisazione compare nell'introduzione alla seconda edizione (1974).

¹⁷ Id., *Perceptual Abstraction and Art*, trad. it. *Astrazione percettiva ed arte*, in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 38.

¹⁸ Id., *Arte e percezione visiva*, cit. p. XXII.

¹⁹ W. Köhler, *Gestalt Psychology* (1947²), trad. it. *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano, 1961, p. 191. Ovviamente le simpatie di Köhler non vanno alla "semplificazione operata dal comportamentismo", quanto al fatto che il comportamentismo «ha fondamental-

mente ragione di celebrare i vantaggi del procedimento oggettivo, come ha ragione contro l'«introspezione», ivi, p. 35.

²⁰ K. Kofka, (1935), *Principles of Gestalt Psychology*, trad. it. *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Torino, 1970, p. 35.

²¹ R. Arnheim (1949), *Gestalt Theory of Expression*, trad. it. *La teoria gestaltica dell'espressione*, in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 91.

²² Ibidem.

²³ Id., *Gestalt and Art*, cit., p. 72.

²⁴ Id., *Astrazione percettiva ed arte*, cit, p. 44.

²⁵ Id., *Abstract Language and the Metaphor* (1948), trad. it. *Linguaggio astratto e metafora*, in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 323. Ho parzialmente modificato la traduzione italiana.

²⁶ Id., *Astrazione percettiva ed arte*, cit, p. 48.

²⁷ Id., *Arte e percezione visiva*, cit. p. 125

²⁸ Ivi, p. 127

²⁹ V. Woolf (12-10-1928), *Diario di una scrittrice*, cit. in Id. (1989), *Writer's Pointers*, trad. it. *I suggerimenti degli scrittori*, in Id. (1992), *To The Rescue of Art. Twenty-Six Essays*, trad, it. *Per la salvezza dell'arte. Ventisei saggi*, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 79.

³⁰ R. Arnheim (1981), *On Duplication*, trad. it. *Sulla duplicazione*, in Id., *Intuizione e intelletto*, cit., p. 317.

³¹ P. Valéry, *Discours sur l'Esthétique* (1937), trad. it. *Discorso sull'Estetica*, in Id., *La caccia magica*, Guida, Napoli, 1985, rispettivamente pp. 87, 99, 90, 91.

³² Ivi, p. 91.

Media e sensibilia

di Giovanni Matteucci

Nel mio intervento tenterò di compiere, attraverso alcuni prelievi testuali dalle opere di Arnheim, una mappatura di implicazioni concettuali correlate al problema del *medium*. In particolare, concentrerò la mia attenzione (i) sulla teoria del significato che viene implicata dalla ricerca arnheimiana, (ii) sul principio dell'isomorfismo in quanto principio di traducibilità e (iii) sulla funzione grammaticale connessa al *medium* che sembra trasformare (questa è la mia tesi) il complessivo fenomeno indagato da Arnheim in un fenomeno di "percettualizzazione". Prima di affrontare questi problemi credo però che sia opportuno cercare di individuare il livello di articolazione su cui si dispone la ricerca di Arnheim.

È banale osservare che un'opera come *Arte e percezione visiva* ha a che fare con le dinamiche inerenti alla costituzione percettiva dell'opera d'arte, anzitutto quella visiva sebbene vi siano rinvii non secondari a musica, danza e – con minore frequenza – letteratura. Si tratta però di una constatazione non esente da equivoci. Si potrebbe infatti pensare che per Arnheim l'opera d'arte costituisca l'oggetto privilegiato di uno studio percettologico dal momento che essa è confinata nel dominio della sensibilità. Essa, inoltre, potrebbe rappresentare, nella sua esemplare unidimensionalità, l'ideale banco di prova di una teoria psicologica precostituita. In tal modo, la psicologia dell'arte si ridurrebbe ad applicazione particolare di una più nobile psicologia generale.

Sono fraintendimenti che portano molte confusioni, come ammonisce limpidamente un recentissimo volume di Lucia Pizzo Russo in cui si chiarisce che leggere così la ricerca di Arnheim significa fraintenderne senso, motivi e prospettive (cfr. *Le arti e la psicologia*, Il Castoro, Milano 2004, ad es. pp. 13-14). Infatti ciò vorrebbe dire ignorare che Arnheim elabora una psicologia generale a contatto dell'arte anziché applicare all'arte una teoria psicologica. E inoltre si rischierebbe così di attribuire indebitamente ad Arnheim una serie di stereotipi: dal binomio arte-sensibilità alla contrapposizione tra l'ambito problematico descritto da questi termini e l'ipotetico campo d'esistenza di un altro famigerato binomio stereotipato, ossia quello che unisce con nesso indissolubile ed esclusivo conoscenza e pensiero discorsivo.

Arte e percezione visiva è un libro difficile perché richiede il superamento di schemi di tal genere. Lo dimostra per via estrinseca già l'estensione che subiscono i concetti nominati nel titolo. L'arte viene presa da Arnheim nella sua continuità, se si vuole solo parziale, con la vita quotidiana e con la conoscenza, con i prodotti della scienza e con i prodotti dell'infanzia, sulla base di una certa tendenza a sfumare limiti e partizioni disciplinari. Corrispondentemente, la nozione di percezione fuoriesce da angusti schemi funzionali e rivela uno spettro di pertinenza che abbraccia l'unità antropologica nella sua complessa globalità. Il lavoro di Arnheim abolisce dunque i confini intra-mentali che solitamente vengono tracciati nelle varie topografie delle facoltà e che sono tesi a contrapporre percezione e comprensione. Anzi, percepire diviene qui una maniera di comprendere, e la comprensione una funzione del percepire.

La posizione di Arnheim relativa alla unitarietà e alla inter-relazionalità delle funzioni mentali è ricca di implicazioni. Ma altrettanto gravido di conseguenze è la mancata osservanza dei confini extra-mentali, ossia della dicotomia tra mente e corpo, tra interno ed esterno, anzitutto perché allora l'analisi viene a insistere sulla soglia relazionale dell'esperienza anziché su una regione ontica, sia essa la sfera del soggetto o la sfera dell'oggetto. È quanto esprime, in particolare, un'importante determinazione della forma visiva come «il risultato dell'interazione tra l'oggetto fisico, il medium della luce che agisce come trasmittente di informazioni, e le condizioni prevalenti nel sistema nervoso dell'osservatore» (A, 60). La forma percettiva, fuoco dell'interesse di Arnheim, si identifica quindi con la relazione esperienziale quale incontro “mediato” di soggetto e oggetto: non opposizione tra soggettività e oggettività, ma coefficientza dei fattori della soggettualità e dei fattori della oggettualità. Al di fuori dei consueti schemi oppositivi, che dettano ruoli quasi meccanici alla componente “ricettiva” dell'esperienza, si profila la necessità di passare dal mitizzato occhio innocente al concreto *occhio creativo* di cui occorre tentare la psicologia, come indica il sottotitolo di *Arte e percezione visiva*.

Per inciso si potrebbe osservare che il ripudio di molte semplificazioni della filosofia moderna della percezione in tutte le sue varianti – empirista, razionalista e trascendentalista – quasi per compensazione suggerisce l'opportunità di tornare a un'indagine sulla percezione vicina alla matrice aristotelica. Bisognerebbe allora approfondire in quale misura il *De Anima* di Aristotele costituisca una fonte di ispirazione per Arnheim dal momento che, oltre a tematizzare le relazioni e i passaggi tra le “facoltà”, coglie le strutture potenziali generali che presiedono alla sensibilità senza farne immediatamente entità concettuali a sé stanti ascritte al mondo esterno o al mondo interno e dà rilievo ai *media* esperienziali e alle connesse condizioni operative. Ma non

è questa la sede per seguire una pista del genere, ed è dunque meglio restare ad Arnheim.

In linea con l'impostazione abbozzata, nella prima edizione dell'opera (che non andrebbe trascurata anche per la freschezza e la perentorietà di alcune sue posizioni destinate ad ammorbidirsi, per evidente incremento di criticità, nell'edizione del 1974) si legge: «il pattern percepito sarà quello che riesce a combinare le condizioni della stimolazione retinica e le tendenze dinamiche del campo cerebrale entro la più semplice struttura possibile» (A¹, 41). È straordinariamente complessa e sfumata la descrizione del contenuto della percezione, ossia del *pattern* del percepito. La realtà colta nell'*aisthesis* si rivela realizzazione di una integrazione: è atto futuro, auspicio di riuscita, possibilità. Essa dunque non si offre come *posita*, come *terminus a quo*. È invece *terminus ad quem* a cui tende il concorso di vettori plurimi dislocati su registri eterogenei, a conferma del fatto che la relazione tematizzata da Arnheim – che si potrebbe chiamare *antropologica* per evitare di confonderla con contenuti o aspetti della sola soggettività psichica – è irriducibile ai due ambiti ontici a cui riporta la realtà la gnoseologia moderna. “Più reale” dei mondi mitici e mitizzati dell'interno e dell'esterno appare l'orizzonte percettivo che avvolge ogni incontro tra istanze oggettuali («struttura dello stimolo») e motivi soggettuali («ricerca di massima semplicità nel campo cerebrale») (cfr. *ibidem*). Mondo esterno e mondo interno ipostatizzano funzioni che nella percezione cooperano. In maniera corrispondente, da indice ontologico l'etichetta “reale” si trasforma in senso e modo dell'esperienza.

Questo appare il presupposto teoretico fondamentale della ricerca che ha in *Arte e percezione visiva* il suo documento più organico. Occorre allora chiedersi in quale modo e in quale senso il livello di indagine individuato, che si incentra sulla soglia relazionale dell'esperienza, interessi la riflessione sull'arte.

Una teoria del significato non referenziale. Un buon indizio per rispondere al quesito appena emerso lo fornisce un saggio del 1951, in cui si legge che «l'arte può essere interpretata psicologicamente anche per mezzo del cosiddetto simbolismo isomorfico». Arnheim spiega: «tale metodo non dipende dalla attribuzione di associazioni di un oggetto con un altro ma da qualità percettive inerenti alla stessa forma visuale», ossia dal fatto che «le caratteristiche strutturali della forma visuale [sono] spontaneamente riferite a quelle corrispondenti della condotta». È evidente che l'atteggiamento teorico proposto diverge da un'impostazione ermeneutica. Il senso, detto altrimenti, non si istituisce mediante una pratica interpretativa. Esso sorge nella relazione esperienziale medesima, portando a compimento caratteristiche strutturali della stessa percezione. Aggiunge quindi Arnheim: «questo tipo

di simbolismo è stato definito “isomorfo” perché tale è il termine utilizzato dagli psicologi gestaltici per descrivere una identità di struttura in mezzi diversi» (PGFA, p. 263). In altri termini l’arte, in forza del radicale intreccio tra forma e qualità percettive che presenta, anzi: di cui essa vive, richiede l’elaborazione teorica della questione cruciale della relazionalità antropologica in quanto nesso tra percettuale e comportamentale, ossia corrispondenza intrinseca tra le due soglie bidirezionali del sistema io-mondo. La psicologia dell’arte coincide così con una ricerca psico-antropologica generale che evita il baratro dello scandaglio introspettivo e, al tempo stesso, propone una concezione della oggettualità non subordinata né a criteri obiettivistici di realtà, né a criteri realistici di oggettività.

Nella citazione riportata compaiono numerosi problemi, come quelli del simbolismo, dell’isomorfismo, dell’identità in mezzi diversi. Sono questioni che pescano in profondità. Esempio è al riguardo il fatto che nell’impostare la relazione di identità in mezzi diversi Arnheim spesso faccia riferimento (come in A, 365) alla delicata relazione tra mente e corpo, tra mezzo psichico e mezzo fisico, secondo la lezione di William James. Conviene dunque cercare di mettere un po’ d’ordine tra tali problemi, a cominciare dalla questione del simbolismo. Il termine *simbolismo* introduce la relazione espressiva e semantica che connota le strutture percettuali. Il penultimo paragrafo della prima edizione di *Arte e percezione visiva* (soppresso nel testo del 1974) si intitola «Tutta l’arte è simbolica». Esso viene dopo la polemica, ripresa anche in altri scritti, contro la psicoanalisi, che Arnheim accusa di intendere il simbolismo dell’arte sulla base di un meccanismo di associazione troppo arbitrario. Da difendere è invece un principio di semanticità primaria per il quale «anche la più semplice delle linee esprime un significato visibile ed è perciò simbolica» (A¹, 367). Il contrasto con l’ermeneusi psicoanalitica mostra pertanto che la simbolicità non implica qui un rapporto di trascendenza del significato rispetto al significante. Essa è una funzione intrinseca alle strutture percettuali, essendo la faccia complementare della espressività che contrassegna il visibile.

Essenziale per questa analisi è assumere che il visibile sia intrinsecamente dotato di funzione semantico-espressiva. A tale tesi, per la quale – scrive Arnheim – «tutte le forme esistono [...] al fine di trasmettere un significato» (SA, 290), si giunge seguendo una duplice strategia critica. Da un lato, occorre considerare l’espressione qualcosa di più dell’intenzione della mente a manifestarsi esteriormente. Dall’altro, complementariamente, occorre sottolineare che essa è meno di quel che viene meramente illazionato o alluso per via sintomatologica e indiretta (cfr. A¹, 352-353). Punto di convergenza delle due linee critiche è una concezione dell’espressione che dà risalto alla sua densità materica rendendola tale da eccedere il puramente intenzionato così

come da non diluirsi nel meramente semiotico. La densità materica che caratterizza per essenza l'espressione determina una particolare attribuzione di significato all'opera d'arte. Lo svincolarsi dell'espressione dal ruolo di mero veicolo d'indicazione costringe infatti Arnheim a definire il significato espresso da un'opera sulla base di una quadruplica esclusione. Il significato espresso cioè non è (i) né ciò che l'opera raffigura, (ii) né i valori formali che essa incarna, (iii) né la vita o il vissuto dell'artista che l'ha prodotta, (iv) né gli elementi storico-stilistici che essa documenta (SA, 83-84).

A ben guardare, poiché il significato dell'opera d'arte, e più in generale della forma percettiva, non è in ciò che si vede in quanto designato, esso non può che essere, in qualche modo, la stessa esperienza estetica. Per meglio dire, il significato coincide con la visione, è immanente alla percezione come tale, ne è l'effettuarsi. Nel contesto emerso va collocata la seguente affermazione: «nelle grandi opere d'arte il significato più profondo [ossia intrinseco] è trasmesso agli occhi con poderosa immediatezza dalle caratteristiche percettive dello schema compositivo» (A¹, 362). L'*aisthesis* come estrinsecazione di un sistema di forze che annovera al suo interno *anche* la componente soggettuale, piuttosto che assumere senso realizza una sensatezza che è l'articolazione del medesimo sistema di forze. Come «la percezione visiva consiste nel vivere le forze visive», così «il significato dell'opera emerge dall'interazione di forze attivanti ed equilibratrici» (A, 51) e viene trasmesso nel gioco dinamico tra le configurazioni che agiscono come forma visuale (A, 122; e cfr. 334). Cogliere l'espressione, ovvero il significato, è lo stesso che percepire le caratteristiche dinamiche (PA, 255).

Alla luce dell'annullamento dello scarto intenzionale e semiotico già per quel che concerne l'espressione, perde pertinenza il principio della designazione, che di per sé esigerebbe la separazione tra designante e designato. E per dare pieno rilievo a tale struttura concettuale è utile volgersi a modalità artistiche in cui entra in crisi il paradigma della referenzialità caratteristica del linguaggio (cfr. SA, 290). Rileva infatti Arnheim: «in un pezzo riuscito di arte astratta o di musica, uno schema di forze trasmette la sua impronta particolare di compostezza e di tensione, di leggerezza e di pesantezza: una transustanziazione completa della forma in espressione significativa» (PA, 19). E ancora: «ciò cui ci si riferisce normalmente quando si parla di significato o di espressione musicale [deriva] da qualità percettive direttamente inerenti ai suoni musicali» (II, 249).

Questa concezione del senso che fuoriesce dagli schemi del referenzialismo rende complicato parlare di esperienza del significato. Vista la coincidenza tra vettori semantici, vettori espressivi e vettori percettivi, si dovrebbe semmai parlare di esperienza dell'esperienza. Un discorso del genere risulterebbe consistente eventualmente in riferi-

mento all'esperienza delle *condizioni* dell'esperienza, e in tale direzione in effetti si può sviluppare con buoni risultati la prospettiva arnheimiana nel momento in cui vi si coglie lo spostamento del fuoco dell'interesse dalla percezione alla "percettualizzazione". E comunque il significato, essendo l'esperienza stessa nella sua istituzione percettuale, appare qui costituzionalmente estetico: c'è nell'*aisthesis*, percependolo e avvertendolo. Sotto questo profilo, almeno, esso non si distingue dalle qualità estetiche, il cui statuto peculiare si deve al loro inerire, più che alle cose (come accadrebbe se esse fossero attribuzioni aggettivali di enti sostanziali da registrare), al loro modo di *efficere*, alla maniera in cui le cose si istituiscono come polo dell'esperienza. Le proprietà significative ed espressive sono risvolti e nerature delle stesse proprietà estetico-percettive, come Arnheim suggerisce ancora in un accenno paradigmatico al materiale sonoro: «i suoni della scala hanno proprietà percettive le cui caratteristiche dinamiche sono spontaneamente dotate di un'espressione e di un significato» (II, 257 *nota*). Le proprietà estetiche, in forza di questo statuto percettuale (sono nell'*aisthesis* e relazionale, anziché soggetto o oggetto, qualificano la loro dinamica di rapporto), assumono il carattere di proprietà «avverbiali» (cfr. PA, 255): esibiscono cioè le maniere in cui le condizioni locali, temporali, strumentali, modali... si ripercuotono nell'esperienza.

Tutto sommato, ciò trova conforto nelle parole del gestaltista Musil. Quest'ultimo, malgrado una certa equivocità, ha infatti insistito sul rilievo della soglia relazionale per la generazione delle strutture artistiche. In particolare, egli ha sostenuto che è «fra corporeità e spirito», ossia tra sensazione e intellettualità trasparente, che si svolge il gioco da cui sorge la forma come *Gestalt* semanticamente densa, qualcosa di non ancora trasformato in spirito e che ha presa immediata sulla corporeità: «che si osservino alcune linee geometriche espressive o l'ambigua tranquillità di un antico volto egizio, ciò che in un certo qual modo prorompe come forma dal materiale dato non è più semplicemente un'impressione sensoriale, e non è ancora contenuto di chiari concetti» (Robert Musil, *Il letterato e la letteratura*, ed. it. a cura di S. Bonacchi, Guerini, Milano 1994, p. 36).

In tale quadro, si dà un'*estetica*, prima che una logica o una noetica, *del senso*. Anche per ciò la percezione, e con essa l'intuizione che ne è il momento specificamente gestaltico (II, 31), risulta tutt'altro che registrazione di contingenze. L'*aisthesis* delinea allora un modello di sapere non accidentale che quanto meno integra la conoscenza determinante-concettuale. Come reale non è indice ontologico ma senso e modo esperienziale, così la presenza non collassa nella puntiformità di un accadimento istantaneo. Vi è un'afferenza alla generalità che è specifica della percezione e che deve essere costantemente tenuta presente: «ogni configurazione [...] è semantica, cioè col solo essere vista com-

pie dichiarazioni su generi di soggetti» (A, 94). Ciò non vuol dire che la percezione emula la linguisticità, come accadrebbe se essa implicasse preliminarmente un contenuto noetico che in sede estetica verrebbe semplicemente applicato o rivestito. Ben diversamente, la posizione emersa afferma invece che prima della funzione referenziale è efficace una vera e propria funzione performativa, tale per cui generi e tipi si articolano nella sensibilità (nelle forme dei visibili, degli udibili...) come legalità estetiche a cui tendono ad attenersi i particolari *pattern* percepiti. Sono leggi dell'*aisthesis* dettate di volta in volta dalla relazione concretamente attuale. In esse, in fondo, consiste il senso che, oltre a investire il soggetto, sollecita a sviluppare ulteriori moduli significativi nelle forme del giudizio come gesto di fruizione o come esercizio critico.

D'altro canto, solo sul terreno pre-referenziale appare possibile portare a conseguenze doverosamente estreme il confronto tra Arnheim e Gombrich, dal momento che anche quest'ultimo sembra muoversi al di fuori del principio della referenzialità denotativa laddove sostiene che la creazione è un atto che precede il riferimento, tanto che anche se risponde a intenzioni rigorosamente mimetiche, esso non fornisce la «fedele documentazione di una esperienza visiva» quale designato, bensì è la «fedele costruzione di un modello relazionale» (Ernst H. Gombrich, *Arte e illusione*, trad. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1965, p. 111).

Isomorfismo e traducibilità. Nel campo della sensatezza pre-referenziale sono consueti i punti di crisi acuta dell'unità antropologica. Tra le tante altre, vi è una maniera di definire la percezione che sottolinea questo elemento. È quando Arnheim scrive: «la percezione riflette un'invasione dell'organismo da parte di forze esterne che alterano l'equilibrio del sistema nervoso. Si apre un foro in un tessuto resistente. Bisogna presupporre che venga a determinarsi una lotta come risultato dell'assalto di forze invadenti che si sforzano di conservare la loro integrità contro la tendenza del campo fisiologico a eliminare l'intruso o almeno a ridurlo alla più semplice forma possibile» (A, 355). O anche: «lungi dall'essere un meccanismo passivo di registrazione come la macchina fotografica, il nostro apparato visuale fronteggia attivamente il sopraggiungere delle immagini, ed è sconvolto e stimolato dalla loro intrusione» (*PGFA*, 258). Il riconoscimento della dinamicità semantica dell'*aisthesis* comporta la rinuncia all'irenismo antropologico che invece i fautori della passività meccanica della percezione garantiscono tenacemente, talvolta fino a preferire alla sua messa in discussione l'estrema anestetizzazione dell'unità antropologica.

Quando parlo di *estetica del senso* non intendo quindi una dottrina della ricezione passiva di istanze semantiche dominata dagli equivoci

dei giochi interpretativi, in stile ermeneutico. Discrimine decisivo è la rigorosa distinzione tra interpretare e percepire difesa da Arnheim (come da Wittgenstein) anzitutto in relazione alla visione (cfr. A, 32; PA, 84; II, 341; SA, 47). L'estetica del senso dovrebbe studiare il fonderi di passività e attività con cui si obbedisce a grammatiche che si conoscono operativamente, stando adeguatamente nella e alla situazione, facendo mosse coerenti rispetto alla effettualità piuttosto che correndo dietro alla rappresentazione o immaginazione di essa. Ma restiamo ad Arnheim.

All'irruenza del senso si riesce a corrispondere solo in due modi: o con il silenzio o con l'assecondamento della performatività riposta in seno all'*aisthesis*. Nel primo caso si manifesta quella povertà espressiva che certa antropologia filosofica del Novecento ha indagato anche leggendo i fenomeni del riso e del pianto come situazioni di scacco. Nel secondo caso, invece, si modulano le istanze estetiche di senso in forme *corrispondenti*. Vi è allora un requisito da rispettare. Perché vi sia corrispondenza occorre infatti poter tradurre tra registri differenti. All'interno della distensione dell'esperienza determinata dalla espressività è, cioè, efficace un principio che deve consentire la metaforizzazione, o la serie di metaforizzazioni, che si compie nell'arco complessivo che disegna l'istanza estetica del senso. È il medesimo principio che governa quella «trasformazione di un fatto astratto in un'immagine concreta [che] è la "sostanza" di cui è fatta l'arte» (SA, 69), e che permette all'arte di far parlare la natura introducendo «un significato appropriato» negli oggetti naturali (PA, 240), riducendo decisamente i margini d'oscillazione della retorica, tipicamente ermeneutica, dell'*objet trouvé*.

Il punto in questione mi sembra assai delicato. Arnheim lo affronta con decisione sfruttando un tipico e discusso concetto della *Gestaltpsychologie*, quello di isomorfismo, che egli impiega proprio per designare la «corrispondenza tra significato e pattern tangibile» (A, 70), ovvero «l'affinità strutturale tra il pattern stimolante e l'espressione che trasmette» (A, 366). Non a caso, allora, nel passo da cui sono partito per introdurre il problema dell'arte egli parla di simbolismo *isomorfico*. Il principio metaforizzante dell'isomorfismo è un principio di traducibilità. E proprio grazie alla relazione isomorfica «processi che hanno luogo in mezzi differenti possono risultare, nondimeno, simili nella loro organizzazione strutturale» (PA, 75), ossia in quel nocciolo di semanticità estetica che la percezione afferra, comprende e articola. In quanto principio di traducibilità, l'isomorfismo rivela pienamente la propria portata ancora nei casi in cui vengono meno punti di ancoraggio di stampo referenziale, come nella musica. La questione del nesso tra evento sonoro e universo psichico-emotivo che ha generato tanti fraintendimenti, fino all'ipotesi balorda della designazione univoca di

stati d'animo attraverso figurazioni acustiche, trova qui una soluzione non ermeneutica rispettosa della concretezza materica e della performatività del suono. La chiave proposta si avvale del fatto che il suono sollecita atteggiamenti e gestualità come per realizzare una prestazione faticata, d'intonazione, che dà compimento all'arco percettuale globale ed è pertanto vincolata alle relative istanze di senso.

Se si leggesse il nesso tra segno acustico e contenuto psichico come rapporto referenziale, il gioco dell'interpretazione sarebbe inarginabile perché sottratto alla verifica (vengono in mente vignette pirandelliane amate da Gombrich...). Invece la natura materica e performativa della sensatezza estetica permette la migrazione di un'istanza tra ambienti diversi *salva structura*, cioè secondo il modello della traduzione basato sul principio per il quale un semantema si afferma come medesimo se conosce variazioni medialità che non lo contraffanno né lo alterano. Ed è perciò che la traducibilità isomorfica esige che i livelli di attuazione del senso estetico vengano riconsiderati funzionalmente come veicoli di grammatiche, come *media*. Come osserva Arnheim ancora con riferimento al mondo dei suoni, «l'espressione musicale non è basata su un confronto tra due *media* disparati, il mondo dei suoni e quello degli stati mentali, bensì su una singola struttura dinamica inerente a entrambi i piani d'esperienza». Ed ecco la generalizzazione: il *carattere* (ovvero l'istanza semantica, la fisionomia espressiva) «di ogni evento percettivo consiste nella sua dinamica ed è quasi del tutto indipendente dal *medium* particolare in cui gli capita di incarnarsi. Questa interpretazione si fonda sul concetto di isomorfismo...» (II, 257). Anche per questo diviene necessario evitare di parlare di mondi, ossia di ontologie, come l'esterno (i segni) e l'interno (i contenuti psichici), mentre conviene parlare di ordini o registri, tra i quali compare *anche* quello della "realtà obiettiva", che non è indice zero ma uno degli indici *n* dell'esperienza, analogo agli altri registri e agli altri ordini, certo con sue prerogative, grammatiche, positività.

Grammaticalità del medium e percettualizzazione. L'introduzione per questa via del concetto di *medium* non chiarisce tuttavia ogni cosa. Un punto opaco è dove si parla della indipendenza *quasi assoluta* della dinamica strutturale rispetto al *medium*. Questa indicazione titubante serve a garantire la più ampia traducibilità possibile grazie all'allentamento del vincolo mediale. Tuttavia il "quasi" esclude che vi sia una dinamica strutturale, un'istanza semantica, sciolta da ogni modalità e medialità. Come a dire che il senso è ineludibilmente compromesso nell'*aisthesis* (e si pensi anche al fatto che per Arnheim risulta irraggiungibile il «percepto oggettivo»: II, 362-3). Ecco perché la dinamica vissuta nella percezione sfugge alla constatazione, ovvero risulta estranea e incompatibile rispetto al mito della obiettività. La si comprende

per via estetica, esibendola in gesti, atteggiamenti, comportamenti espressivi, e dunque proseguendone l'elaborazione mediante traduzioni.

La costruzione teorica con cui Arnheim spesso illustra questo intreccio si basa su due elementi noti: *concetto percettivo* e *concetto rappresentativo*. Il primo designa «le caratteristiche strutturali globali che vengono colte nell'atto del vedere», ossia «qualità che si trovano all'interno dell'oggetto percepito» (SA, 49). Il secondo designa «quel concetto della forma grazie al quale la struttura percepibile [*non già quella "percepita"*] dell'oggetto può venir rappresentata tramite le proprietà di un determinato *medium*» (A¹, 127). Bisogna però fare attenzione ed evitare che i termini arnheimiani generino fraintendimenti, soprattutto nella direzione del realismo concettuale. Una considerazione sostanzialista tenderà a vedere nel concetto percettivo un'entità di per sé obiettiva e a-modale, ignorandone lo statuto operativo. Inoltre, essa tenderà ad assimilare il concetto rappresentativo a uno strumento attuativo, ossia a una funzione indicizzante aggiuntiva, del concetto percettivo. Come per prevenire questa lettura, vi è un passo in cui Arnheim invita alla cautela per quel che concerne la distinzione delle nozioni ricordate in quanto, oltre a essere difficilmente realizzabile una separazione chiara tra elementi percettivi ed elementi rappresentativi, si tratta comunque in entrambi i casi di «fattori di trasformazione», come tali refrattari a ipostatizzazioni (cfr. II, 191).

Di rilievo ancora maggiore è però il richiamo alla operatività che deriva dalla considerazione dei momenti di determinazione dell'espressione direttamente imputabili al *medium*, denso al punto da modulare sempre e di necessità l'istanza semantica portata nella percezione. Infatti, sottraendosi sulla base di queste coordinate a ogni prospettiva sostanzialista, l'opera d'arte rivela la propria natura di esperimento incarnando il tentativo di risolvere problemi espressivi posti dal gioco di forze che costituisce l'*aisthesis*. E già nella prima edizione di *Arte e percezione visiva* la posizione di Arnheim (anche in ciò abbastanza vicino a Gombrich) è chiara al riguardo: «l'opera d'arte è la soluzione finale e necessaria del problema di come organizzare uno schema di realtà avente determinate caratteristiche» (A¹, 23) – ovvero le caratteristiche dettate dal *medium*. La creatività che presiede alla produzione artistica perde con ciò, fortunatamente, l'inesplicabile alone di evento magico che troppo spesso l'ha accompagnata. Essa si mostra invece ampiamente coincidente con la capacità, forse prosaica, certo efficace, di gestire problemi e vincoli (come ha di recente sostenuto ancora Jon Elster in *Ulisse liberato*, trad. it. di P. Palmiello, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 249-377).

La natura sperimentale, esperienziale in senso enfatico, dell'opera fa spostare l'attenzione della riflessione psico-antropologica sull'arte dal raffigurato alla raffigurazione. Ci sono molteplici modi di esprime-

re questo passaggio, che risale dal momento fattuale, dall'evento singolo, alla relativa legge estetica, ossia dalla situazione contingente alle condizioni modali che la ordinano, e dunque dai *sensa* ai *sensibilia*. Da quest'angolo di presa la dinamica della percezione termina, piuttosto che nella rappresentazione di un percetto (*aistheton*), nella esibizione di un percepibile, di un principio di metamorfosi strutturale eminentemente estetico (*aisthema*). Dando consistenza d'opera ai momenti di tale "percettualizzazione", l'occhio creativo assume come obiettivo far vedere un tipo, un "concetto", nel vedere un ente (PA, 180). Si respinge così l'equiparazione dell'opera d'arte ad atto mimetico, oltre che l'assimilazione dell'opera d'arte all'estrinsecazione di stati mentali. Nel caso dell'arte «l'impulso di base non può essere spiegato come una pulsione a copiare la natura e può essere capito solo se ci si rende conto che il percepire non è un atto di registrazione passiva bensì di comprensione, e che la comprensione può aver luogo solo attraverso la concezione di forme definibili. Per questo l'arte, come la scienza, ha inizio non con i tentativi di duplicare la natura bensì con principi generali di alta astrazione» (II, 191). Né sfugge ad Arnheim la possibile base bio-antropologica di tale posizione, chiaramente dichiarata in *Il pensiero visivo*, ove si legge che il cervello umano, «inadatto alla riproduzione meccanica», si sarebbe sviluppato «come un mezzo di orientamento conoscitivo» riuscendo a lavorare bene con elementi generali immanenti ai fenomeni particolari, ossia «quando esegue tipi di azioni e crea e riconosce tipi di cose» (PV, 349).

La grammaticalità del *medium* diventa decisiva. Essa consiste di quel sistema di regole che ogni evento singolo, anche il più semplice, pena l'insensatezza porta con sé nell'atto stesso di assumere presenza per noi, in un piano d'esperienza. E sono appunto i problemi che pone un *medium* specifico alla realizzazione del raffigurato a rendere eclatanti le dinamiche della raffigurazione, sollecitando così la produzione di opere. Come osserva Arnheim, solo se l'artista (visivo in questo caso) riesce a conformarsi alle proprietà fondamentali del *medium* prescelto, il soggetto raffigurato diventa anche «più visibile» (II, 194). Occorrono poi solidissime ragioni (culturali, teoriche, esistenziali...) per estorcere al *medium* modalità rappresentative di prim'acchito antinomiche rispetto alla sua grammatica naturale, ad esempio per imporre piani prospettici al piano naturale di un supporto bidimensionale com'è quello che consente di disegnare e di dipingere. L'opzione per particolari soluzioni tecniche risulta tutt'altro che arbitraria, vincolata com'è alla massimizzazione dei *sensibilia* che informano i *sensa*, alle rese del *medium* alle sollecitazioni della rappresentazione.

Quando si valutano i risultati della percezione come figurazione, ossia dell'arte visiva, invece di invocare criteri desunti da singoli contenuti (come il principio della prospettiva centrale, il paradigma del

realismo, il criterio dell'abilità della mano...), occorre perciò analizzare le opere come soluzioni che si prospettano ai problemi posti dall'incontro tra dinamica strutturale e risposta performativa, in feconda immersione in un *medium* (cfr. II, 204-205). Ecco perché la grammatica del *medium* fornisce indizi decisivi per la ricostruzione storica delle pratiche artistiche – come mostra la parabola che congiunge astrazione dei primitivi e astrazione dei contemporanei passando attraverso l'episodio del realismo rinascimentale.

Per questi motivi, entro tale orizzonte credo utile parlare di percettualizzazione come processo generale che si realizza nell'arco che va dall'intuizione percettiva all'opera d'arte fruita. Esso conferisce un carattere peculiare anche a ciò che Arnheim chiama, ingenerando qualche equivoco, concetto percettivo o immagine mentale. Il lessico di Arnheim sorprende ancor di più quando assume termini come essenzialità o idea per indicare ciò che l'opera d'arte esprime. Sarebbe comunque incoerente intendere questi concetti e queste immagini come entità sostanziali. Al contrario, credo si debbano leggere nozioni del genere considerando la plausibile derivazione goethiana dell'intreccio tra senso estetico, operatività del concetto, forza del *medium* ecc. Di evidente matrice goethiana è poi quel *tipo* che, secondo Arnheim, nell'opera si giunge a vedere oltre al percepito e in esso (PA, 180). Mi riferisco al Goethe secondo il quale compito dell'arte, dell'arte di stile, è di esibire le *essenze* (ovvero i principi metamorfici dell'esperienza) in forme tangibili e visibili, sensibili, o – in altri termini – di ricondurre il percepito al percepibile. Per questo, in sintesi, per Arnheim rappresentare è «vedere dentro» la configurazione dello stimolo uno schema strutturale inventandone il corrispettivo in un *medium* (PA, 47).

Sono davvero molte le declinazioni diverse di questo nocciolo teorico nelle pagine di Arnheim. Qui importa però sottolineare solamente come in base ad esso egli sia tenuto a distinguere la performatività della percettualizzazione dalla referenzialità della rappresentazione, sia mimetica che mentale. Altrimenti avrebbe ben poco valore sostenere che il contenuto raffigurato nella sua presenza possiede una funzione diversa da quella di suscitare il sentimento di una parvenza di realtà, cioè la funzione di portare alla ribalta le condizioni estetiche operative dell'esperienza. Ma proprio questo sostiene Arnheim, che osserva che l'opera d'arte «mette l'osservatore in presenza di ciò che viene rappresentato, senza con questo creare l'illusione che tale presenza sia fisicamente reale» (SA, 48), ovvero «rende percepibili le proprietà espressive dell'oggetto» (PA, 405). Altra maniera per affermare che la *forma buona* o *bella* non si vede (PA, 18-9). Semmai essa fa vedere, come a dire che va *vista-come* ciò che, anche per sua virtù, diviene percepito. In tal modo evita di accentrare l'*aisthesis* su sé, cosa che spetta invece all'*aistheton* tematico, e continua a fungere da *aisthema* operativo.

In conclusione, l'arco della percettualizzazione in cui si compiono le dinamiche sematico-espressive avviate nella percezione implica un occhio creativo perché capace di gestire i vincoli medialti tanto che, da un lato, riesce a “vedere dentro” i *sensa* i *sensibilia* e, dall'altro, fa sì che i *sensibilia* vengano “visti come” *sensa*.

Nel titolo del mio intervento ho menzionato due concetti, quello di *media* che è organico alla ricerca di Arnheim, e quello di *sensibilia* che è estraneo al suo vocabolario. Spero di aver mostrato che il nesso tra questi due concetti è proficuo per comprendere meglio Arnheim quando dichiara che i suoi «tentativi sistematici di analizzare i problemi dell'arte da un punto di vista psicologico hanno sempre avuto inizio con l'individuazione dei tratti percettivi nei *media* artistici» (SA, 214).

Opere di Rudolf Arnheim citate

A = *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, 2^a ed. (1974), trad. it. a cura di G. Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1999¹⁴.

A¹ = *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, 1^a ed. (1954), trad. it. di G. Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962.

II = *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1987 (ediz. orig.: *New Essays on the Psychology of Art*, 1986).

PA = *Verso una psicologia dell'arte*, trad. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1969 (ediz. orig.: *Toward a Psychology of Art*, 1966).

PGFA = *Psicologia della Gestalt e forma artistica* (1951), trad. it. in Aa. Vv., *Aspetti della forma nella natura e nell'arte*, Dedalo, Bari 1977, pp. 251-264.

PV = *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, trad. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1974 (ediz. orig.: *Visual Thinking*, 1969).

SA = *Per la salvezza dell'arte. Ventisei saggi*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1994 (ediz. orig.: *To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays*, 1992).

Arnheim e la gravidanza

di Riccardo Luccio

[Arnheim] strinse involontariamente la mano di Stumm e soggiunse: – Pochissimi sanno che le cose veramente grandi non hanno fondamenta; voglio dire: tutto ciò che è forte è semplice!

Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, II, § 114

La gravidanza: una “vacca sacra”?

La gravidanza, il tema che ho scelto per queste giornate in onore di Arnheim (Rudolf, ovviamente – ma il personaggio dell’*Uomo senza qualità* che ho scelto per la citazione iniziale ha la pessima abitudine di confondersi spesso nella mia mente con il Nostro, per motivi forse più profondi che non per la semplice omonimia) era per me quasi obbligato. Con Gaetano Kanizsa, e dopo la sua scomparsa, ho avuto modo di approfondire questo concetto, che per un certo periodo della mia vita scientifica ha acquistato una posizione centrale e quasi esclusiva tra i miei interessi. Mi è accaduto di trovarmi in profondo disaccordo con Arnheim. E non si tratta di un tema secondario, anzi: il concetto di gravidanza è talmente centrale nella *Gestalttheorie* che per molti versi l’intera dottrina della scuola di Berlino potrebbe essere riassunta in questa nozione. E in certo senso Musatti (1931), nell’introdurre il principio di “massima omogeneità”, come principio unificante comprensivo di tutti i principi di Wertheimer, riduceva l’intera *Gestalttheorie* alla gravidanza. Ma, come osservava Hoeth (1968) in uno dei suoi ultimi lavori, è forse una “vacca sacra”, che sarebbe ora di trasformare in bistecche. Questa introduzione vuole essere un piccolo contributo a questa operazione di macelleria.

Prima di entrare nello specifico, e cioè nel trattamento di questo concetto in Arnheim, è però opportuno premettere qualche parola in proposito, perché, nonostante la sua centralità, non è conosciuto particolarmente bene al di fuori di una cerchia abbastanza ristretta di storici della *Gestaltpsychologie*. Il concetto di gravidanza (non il termine) è stato introdotto da Wertheimer (1912) nel suo saggio sul pensiero dei popoli primitivi: qui, a proposito delle serie numeriche, egli parla di zone privilegiate, *ausgezeichnet* o “pregnanti”. E nel 1914 Wer-

theimer dirà che tra tante «leggi della Gestalt» di tipo generale, c'è una «Tendenz zum Zustandekommen einfacher Gestaltung (Gesetz zur 'Prägnanz der Gestalt')». Negli "Untersuchungen" del 1922/1923, prima vera sistematizzazione della *Gestalttheorie*, il principio della gravidanza acquisterà un ruolo centrale nel sistema wertheimeriano, a fianco degli altri principi (vicinanza, somiglianza, destino comune, etc.) che passeranno nell'immaginario collettivo come le "leggi della Gestalt". E quella che è probabilmente la *summa* definitiva della percezione gestaltista, il "*Gesetze des Sehens*" di Wolfgang Metzger (1956), avrà al suo centro proprio il concetto di gravidanza.

Da subito, peraltro, nella definizione che di gravidanza danno i gestaltisti vi sono due sostanziali ambiguità:

i) gravidanza come processo contro gravidanza come singolarità (Goldmeir, 1972);

ii) gravidanza come singolarità contro gravidanza come dimensionalità (Rausch, 1966).

Infatti in primo luogo la gravidanza è definita come *Auszeichnung*, una qualità appartenente alla nostra esperienza percettiva immediata. Essa rende determinati percetti che la possiedono, detti "buone Gestalt", unici o comunque privilegiati. In questo senso, la gravidanza indica delle strutture fenomeniche in cui tutte le parti si appartengono reciprocamente per mutua necessità.

In secondo luogo, però, la gravidanza è definita come *lawfulness* del processo che porta alla formazione di oggetti visivi, indicando il fatto che tale processo è "dotato di significato" (*sinnvoll*). I principi dell'organizzazione percettiva seguono cioè delle leggi precise, nel senso della massima economia e semplicità, con un perfetto equilibrio risultante delle forze in gioco, e quindi con un massimo di stabilità e di resistenza al cambiamento.

Questa ambiguità segna tutta la classica trattatistica gestaltista sul problema, con conseguenze nefaste sul piano della ricerca, e probabilmente non è stata la causa ultima della rovina di questa scuola. Arnheim, come vedremo, nonostante qualche tentativo di revisione, non uscirà da questa strettoia.

La gravidanza in Arnheim

Come si è detto, il concetto di gravidanza ha sempre svolto un ruolo centrale anche nella teorizzazione di Arnheim. Sino al 1986 egli ha però sempre assunto questo concetto nella sua formulazione gestaltisticamente più ortodossa, oscillando tra le due definizioni di cui sopra e non sfuggendo alle ambiguità segnalate. Arnheim è infatti un gestaltista fedele, ma in modo peculiare, alla tradizione di questa scuola, da cui rimase affascinato forse più per motivi estetici che propriamente scientifici. Per Arnheim (1943, p. 71) vi sono

[...] stili nella scienza come nell'arte. La teoria della Gestalt è un tale nuovo stile di scienza [...] l'espressione scientifica di una nuova ondata di *Naturphilosophie* e romanticismo in Germania, che è rivissuta in un modo fortemente emotivo di sentire i meravigliosi segreti dell'organismo, le potenze naturali come opposte agli effetti deteriori di un razionalismo che esalta l'emancipazione del cervello dalla vitalità e dai compiti elementari della vita come il più alto risultato della cultura.

Ora, espressioni come queste sembrano fatte apposta per scoraggiare chicchessia dall'approfondire l'opera di qualsiasi autore. Per fortuna, se è probabile che lo sciatto sentimentalismo di cui Arnheim qui dà vigorosa prova costituisce probabilmente la primitiva motivazione che lo ha spinto verso la *Gestalttheorie*, i suoi studi hanno proseguito in questa direzione in modo molto più sobrio e con risultati straordinari. E del resto, non sempre le motivazioni che ci spingono ad abbracciare certi campi di studio devono essere intellettualmente ineccepibili. Il giovane Musatti abbandonò le matematiche e si rivolse alla psicologia sperimentale e clinica più affascinato dagli occhi della condiscipola De Marchi che dall'interesse delle lezioni di Benussi; e i risultati furono assolutamente eccellenti. Ma certo questo non ci rende Arnheim (più) simpatico.

Peraltro, malgrado l'inizio disastroso, questo articolo di Arnheim coglie già alcuni aspetti cruciali della teoria della Gestalt, e della sua importanza per la psicologia dell'arte, che costituiranno poi un *leitmotiv* di tutta la sua attività scientifica. In particolare, Arnheim afferra perfettamente l'importanza del concetto di "buona forma" (i. e. di pregnanza), e nel libro di Köhler (1920) sulle *Gestalten* fisiche, se afferra perfettamente il concetto chiave dei gestaltisti (almeno nella versione köhleriana – lo spinozismo di Wertheimer condurrà quest'ultimo verso ben diversi approdi) di un'identità tra forme fisiche e fenomeniche, la vedrà (correttamente, dati i tempi, ma improduttivamente, per quelli che saranno gli sviluppi futuri) come tendenza verso le "forme semplici" e non semplicemente come tendenza all'equilibrio. Eppure, quel che rende così importante l'approccio gestaltista alla psicologia dell'arte non è certo questa fantasmatica tendenza alla semplicità, ma, come nota già in questo vecchio articolo (*ibidem*, p. 72), la tendenza all'equilibrio (che "genera piacere"). Ed è in questo che la psicologia della Gestalt si distacca dagli altri approcci, ancora troppo legati all'helmholtzianismo (cfr. Arnheim, 1954).

Per molti anni Arnheim non fornisce innovazioni sostanziali alla teoria psicologica. Si muove, da gestaltista, lungo un solco tradizionale, e applica queste idee a quello che è il suo principale interesse di ricerca: la psicologia dell'arte. Peraltro, già nel 1977 aveva dovuto rendersi conto di due problemi molto rilevanti, che potevano mettere potenzialmente in crisi una visione ortodossa della pregnanza. I due problemi erano costituiti dal fatto che:

1. le forme pure si trovano solo eccezionalmente in natura;
2. la subordinazione delle parti al tutto costituisce una camicia di forza troppo stretta per spiegare l'articolazione percettiva.

Quella che tipicamente troviamo è una gerarchia di livelli strutturali, alcuni più comprensivi, alcuni più locali, ognuno governato dal principio di semplicità. Quale livello prevale sugli altri dipende dal potere percettivo relativo. Wertheimer (1923) ha sempre cercato di presentare esempi in cui le caratteristiche più globali vincevano sulle più locali. Come egli stesso diceva, l'organizzazione procede “*von oben nach unten*” (il che, si badi bene, non significa affatto “top-down”). Ma, ammette Arnheim, può accadere anche l'opposto, ed entrambi gli esiti si accordano con la definizione di base di Gestalt, che indica solo che nelle condizioni del campo l'organizzazione risultante è determinata dalla interazione delle forze operanti ai vari livelli strutturali.

Nel 1978 Arnheim si rende conto che anche il principio di semplicità non può spiegare da solo l'organizzazione percettiva. Se così fosse, ogni materiale visivo si dissolverebbe in una completa omogeneità. Nel 1979 Arnheim introduce allora una controforza, una “tendenza anabolica”, necessaria a rappresentare le forme da percepire. Nella percezione ordinaria gli stimoli proiettati sulla retina creano tale controforza, il cui input è soggetto al potere organizzante della tendenza alla semplicità.

Si può osservare che queste forze specificamente retiniche erano già state ipotizzate (come “forze di freno”) nel loro modello di campo da Brown e Voth nel 1937. A queste si opponevano “forze di coesione”, omogeneizzanti. Brown e Voth procedono ipotizzando all'interno del campo la presenza di due tipi di forze: le forze di coesione e le forze di freno entrambe aventi natura di vettori. Le prime attraggono tra di loro gli oggetti presenti nel campo. Lo sviluppo di questo modello si ha soprattutto con la ricerca di Orbison [1939] sulle configurazioni stabili. Si tratta dei casi nei quali, secondo il modello di Brown e Voth, la sommatoria delle forze di coesione equivale alla sommatoria delle forze di freno. Secondo Orbison, l'intensità delle forze di coesione va ritenuta inversamente proporzionale alla distanza spaziale tra gli oggetti presenti nel campo. La relazione che lega distanza e sommatoria di forze di coesione è la seguente:

(1)

$$\sum C = Kf \left(\frac{1}{G + dn} \right),$$

dove $\sum C$ è la sommatoria delle forze di coesione, d è la distanza spaziale tra gli oggetti, K , G e n sono costanti; n non è definita, ma è comunque positiva e maggiore o uguale a 1. Indicando con $\sum R$ la sommatoria delle forze di freno, l'equilibrio nel campo si ha quando

(2)

$$\sum R = \sum C.$$

Ciò implica che, dislocando un oggetto di una certa distanza s dalla sua posizione originale, quella cioè di equilibrio nei termini della (2), si avrà un aumento di $\sum R$, con

(3)

$$\sum R = Hf(s),$$

dove H è una costante indeterminata. Si tenga presente che discorsi analoghi possono essere svolti per quel che riguarda grandezza e intensità; e, secondo Orbison, che peraltro non sviluppa questo punto, per “esperienza” e pattern muscolari.

Ma torniamo ad Arnheim. La tendenza anabolica esercita la sua influenza entro i limiti imposti dallo stimolo. Sono proprio tali limiti che costituiscono le forze di freno.

Analogamente, nella composizione di un’opera d’arte, il tema o soggetto che l’artista intende viene modellato dalla tendenza alla semplicità nella forma ottimale dell’enunciato artistico: la composizione è ridotta all’essenziale, chiara e non ambigua. Le immagini, formate allora dall’azione delle due forze antagoniste, meritano di essere dette *prägnant*, nel senso originale del termine. Peraltro, fuori del laboratorio, non saranno immagini semplici ma molto complesse. Saranno però comunque semplici, avrebbe detto Wertheimer, per quanto le condizioni date lo consentono.

Questa più matura visione del campo e della sua dinamica in termini di forze è esposta in modo estremamente cogente in un importante saggio sullo stile come «problema gestaltico» (Arnheim, 1981). Rilevato che lo studioso deve fare i conti con un «mondo di forze che agiscono nella dimensione del tempo [...] si trova che queste forze si organizzano in campi, interagendo, raggruppandosi, entrando in competizione, fondendosi e separandosi» (p. 284). E Arnheim prosegue:

In questo mondo, il presentarsi simultaneo di una molteplicità di eventi è la regola, e non l’eccezione. Il cambiamento è più normale della costanza, ed è improbabile che si presenti una sequenza lineare di entità ferme [...] La psicologia della Gestalt può fornirci la metodologia per un tale approccio dinamico alla struttura. [...] Una Gestalt non è un assetto di elementi auto inclusi ma una configurazione di forze che interagiscono in un campo. Trattandosi di struttura, elimina tante pseudo-dicotomie. [...] Costanza e cambiamento sono per esempio incompatibili solo nella misura in cui l’intero è definito come somma delle parti. (pp. 284-85)

Tutto ciò viene sistematizzato da Arnheim nell’importante articolo del 1986 sulle due facce della *Gestaltpsychologie*, in cui viene articolata una nuova teoria della pregnanza su tre livelli:

1. forme pure;
2. tendenza alla semplicità;
3. risultato dell'interazione tra stimolo anabolico o tema del per-cetto e tendenza alla semplicità.

Solo al punto 3 va riservato il termine “Prägnanz”, nel più puro significato del termine come lo si riscontra sostanzialmente solo in tedesco:

Nella percezione ordinaria gli stimoli proiettati sulla retina creano delle contro-forze, il cui input è allora soggetto al potere organizzatore della tendenza alla semplicità. Questa tendenza esercita la sua influenza entro i limiti imposti dallo stimolo. Analogamente, nella composizione di un'opera d'arte il tema voluto o soggetto è modellato dalla tendenza alla semplicità nella forma ottimale dell'enunciato artistico – una composizione ridotta ai suoi elementi essenziali, chiara e non ambigua. Queste immagini, formate dall'azione delle due forze antagonistiche, meritano il termine prägnant nel suo senso originale. Meritano anche il termine laudativo “buone Gestalten”, perché per precisione e chiarezza sono di elevato valore cognitivo e biologico. (Arnheim, 1987, p. 105)

I motivi del disaccordo

Credo di avere presentato onestamente la posizione di Arnheim, per come si è andata evolvendo a partire dalla metà degli anni '70. È bene precisare che questa evoluzione delle sue idee non è frutto di una mia approfondita analisi filologica sui numerosissimi testi (spesso piuttosto diversi nelle versioni inglese e tedesca, e non semplicemente per questioni di sfumature – nel caso di possibili ambiguità, ho allora preferito attenermi al testo tedesco), ma è quanto Arnheim stesso dichiara in un suo articolo del 1987, largamente dedicato all'analisi che Kanizsa e io (Kanizsa e Luccio, 1986) avevamo fatto del problema della gravidanza. Sin dal titolo, “Prägnanz and its discontents”, Arnheim ci accomunava a lui nell'insoddisfazione per il trattamento che questo concetto aveva ricevuto nell'ambito della psicologia della Gestalt, e chiamava “benvenuta coincidenza” il fatto che il suo articolo sulle due facce del gestaltismo, con la sua revisione tripartita del concetto di gravidanza, fosse comparso lo stesso anno del nostro. L'accordo, peraltro, finiva qui, e Arnheim manifestava il suo dissenso dalle nostre posizioni praticamente a partire dal secondo capoverso. Ora, questo paragrafo conclusivo vuole essere tutto meno che una ripresa di una polemica a distanza di quasi vent'anni. Ma poiché quest'occasione non è di commemorazione di Arnheim, ma di discussione delle idee tutt'ora vitalissime di un'autore ben vivo nel dibattito scientifico contemporaneo, penso che il miglior modo di rendere omaggio a Rudolf Arnheim sia di riprendere una discussione che forse può ancora dire qualcosa ai ricercatori più giovani, al di là della risposta che con Kanizsa gli dedicammo allora (Kanizsa e Luccio, 1987).

A mio avviso, la posizione di Arnheim presenta almeno tre punti

deboli: (i) nella sua nozione di gravidanza, vi è una continua ambiguità tra gravidanza come risultato di un processo percettivo (la “buona Gestalt”), e gravidanza come processo percettivo che genera tale risultato (l’incorporazione delle “forme pure”); (ii) il suo ricorso continuo all’“eccezione”, che gli consente in ultima analisi di affermare tutto e il contrario di tutto; (iii) il suo ricorso fideistico a una pretesa “tendenza alla semplicità”.

È soprattutto quest’ultimo punto che va qui discusso, perché sui primi due può essere sufficiente la nostra replica del 1987, a lui e a Josefa Zoltbrocki (1987 – di fatto, a Erwin Rausch), e a questa rimandiamo il lettore. Mi limito, per aggiornare quel dibattito, a fare poche rapide notazioni. Innanzi tutto, Arnheim sembra non tener conto del fatto che la psicologia della Gestalt è prima di tutto una psicologia isomorfistica, sia nella formulazione köhleriana, sia in quella wertheimeriana; e lo è, perché è una psicologia fenomenologica radicale (molto più radicale di ogni e qualsiasi Gibson che voglia tornare a insegnarci cosa e dove e come dobbiamo guardare). Ma un fenomenologismo radicale presuppone un’antirappresentazionalismo altrettanto radicale (cfr. Luccio, 2004). Ora, la revisione del concetto di gravidanza che opera Arnheim si muove in direzione esattamente opposta, a meno che sia io a non capire da un lato cosa sono le sue “forme pure”, dall’altro il “tema voluto” dell’artista. Ma c’è qualcosa di più preoccupante: questo processo di “incorporazione” non è la spontanea autoorganizzazione delle forze di campo, nell’immediato interagire delle sue componenti, come è nel Köhler originale, e poi in tutta la tradizione gestaltista. Si badi alla sua tripartizione delle “due facce” sopra esposta: è palese che se la gravidanza è il risultato dell’interazione tra stimolo anabolico e tendenza alla semplicità, lo stimolo anabolico *precede* questa interazione. *Absit iniuria verbis*, ma siamo tornati a qualcosa che assomiglia dannatamente alla teoria della produzione di Meinong (1897).

Ma ciò che rende oggi inaccettabile la posizione di Arnheim è, a mio avviso, soprattutto questo suo acritico affidarsi alla tendenza alla semplicità. Si badi che per Arnheim questa è una legge di natura, «sulla cui universale validità nel mondo fisico e psicologico sembra non ci sia disaccordo». Ahimé, le apparenze ingannano, e il disaccordo è invece radicale e diffuso (salvo, va detto, che in molto mondo della psicologia). Evidentemente, solo per fare un esempio, Arnheim riposa su una fisica pre-Poincaré, ma forse anche pre-Boltzmann. Ma tutto il mondo dei sistemi dinamici complessi ci mostra con chiarezza che le cose vanno in modo radicalmente diverso (cfr. Stadler e Kruse, 1985; Luccio, 2003). Noi sappiamo benissimo che il problema non è quello della semplicità (è quasi imbarazzante doverlo dire, nel mondo anche in psicologia dei sistemi dinamici non lineari), ma dei parametri d’ordine, e quindi della stabilità (Kanizsa e Luccio, 1990). L’aver pratica-

mente unificato stabilità (sia pure nella forma semplificata dell'equilibrio) e semplicità conduce Arnheim in un vicolo cieco.

Si badi anche che per Arnheim (1987) la (i) tendenza alla struttura più semplice è anche nota come “(ii) principio di economia o (iii) di minima tensione”. È quasi superfluo sottolineare che si tratta di tre cose radicalmente diverse. La tendenza alla struttura più semplice è una chimera, e bastano pochi esempi a dimostrarlo. Si osservi la Figura 1. In questa famosa figura di Gerbino (1972), la regolare sovrapposizione di una regolare configurazione di sei regolarissimi triangoli equilateri neri su un regolarissimo esagono distrugge la configurazione semplice e ogni possibile semplicità e regolarità della configurazione complessiva. Ma questa distruzione è il chiaro frutto della contrazione degli spazi amodali “sotto” i triangoli neri, che non può che essere dovuta al principio di economia nel senso di Koffka (1935; cfr Kanizsa, 1970).

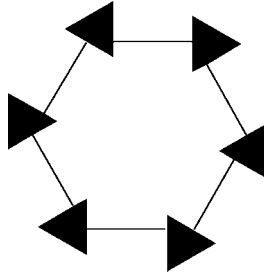


Figura 1 – In questa famosa figura di Gerbino, non si possono vedere né la regolarità dell'esagono né l'allineamento dei triangoli equilateri neri.

E si osservi la Figura 2: perché la configurazione che appare, sia in a) che in b), è tutt'altro che semplice, ma segue la legge della continuazione (destino comune)? Della continuazione, abbiamo detto? Forse no, se osserviamo la figura 3. Ma chi potrebbe dire che si assiste a una tendenza alla “minima tensione”?



Figura 2 – Sia a destra che a sinistra il completamento delle figure avviene nel senso della convessità, distruggendo l'esito semplice (la simmetria).



Figura 3 – L'esito in direzione della convessità crea un aumento di tensione irrisolta nella figura.

E ancora: Arnheim (e qui gli estremi si toccano) darebbe certamente ragione a Hochberg e Brooks (1961) nel dire che nella Figura 4 le figure di sopra sono rispettivamente tridimensionale (a sinistra) e bidimensionale (a destra), ma sarebbe ugualmente incapace di spiegare perché lo stesso si verifica con le due figure di sotto.

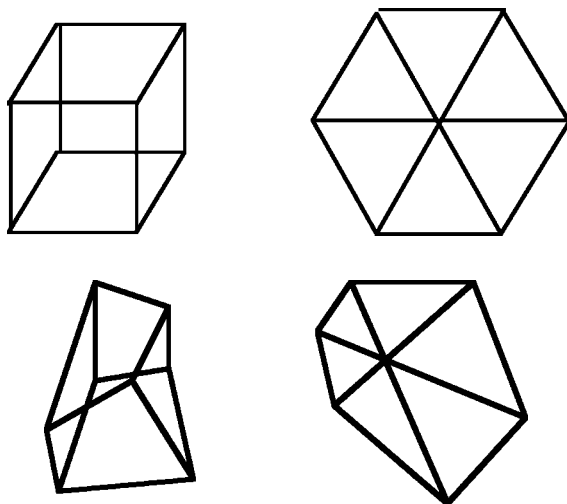


Figura 4 – Il gioco delle giunzioni a Y e a T crea la tridimensionalità nelle figure di sinistra, e la sua assenza in quelle di destra, indipendentemente dall'esito semplice delle figure di sopra e da quello lontano da minimo e diminuzione di tensione delle figure sottostanti.

Ma ciò che è veramente curioso (e mi limito a questo esempio) è che Arnheim voglia criticare l'interpretazione che abbiamo noi dato allora a questa illusione (Figura 5).

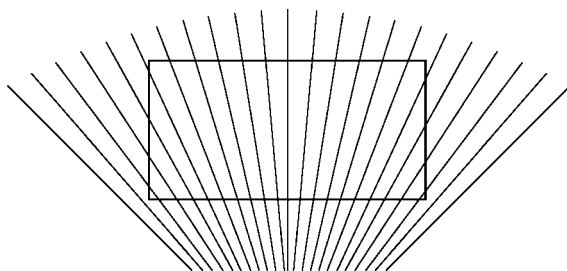


Figura 5 – Il rettangolo appare deformato come un trapezio per effetto delle linee inducenti a raggiera.

Osservato (1987, p. 103) che «non ci si può aspettare» che la tendenza «a creare o mantenere la forma più semplice valga per ogni specifico sottoinsieme isolato dalla sua posizione e funzione nel pattern totale» (ma si osservi che la Figura 5 è assolutamente isolata, e non c'è un pattern totale in cui svolge una funzione specifica), Arnheim così prosegue:

[...] uno stimolo rettangolare è forzato a lasciare la sua regolarità “canonica” in risposta a una deformazione del campo totale. La divergenza delle parallele, che costituisce il livello di base del pattern, crea percettivamente uno spazio non-euclideo inhomogeneo, che sovverte lo stato di equilibrio con la sua espansione monodirezionale. La tendenza alla riduzione della tensione è abbastanza forte da deformare il rettangolo in direzione opposta, compensando così in qualche misura lo squilibrio dell'intero pattern. Lungi dal confutare la previsione della Gestalt, la deformazione del rettangolo concorda con la tendenza alla struttura più semplice.

Bene. Stabilito che lo spazio proiettivo che le linee disegnano è perfettamente euclideo (e perché mai non dovrebbe esserlo), se c'è qualcosa che crea tensione nella figura, e rende la stessa tutto meno che semplice, è la deformazione del rettangolo. Ma si badi – e questo è lo stesso errore di Rausch (1952) su questa figura – con la sua regressione agli angoli retti. Come non si vede nessuna regressione agli angoli retti, così non si vede nessuno squilibrio relativo alle linee oblique, che non vengono minimamente toccate percettivamente. Il bello è che la figura più regolare di tutti, quella che dovrebbe massimamente resistere alle deformazioni, è quella che viene fenomenicamente deformata, mentre le linee che dovrebbero essere massimamente instabili rimangono percettivamente inalterate.

In questi ultimi anni, Arnheim ha lasciato balenare un ulteriore shift teorico (anche in questo c'è un singolare parallelismo con il destino teorico di Kanizsa), che lo ha portato ad avvicinarsi alle teorie del caos (Arnheim, 1996). Non so se potrà spingersi ulteriormente su questa strada: sarebbe certamente desiderabile, e comunque sarebbe estremamente importante che chi sente di doversi accollare la sua eredità volesse inoltrarsi senza esitazione su questa strada. Le teorie della complessità, come correttamente coglie il problema Arnheim, sono quelle che mostrano non solo il dissolvimento dell'ordine nel disordine, ma anche come “il caos si volge in ordine”. Arnheim pensa che si sia solo agli inizi in questo: no, solo per fare un esempio la sinergica ha mostrato straordinariamente in psicologia che si è già su una strada tracciata con sicurezza (Haken, 1991; Kelso, 1995; Kruse e Stadler, 1995).

In conclusione, non vorrei dare l'interpretazione di sottovalutare l'importanza del lavoro di Arnheim: è indubbio che la sua opera costituisce uno dei pilastri su cui è stata edificata la cultura intera del '900.

Peraltro, questo riconoscimento (obbligato, ma non per questo meno sincero) non può esimerci dal rivelare alcune incongruità nel suo discorso. Ci si è chiesti perché Arnheim, così importante per storici e critici dell'arte, ha suscitato al di là di generici apprezzamenti poco seguito nel mondo della ricerca psicologica. Queste pagine hanno cercato anche di rispondere a questo interrogativo. La Figura 6 (i cui rapporti contorno-figura la teoria della gravidanza di Arnheim non riuscirà mai a spiegare) vuole essere una metafora di certe contraddizioni.



Bibliografia

- Arnheim, R. (1943), *Gestalt and art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 2, pp. 71-75.
 Id. (1954), *The psychologist who came to dinner*, "College Art Journal", 13, pp. 107-12.
 Id. (1977), *Zur Psychologie der Kunst*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.
 Id. (1978), *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin, de Gruyter.
 Id. (1979), *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Ordnung und Unordnung*. Köln, Dunont.
 Id. (1981), *Style as a Gestalt problema*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, pp. 281-89.
 Id. (1986), *The two faces of Gestalt psychology*, "American Psychologist", 41, pp. 820-24.
 Id. (1987), *Prägnanz and its discontents*, "Gestalt Theory", 9, pp. 102-07.
 Id. (1996), *From chaos to wholeness*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 54, pp. 117-20.

Brown, J. F. e Voth, A. C. (1937), *The path of seen movement as a function of the vector-field*, "American Journal of Psychology", 49, pp. 543-63.

Gerbino, W. (1978), *Some observations on deformation of angles in amodal completion*, "Italian Journal of Psychology", 5, pp. 403-15.

Goldmeier, E. (1972), *Singularity in visually perceived forms*, "Psychological Issues", 8, pp. 1-135.

Haken, H. (1991), *Synergetic Computers and Cognition*, Berlin, Springer.

Hochberg, J. e Brooks, V. (1961), *The psychophysics of form: Reversible perspective drawings of spatial objects*, "American Journal of Psychology", 73, pp. 237-54.

Hoeth, F. (1968), *Bevorzugte Richtungen bei stroboskopischen Alternativbewegungen*, "Psychologische Beiträge", 16, pp. 494-527.

Kanizsa, G. (1970), *Amodale Ergänzungen und Erwartungsfehler des Gestaltpsychologen*, "Psychologische Forschung", 33, pp. 325-44.

Kanizsa, G., Gerbino, W. (1976), *Convexity and symmetry in figure-ground organization*, in M. Henle (ed.), *Vision and artifact*, New York, Springer.

Kanizsa, G., Luccio, R. (1986), "Die Doppeldeutigkeiten der Prägnanz", "Gestalt Theory", 8, pp. 99-135.

Iid. (1987), *Formation and categorization of visual objects: Höfding's never confuted but always forgotten argument*, "Gestalt Theory", 9, pp. 111-27.

Iid. (1990), *The Phenomenology of Autonomous Order Formation in Perception*, in H. Haken e M. Stadler (eds.), *Synergetics of Cognition*, Frankfurt, Springer, pp. 186-200.

Kelso, J. A. S. (1995). *Dynamic Patterns. The Self-Organization of Brain and Behavior*, Cambridge, MA, MIT Press.

Koffka, K. (1935), *Principles of Gestalt Psychology*, New York, Harcourt; trad. it. *Principi di psicologia della forma*, Torino, Boringhieri, 1971.

Köhler, W. (1920), *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand*, Braunschweig, Vieweg.

Kruse, P. e Stadler, M. (eds.) (1995), *Ambiguity in Mind and Nature*, Berlin, Springer.

Luccio, R. (2003), *The emergence of Prägnanz*, "Axiomathes", 9, pp. 1-23.

Id. (2004), *Isomorphism and representationalism*, "Behavioral and Brain Sciences", 35, pp. 218-19.

Musatti, C. L. (1931), *Forma e assimilazione*, "Archivio Italiano di Psicologia", 9, pp. 61-156.

Orbison, W. D. (1939), *Shape as a function of the vector-field*, "American Journal of Psychology", 52, pp. 31-45.

Rausch E. (1952), *Struktur und Metrik figural-optischer Wahrnehmung*, Frankfurt, Kramer.

Id. (1966), *Das Eigenschaftsproblem in der Gestalttheorie der Wahrnehmung*, in W Metzger (Hgr.), *Handbuch der Psychologie. Allgemeine Psychologie, Vol. 1: Der Aufbau des Erkennens*, Gottingen, Hogrefe, pp. 866-953.

Wertheimer, M. (1922), *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt I*, "Psychologische Forschung", 1, pp. 47-58.

Id. (1923), *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*, "Psychologische Forschung", 4, pp. 301-50.

*Campo, singolarità, forze:
prospettive per la spiegazione arnheimiana
dell'ordine percettivo*

di Ian Verstegen

In occasione del centesimo compleanno di Arnheim e della celebrazione dei cinquant'anni dalla pubblicazione del suo libro *Arte e percezione visiva* (1954), è opportuno riconsiderare il problema dell'ordine percettivo e delle spiegazioni datene dai gestaltisti, in particolare da Arnheim. Tutto ciò che egli ha scritto è basato sulla psicologia della Gestalt, e senza questo modello teorico della percezione non esisterebbe la sua teoria. Nella sua soluzione dei problemi percettivi è soprattutto degno di nota l'interdipendenza tra percezione (*Prägnanz* compresa) ed espressione, grazie al modello dell'isomorfismo psicofisico. La particolarità di questa soluzione mostra non solo il debito di Arnheim nei confronti del gestaltismo, ma anche il suo particolare potere esplicativo. È un risultato unico che se considerato offre la possibilità di trattare i problemi estetici nell'ambito di un orientamento scientifico-naturalistico.

Ritengo utile precisare che, anche se attualmente abito in Italia, parlo di Arnheim e del suo pensiero da un contesto chiaramente anglo-americano. L'America è il luogo in cui Arnheim "ha fatto carriera"; ma l'America è anche il luogo in cui egli è stato dimenticato con particolare trascuratezza. In questo contesto il desiderio di affrontare con rispetto i problemi sollevati da Arnheim, porta facilmente a un atteggiamento difensivo. Arnheim ha scritto che la filosofia postmoderna americana è nata dall'innesto nel tradizionale empirismo inglese di varie dottrine continentali irrazionalistiche, come il *Wille zur Macht* di Nietzsche. Questa miscela mette insieme due diversi tipi di scetticismo senza valutarne le fondamentali differenze. Il risultato è un disastro ma, cosa ben più importante, rende il realismo critico di Arnheim, basato sul metodo fenomenologico, molto più difficile da sostenere. In America il minore rispetto per pensatori "fuori dal coro" e il potere delle forze intellettuali alla moda rendono, forse, inattuali le questioni fondamentali che permettono di apprezzare davvero come l'esempio di Arnheim sia un modello molto potente da seguire.

Arnheim ha sempre sostenuto che, se le scienze umane hanno una propria logica, un modello di rigore scientifico da perseguire deriva dalle scienze naturali, e specialmente dalla fisica. In questo seguiva

ovviamente il suo maestro, Wolfgang Köhler, il quale aveva una formazione in fisica che teneva costantemente presente nella sua riflessione metodologica. Fu il libro di Köhler, *Die physischen Gestalten* (1920; cfr. Arnheim, 1998), ad annunciare che le ambizioni della teoria della Gestalt andavano ben oltre la rivoluzione fenomenologica, dimostrando l'esistenza in natura di entità gestaltiche, al pari di quelle che si costituiscono nella percezione. Questo ininterrotto interesse per la scienza della natura si mostra in maniera molto chiara in *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine* del 1971 di Arnheim.

Il postmodernismo da cui stiamo uscendo e la sua resistenza allo scientismo filosofico metteva in dubbio qualsiasi metodo che si riteneva traesse ispirazione dalle scienze naturali, considerandolo un esempio di *scientismo*. Lo scientismo, specialmente nelle scienze sociali positiviste, era in verità colpevole di usare un modello riduzionistico per la comprensione della vita umana e, soprattutto, di averla ridotta a un'essenza: *l'essenzialismo*. Una scuola anti-essenzialista non dovrebbe sostenere questo tipo di essenzialismo, sebbene sia accaduto che essa abbia sostituito allo scientismo ciò che possiamo chiamare *culturalismo*. Il punto critico di questa scuola è la tendenza a considerare la cultura nello stesso modo in cui la Scuola di Vienna considerava la scienza con il suo "Modello Unificato della Scienza". Ma al di là della contraddizione, in questo clima Arnheim, per il fatto che ha guardato alla psicologia come guida per l'estetica, non sarebbe potuto sembrare altro che un pensatore riduzionista. Il suo libro *Il potere del Centro* (1988) non poteva che sembrare una provocazione, dal momento che unisce un'idea di sicurezza (*potere*) con un concetto dall'eco quasi-fascista (*centro*). Verso il 1990 egli, quindi, sembrava destinato al "cestino della storia", una nota a piè di pagina dell'estetica del passato.

La messa in discussione delle idee principali del postmodernismo ha cambiato il nostro modo di pensare alla scienza e anche ad Arnheim. È stato sottolineato il fatto che abbiamo bisogno di un concetto di scienza che possa sia valutare il modo in cui essa stessa si sviluppa, sia, nel contempo, comprenderla come un prodotto dell'attività umana. Lungi dal ridurre la scienza a un gioco retorico di consensi e credenze, è necessario accettarne la progressiva e ininterrotta richiesta di una verità trascendente, pur rendendosi conto che la società e la rappresentazione sociale della conoscenza sono componenti necessarie di ogni pratica organizzata di acquisizione della conoscenza (Bhaskar, 1989; Norris, 1996).

Il potenziale del pensiero postmoderno, basato soprattutto sul post-strutturalismo francese, era interessante in quanto provocazione nei confronti della sicurezza della conoscenza (*essenzialismo*) e del burocratismo del mondo (*scientismo*), supportati specialmente dalle scienze sociali. Il risultato però è stato un mondo di celle autosufficienti senza punti di

riferimento per paragonare le cose. Arnheim perciò ritorna a essere attuale non certo per mutamenti occorsi nell'estetica, quanto piuttosto per il cambiamento relativo all'importanza del realismo.

In questi dibattiti non ci si attendeva alcun contributo da Arnheim, a lungo frainteso come un sostenitore del realismo ingenuo o reazionario. Tuttavia, a un esame più accurato si comprende come egli possa rispondere ai problemi di vecchia data sollevati dal postmodernismo, pur rimanendo, al tempo stesso, nell'ambito del realismo. Il suo realismo critico, cioè un realismo che asserisce che la conoscenza umana è sociale per natura, protendendosi però verso la rappresentazione del mondo trascendente, rimane realismo ma si colloca in una cornice di conoscenza fallibile. Il realismo critico, che si trova in molti pensatori contemporanei, rende assai interessante quanto scritto da Arnheim.

Campo

La cosa più attraente del sistema di Arnheim è la sua semplicità. Nei suoi scritti è presente l'abilità di passare con naturalezza dal mondo della fisica moderna alla pienezza dell'esperienza umana, alimentando la speranza di poter trovare, come dice il suo maestro Wolfgang Köhler, il «valore in un mondo di fatti» (Köhler, 1938). In effetti è qui che risiede esattamente il valore della fisica moderna perché la visione newtoniana del mondo ci consente di affrontare i vari fenomeni con principi astratti e ripetibili.

Arnheim e altri gestaltisti credono in un mondo monistico, i cui differenti livelli di realtà, come la coscienza, emergono da una base materiale. L'anello di congiunzione tra i vari livelli è la *similarità*. Data l'unità e l'identità dei processi trans-fenomenici, l'unica possibilità di un legame fra il mondo fisico e l'esperienza consiste nell'assumere che fra i due vi sia similarità. Nella terminologia della teoria della Gestalt questa similarità è chiamata isomorfismo, una identità non geometrica o metrica ma topologica e strutturale. Questo potente concetto rende abbastanza semplice per un gestaltista spiegare i rapporti fra il cervello e l'esperienza quotidiana e, infine nel caso di Arnheim, fra il cervello e l'esperienza artistica.

È ovvio che il cervello non può che funzionare secondo principi conformi alle leggi basilari della fisica, ma pochi hanno preso sul serio questo vincolo, preferendo lasciare tra i due uno iato profondo e inconciliabile. Secondo i gestaltisti l'uomo fa parte del mondo fisico, e di conseguenza la natura, la densità e la tessitura di ciò che si trova all'interno dell'uomo sono le stesse di ciò che costituisce l'esperienza, e viceversa. Le spiegazioni fornite dalla fisica newtoniana e dall'elettromagnetismo si basano sul concetto di campo di attrazione, sia gravita-

zionale che elettromagnetico. In effetti, quando si esamina empiricamente un evento mentale, come le illusioni percettive, ottico-geometriche o di movimento, si osservano fenomeni di campo. Quindi, ci si può aspettare che in un'ipotetica descrizione del funzionamento del cervello si possano supporre processi di campo in azione, e non per nulla Köhler, nei suoi studi neurofisiologici, cercava soprattutto questa sorta di attività nel cervello.

Quando in un campo c'è attrazione fra gli elementi si creano sempre delle forze. Queste forze tendono a ridursi al minimo, a trovare uno stato di quiete semplice e stabile. Se c'è un ostacolo, o il processo rimane in movimento o il flusso delle forze rappresenta la tendenza verso la soluzione desiderata. Si può immaginare che nel cervello questa soluzione consista di minimi ipotetici e anche che questi minimi determinino l'ordine percettivo perché ne costituiscono la soluzione naturale. Se il funzionamento del cervello determina in un certo modo l'esperienza, allora si potrebbe dire che i nodi minimi diventano la componente *prägnant* dell'esperienza.

La *Prägnanz* è stata introdotta nella teoria della Gestalt sia per conseguire questo promettente legame naturalistico con i processi fisici, sia anche per spiegare la qualità e la pienezza di significato dell'esperienza. Quando l'organismo opera secondo la *Prägnanz*, si crea un ordine all'interno dell'esperienza. Si registra l'ambiente e ci si muove in esso senza problemi a causa del senso di ordine e di stabilità. Ci si rende conto di un problema solo quando c'è disordine o mancanza di armonia fra gli elementi. Nel dominio proprio dell'arte, la *Prägnanz* dà la possibilità di manipolare vari elementi per dare significato al tutto. La pagina di carta, o la tela, ha la sua propria struttura e nodi di stabilità. Nell'opera gli elementi disegnati possono avere uno stabile riposo o, al contrario, accumulare tensione (Arnheim, 1988).

Per anni la spiegazione gestaltista della percezione secondo il modello di un campo elettrico (Köhler, 1958; Köhler & Held, 1949; Köhler, Held & O'Connell, 1952; Köhler & O'Connell, 1957) fu considerata ridicola. Gli esperimenti di alcuni scienziati furono considerati decisivi e fatali per la teoria (Lashley, Chow & Semmes, 1951; Sperry, Miner & Myers, 1955). Sebbene le teorie di Köhler fossero basate su principi rigorosi e i suoi esperimenti fossero condotti secondo lo standard scientifico corrente in America, nondimeno è ugualmente chiaro che l'establishment non era pronto a prendere sul serio la teoria del campo, teoria che rimaneva un po' misteriosa e filosofica.

Non possiamo non ricordare che gli studiosi che normalmente non fanno riferimento alle scoperte delle scienze fisiche – come estetologi, critici e storici dell'arte – ritennero, a svantaggio di Arnheim, che tali dimostrazioni fossero decisive contro di lui! Pur senza contestare questi risultati, ovviamente il discorso non finisce qui. Abbiamo ricono-

sciuto, al contrario, che l'insuccesso di Köhler era, nondimeno, un importante tentativo di chiarire le basi fisiologiche e neurologiche della percezione, e, nel caso di Arnheim, le basi dell'esperienza estetica.

Dovremmo evitare quindi, come si dice in inglese, di buttar via il bambino con l'acqua sporca. Ciò è vero specialmente alla luce del realismo critico nel cui spirito vanno assunti gli sforzi di Köhler. Si è trattato di un atteggiamento scientifico, d'accordo, ma non di riduzionismo come nel caso della Scuola di Vienna. Si tratta piuttosto di un atteggiamento che possiamo chiamare *naturalismo*, ovvero dell'idea che il mondo è una singola entità e che le cose che cerchiamo di spiegare – per esempio l'esperienza, l'arte, ecc. – dovrebbero venir integrate in una spiegazione unificata del mondo, anche se quest'ultimo è stratificato e ubbidisce a leggi emergenti.

Come ho già accennato la causa del naturalismo sta iniziando ancora una volta ad avere una sua attrattiva e non ci si può stupire se le proposte di Köhler suscitino nuovamente interesse. Si è assunto come importante punto metodologico che abbiamo bisogno di un "ponte" fra il cervello e l'esperienza, mentre la filosofia ha cominciato a trattare seriamente questioni di psicologia, considerandole essenziali per risolvere problemi concettuali (Scheerer, 1994). Questa nuova tendenza (parallelamente al successo della sperimentazione neurologica) è così diffusa che ora si deve attaccare il problema dal punto di vista opposto e stare di nuovo all'erta contro il *riduzionismo*. La volontà di trovare il cosiddetto "*bridge locus*", il punto esatto in cui la funzione cerebrale diviene esperienza, rischia di far perdere la ricchezza delle proprietà globali che interessavano i gestaltisti e ora è necessario criticare il cosiddetto isomorfismo *analitico*, cioè la credenza che ci sia «una rappresentazione neurale isomorfa a ciascun contenuto percettivo» (Pessoa, Thompson & Noë, 1998).

In questo nuovo clima possiamo assumere la prospettiva di Arnheim e riconsiderare il suo modello di percezione basato sul campo. Ci sono almeno due modi di procedere: (1) discutendo i meccanismi e i processi già noti nella scienza contemporanea; (2) esplorando costrutti ipotetici coerenti con i primi.

Per quanto riguarda i meccanismi noti adesso sappiamo che le cellule neurali non funzionano in modo meccanicistico e individuale ma, invece, come «neuroni percettivi» (Baumgartner, 1990). Cioè l'attività di gruppi di neuroni non è spiegabile come fosse la somma del funzionamento di ciascun neurone individualmente considerato, ma come un campo d'azione. Questo processo si colloca a livello di reti di cellule invece che dell'intera corteccia come pensava Köhler, ma un gestaltista può essere soddisfatto per l'azione di questi complessi, in un certo modo ben oltre le parti separate.

Per quanto riguarda i meccanismi ipotizzati rimane la necessità di

postulare un funzionamento unitario del cervello, ma, nello specifico, in maniera differente da Köhler. Come ha già proposto Arnheim in *Entropia e Arte*, il principio del modello globale di Köhler deve essere esteso al di là del modello elettromagnetico, mantenendo tuttavia un orientamento verso i campi e la globalità. Un anno dopo il libro di Arnheim, Erich Goldmeier, anch'egli allievo di Wertheimer, pubblicò la versione inglese di uno studio – a quanto pare ignoto ad Arnheim – sulla similarità visiva (Goldmeier, 1972). In un capitolo nuovo cominciò a rifondare la teoria köhleriana usando le teorie più recenti dei sistemi complessi emergenti dalla fisica, in particolare la descrizione del risultato di processi fisici relativi ai pozzi di energia potenziale. In seguito, nel suo libro del 1982, *The Memory Trace: Its Transformations and Its Fate*, Goldmeier prese a spiegare la *Prägnanz* come “singolarità” e continuò a usare la teoria dei sistemi complessi. Secondo Goldmeier ora la *Prägnanz* non sarebbe altro che una qualità stabile e originaria. Oggi l'esempio fortunato di Goldmeier è stato seguito e sono numerose le teorie che tentano di spiegare la genesi di percetti globali, di tipo gestaltico, attraverso il funzionamento del cervello secondo la teoria del caos, la teoria delle catastrofi e la sinergica (per esempio, Kruse, Luccio & Stadler, 1993).

Singolarità

Prima delle possibilità aperte da Goldmeier si guardava con sospetto al concetto di *Prägnanz* come modello gestaltico di isomorfismo. Come ben dimostra Luccio in questo volume, il concetto ha sempre sofferto di mancanza di chiarezza, fin da quando Wertheimer l'ha introdotto e promosso a legge, la cosiddetta legge della *Prägnanz*. In qualunque modo lo si definisca è la chiave del sistema di Arnheim perché alimenta la speranza di spiegare in modo rigoroso la costituzione delle forme privilegiate, che sono il vero e proprio materiale dell'estetica.

È interessante che nel suo libro *Arte e percezione visiva* (1954) Arnheim abbia deciso di non usare mai la parola *Prägnanz*. D'accordo con Wertheimer che la “legge della *Prägnanz*” consiste nella «tendenza verso la struttura più chiara», ha precisato che la confusione è dovuta al fatto che la si assimila a un'altra tendenza, cioè alla «tendenza gestaltica verso la forma più semplice». Data l'esistenza di queste due tendenze si può comprendere come Arnheim non potesse vedere altro che conflitto tra le due. Nello specifico, è evidente che ha usato il paradigma delle ricerche di Friedrich Wulf (1922) sulla memoria, in cui quest'ultimo dimostrava l'esistenza non solo della tendenza a semplificare i percetti ricordati dopo tempo (*livellamento*) ma anche la tendenza a esagerarne le caratteristiche (*accentuazione*).

L'idea di tenere separate semplicità e *Prägnanz* è stata costante nel pensiero di Arnheim. L'unica cosa a essere mutata è la terminologia. Nel suo libro *Entropia e arte* (1971) ha sostenuto che i processi dinamici, seguendo le leggi della termodinamica che ha cercato di spiegare a un pubblico artistico, si sviluppano in una sola direzione, verso il basso, verso la morte termica. Sono processi questi che Arnheim chiama "catabolici", e che contrappone a forze costruttive denominate processi "anabolici". Nel caso della percezione visiva, per esempio, la corteccia applica forze cataboliche nei confronti delle forze anaboliche generate dagli stimoli esogeni in arrivo, creando un compromesso. Resta da spiegare come la *Prägnanz*, essendo il prodotto di un insieme di forze, non possa essere la stessa cosa della semplicità, forza solo catabolica. Riprendendo di nuovo il punto di Wulf che nella percezione e nella memoria si possono riscontrare esempi sia della semplicità (livellamento), sia del suo opposto (accentuazione), Arnheim spiega che entrambe contribuiscono a un risultato *prägnant*, e precisa di non intendere questa soluzione come «la più semplice» (ridotta, abbreviata), ma al contrario come «la più chiara».

Qui si nota un po' l'effetto della socializzazione accademica. Ad Harvard negli anni in cui ha scritto *Entropia e Arte*, Arnheim frequentava i percettologi Dorothea Jameson e Leo Hurvich (Jameson & Hurvich, 1975). Hans Wallach, il collega gestaltista assieme al quale si era laureato a Berlino, aveva criticato la loro interpretazione della percezione del colore, secondo la quale la sensazione del colore sarebbe solo il risultato di processi opposti a livello retinico. Wallach (1963) ha sostenuto che la percezione del colore è più cognitiva perché non si percepisce il colore in sé, ma proporzioni di luminanza in base all'informazione che arriva all'occhio. Arnheim, al contrario, rimase molto colpito dalla teoria di Jameson e Hurvich, tanto da rendere pubblico il proprio consenso (Arnheim, 1975). Si possono fare solo congetture, ma forse il fatto che Jameson e Hurvich lavorassero con un reale modello del cervello basato su principi dinamici, sebbene veramente elementare e inadeguato ai fatti, faceva ben sperare per la posizione gestaltista di Arnheim nel periodo dell'assoluto rigetto della ricerca di Köhler. Come che sia, interpretò i loro concetti di "contrasto" e "assimilazione" nei termini degli stessi processi catabolici e anabolici che, come precisava, derivano da Ewald Hering, a cui gli stessi Jameson e Hurvich si erano ispirati! (Arnheim, 1975).

Erano queste le idee alla base della risposta di Arnheim alla provocazione di Gaetano Kanizsa e Riccardo Luccio nel loro articolo, *Die Doppeldeutigkeiten der Prägnanz* (Kanizsa & Luccio, 1986). Secondo loro, il concetto di *Prägnanz* presente nei testi classici della teoria non distingue a sufficienza fra il risultato fenomenico, vale a dire la qualità ottimale (bontà, chiarezza, ecc.), e il processo da cui dipende la per-

cezione, ovvero la sua legalità. Si vede che Arnheim ha cercato di distinguere fra queste due ma solo all'interno di una sola categoria alla volta, ossia il risultato o il processo, perché cercava di distinguere la semplicità dalla chiarezza. Tuttavia, mentre queste venivano distinte o nel processo o nel risultato, gli ambiti del processo e del risultato non sono mai stati opportunamente distinti.

Lo psicologo tedesco Alf Zimmer (1991) ha contribuito al dibattito notando che un processo ipotetico si modella con punti di potenziale in un paesaggio. Esso, nello stesso tempo, ne ordina la forma (processo o legalità) e, quando il punto è in quiete, ne descrive uno stato qualitativo. Tale modello è compatibile con la posizione di Arnheim. Tuttavia, prendendo le mosse da una teoria dei sistemi dinamici molto simile a quella di Goldmeier, Zimmer ci aiuta a rispondere alle perplessità di Kanizsa, Luccio e Arnheim, grazie all'osservazione che i risultati emergenti non devono essere descritti come diretti verso il basso, ma possono essere sinergici, caotici o catastrofici, in breve di tipo gestaltico, rendendo superflua l'artificiosa distinzione di Arnheim fra la tendenza verso l'alto, l'input anabolico, e la tendenza verso il basso, il livellamento catabolico dell'input.

È possibile che Arnheim sarebbe stato propenso ad accettare quest'ultimo punto, poiché è nello spirito delle ricerche di Köhler e recupera alcune delle qualità dinamiche del comportamento emergente che egli ha avvertito l'urgenza di evidenziare in *Entropia e arte*. Tuttavia, specificamente rifiutò la proposta di Goldmeier di sostituire il concetto di *Prägnanz* con quello di singolarità (Arnheim, 1987).

A mio avviso, se Arnheim ha perduto l'opportunità di rendere meno misterioso il concetto di *Prägnanz* e di formularlo su basi più sicure, nondimeno in un punto ci aiuta a capire la questione in modo forse sorprendente: fornendo un chiarimento della *Prägnanz* che ritengo contribuisca a fare apparire la sua posizione molto più attraente. Per spiegare ciò è meglio introdurre un aspetto affrontato da Julian Hochberg (1982), uno dei più eloquenti critici dei concetti gestaltisti, che relativamente alla *Prägnanz* si chiedeva «quanto è grande uno stimolo?». Cioè, data l'esistenza di un processo di semplicità che ordina il risultato della percezione, come determiniamo la grandezza dello stimolo (le parti, il tutto) su cui opera la *Prägnanz* o la semplicità? In altri termini cos'è *prägnant*?

Con questa semplice domanda Hochberg ha delimitato molto chiaramente un problema importante della ragione per cui la psicologia sperimentale americana non è stata capace di assimilare i concetti gestaltisti. Semplicità, bontà, *Prägnanz*, sì. Ma quando? Come esattamente? Arnheim non ha mai risposto a Hochberg ma si può immaginare cosa avrebbe detto. In effetti è possibile formulare una risposta utilizzando il suo saggio del 1986 su *Percetti oggettivi, valori oggettivi*.

Parlando di una questione analoga relativamente al valore, ha scritto che prima di poter chiedere “cos’è valido,” dobbiamo chiedere “valido per che cosa?”. La domanda “cos’è valido?” è abbastanza simile a “cos’è *prägnant*?”. La risposta, l’altra domanda “valido per che cosa?”, è analoga alla domanda di Hochberg, “quanto è grande uno stimolo?”. Da questo punto di vista, si può capire che Arnheim non avrebbe avuto nessun problema a rispondere alla domanda di Hochberg.

In altre parole, Hochberg aveva ragione a porre questa domanda perché prima dell’esperimento non si conosce ancora il contesto. In un certo senso, si tratta di un problema non solo per la scienza della percezione ma anche per la filosofia della scienza, perché tocca la questione dell’importanza delle “*initial boundary conditions*” nella sperimentazione, e del fatto che la percezione abbia a che fare con sistemi chiusi o aperti. La critica di Hochberg si pone da un punto di vista positivista con una volontà di controllo e previsione. Ciò che Hochberg non accettava della *Prägnanz*, Arnheim lo accettava come fatto necessario di una vera scienza.

Si può dire che la riflessione di Arnheim sul valore e l’utilizzazione che ne ho proposto per la *Prägnanz* è una radicalizzazione del riconoscimento della natura delle Gestalten. La *Prägnanz* poi ha senso solo nel contesto. Quando i percettologi chiedono quale figura sia la più *prägnant*, fanno una assunzione implicita che risponde alla domanda di Arnheim: “buona per che cosa?”. E presumono che con ciò si intenda “buono nell’essere una figura”. Quindi la forma più *prägnant* è la migliore nel suo essere un intero. D’altro canto, potremmo dire che quando qualcun altro, come il filosofo Christian von Ehrenfels, sostiene che il valore non è altro che «culmine e purezza di una Gestalt» (*Höhe und Reinheit der Gestalt*) sta dicendo che non c’è riferimento al contesto e, quindi, fa riferimento al valore stesso.

Forze

In *Arte e percezione visiva* al capitolo sulla “Dinamica” segue quello sull’“Espressione”. È un altro esempio della semplicità con cui Arnheim affronta l’importante problema dell’espressione fondandolo su un principio più basilare. Mentre gli altri gestaltisti hanno parlato di espressione, qualità fisiognomiche e qualità terziarie, fu compito di Arnheim fornire un brillante contributo alla teoria della Gestalt in *Teoria gestaltica dell’espressione* del 1949. In questo testo egli fa derivare l’espressività dei percetti proprio dal funzionamento del sistema percettivo e propone l’ipotesi che le forze e le tensioni create come sottoprodotto dei processi fisici soggiacenti alla percezione diventino i percetti espressivi dell’esperienza.

Per esempio, la tensione data dall'angolarità e dalla compressione di un parallelogramma deriva dal non avere la forma più semplice e singolare di un quadrato. Questa deviazione ne crea la peculiare espressività. Infatti nella percezione del parallelogramma è implicita la percezione del quadrato. I percetti espressivi sono dunque l'antitesi dell'esperienza della singolarità (*Prägnanz*). In questo contesto è interessante notare che lo psicologo inglese Michael Leyton (1992) ha proposto di recente un modello computazionale della percezione della forma abbastanza simile. Egli descrive la percezione di una forma come il recupero della sua "storia". Una lattina accartocciata non è vista come tale, quanto piuttosto come una lattina normale che ha subito a un certo punto della sua esistenza un processo di piegatura. Con Leyton, come con Arnheim, possiamo dire che l'espressività deriva dalla deformazione.

È possibile immaginare che questa teoria sia stata formulata negli anni quaranta durante il più intenso periodo di attività del laboratorio fisiologico di Köhler. Dal modello delle forze elettriche che si generano nel cervello durante la percezione consegue che tutte le configurazioni che non sono esattamente semplici, simmetriche e regolari (in breve che non sono "singolari" o "pregnanti") comportino più tensioni e forze. Ecco ciò che diede ad Arnheim la possibilità di spiegare l'espressione a un più fondamentale livello.

La fortuna di questo modello dell'espressione è cresciuta e caduta con quella del modello di funzionamento del cervello di Köhler. Vista la grande quantità di modi diversi di spiegare i fenomeni percettivi con l'euristica del campo, è possibile intravedere nuove possibilità anche per la spiegazione dell'espressività dei percetti visivi. Se Arnheim ha spiegato l'espressività come un sottoprodotto dei processi relativi alla singolarità (*Prägnanz*) in accordo con il modello di Köhler, adesso possiamo ancora affermare che l'espressione è un sottoprodotto del funzionamento del cervello considerando però i suoi processi come caotici, catastrofici e sinergetici. I percetti espressivi sarebbero descritti in stile arnheimiano come *quasi-singolari* e l'espressione deriverebbe ancora una volta dalla tensione generata dal fatto di non raggiungere perfettamente la soluzione desiderata. Esaminando il paesaggio potenziale a partire dalla nostra precedente discussione possiamo affermare che i pozzi più profondi dirigono i processi e rappresentano nodi di singolarità, ma altresì che vi sono pozzi meno profondi di soluzioni imperfette che – è un'ipotesi – possono rendere conto dei percetti espressivi.

Prospettive

Per Arnheim è impossibile separare la spiegazione della percezio-

ne, dell'esperienza ottimale (singolarità, *Prägnanz*) e dell'espressione. Da un lato un maggior numero di elementi interconnessi in una teoria la rende più facilmente falsificabile. Dall'altro, però, è possibile che questa sia una condizione necessaria perché ne emergano la complessità e le potenzialità. A mio avviso è questo che accade con Arnheim. Partendo da un sentimento gestaltista favorevole al monismo e al materialismo emergentista, la sua teoria procede senza ridurre i fenomeni a fatti fisici. È una grande sfida che Arnheim ha posto a se stesso: mantenere in equilibrio il fisico e il fenomenologico; comprendere il mondo solamente con una teoria della percezione. Raccogliere la sfida significa anche rischiare di fallire, ma le tendenze attuali del pensiero contemporaneo ci consentono alla fine di apprezzare nuovamente questa ragguardevole soluzione.

Referimenti bibliografici

Arnheim, R. (1954), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Id. (1971), *Entropy and Art: an Essay on Disorder and Order*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Id. (1974), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, New Version, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Id. (1975), *From contrast to assimilation: in art and in the eye*, "Leonardo", 8, pp. 270-71.

Id. (1987), *Prägnanz and its discontents*, "Gestalt Theory", 9, pp. 102-07.

Id. (1988), *The Power of the Center: A Theory of Composition in the Visual Arts*, New Version, Berkeley and Los Angeles, University of California Press; tr. it. *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1984.

Baumgartner, G. (1990), *Where do visual signals become a perception?*, in Eccles, J. C. & Creutfeldt, eds., *The Principles of Design and Operation of the Brain* (pp. 99-114), Berlin, Springer.

Bhaskar, R. (1989), *Reclaiming Reality*, New York, Verso.

Ehrenfels, Ch. von (1916), *Höhe und Reinheit der Gestalt*, "Kosmogonie", Jena.

Goldmeier, E. (1972), *Similarity in Visually Perceived Forms*, "Psychological Issues", 8, Monograph 29.

Id. (1982), *The Memory Trace: Its Transformations and Its Fate*, Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum.

Hochberg, J. (1982), *How big is a stimulus?*, in Beck, J. (ed.), *Organization and Representation in Perception* (pp. 191-217), Hillsdale, L. Erlbaum.

Jameson, D. & Hurvich, L. (1975), *From contrast to assimilation: in art and in the eye*, "Leonardo", 8, pp. 125-31.

Kanizsa, G. & Luccio, R. (1986), *Die Doppeldeutigkeiten der Prägnanz*, "Gestalt Theory", 8, pp. 99-135.

Köhler, W. (1938), *The Place of Value in a World of Facts*, New York.

Id. (1958), *The present situation in brain physiology*, "American Psychologist", 13, pp. 150-54.

Köhler, W. & Held, R. (1949), *The cortical correlate of pattern vision*, "Science", 110, pp. 414-19.

Köhler, W., Held, R. & O'Connell, D. (1952), *An investigation of cortical currents*, "Proceedings of the American Philosophical Society", 96, pp. 290-330.

Köhler, W. & O'Connell, D. (1957), *Currents of the visual cortex in the cat*, "Journal of Cellular and Comparative Physiology", 49 (supplement 2), pp. 1-43.

Kruse, P., Luccio, R. & Stadler, M. (1993), *Auto-organizzazione e Sinergica: Il caso della visibilità delle traiettorie*, "Ricerche di Psicologia", 17, pp. 23-36

Lashley, K., Chow, K. & Semmes, J. (1951), *An Examination of the Electric Field Theory of Cerebral Integration*, "Psychological Review", 58, pp. 123-36.

Leyton, M. (1992), *Symmetry, Causality, Mind*, Cambridge, MIT Press.

Norris, Ch. (1996), *Reclaiming Truth: Contribution to a Critique of Cultural Relativism*, Durham, Duke University Press.

Pessoa, L., Thompson, E. & Noë, A. (1998), *Finding out about Filling in: A Guide to Perceptual Completion for Visual Science and the Philosophy of Perception*, "The Behavioral and Brain Sciences", 21 (6), 1998, pp. 723-48.

Scheerer, E. (1994), *Psychoneural isomorphism: Historical Background and Current Relevance*, "Philosophical Psychology", 7, pp. 183-210.

Sperry, R., Miner, N. & Myers, R. (1955), *Visual Pattern perception following subpial slicing and tantalum wire implantations in the visual cortex*, "Journal of Comparative and Physiological Psychology", 48, pp. 50-58.

Wallach, H. (1963), *The Perception of Neutral Colors*, "Scientific American", 208, pp. 107-16.

Wulf, Fr. (1922), *Über die Veränderung von Vorstellungen (Gedächtnis und Gestalt)*, "Psychologische Forschung", 1, pp. 333-73.

Zimmer, A. (1991), *The complementarity of singularity and stability. A Comment on Kanizsa & Luccio's "Analysis of the concept of 'Prägnanz'" (1986)*, "Gestalt Theory", 4, pp. 276-82.

*Teorie di campo:
fisica e fenomenologia nella Gestaltpsychologie*
di Carmelo Cali

Nel 1940 Köhler scriveva: «L'attuale conoscenza della percezione umana non lascia alcun dubbio circa la formazione generale di qualsiasi teoria che sia adeguata a tale conoscenza: una teoria della percezione deve essere una *teoria di campo*», specificando che un tale modello prevede una correlazione tra fatti percettivi e funzioni cerebrali e che le caratteristiche dei fenomeni adeguatamente rappresentate nel modello scelto sono: la continuità del mezzo in cui gli eventi accadono, la proprietà funzionale di qualsiasi evento di influire su un qualsiasi altro evento nello stesso mezzo, la dipendenza di tale interazione dalle proprietà che gli eventi esprimono nel loro rapporto reciproco. Quindi, egli aggiunge: «Questo è il concetto a cui si rifanno tutti i fisici»¹.

Ritengo che la teoria di campo presente nella *Gestaltpsychologie*, riproposta da Arnheim come un modello in grado di unificare la spiegazione della percezione, del pensiero e della capacità di produrre e fruire gli oggetti d'arte, erediti sia le caratteristiche del concetto di campo impiegato dalla fisica nella spiegazione dei fenomeni elettromagnetici sia l'analisi delle varie relazioni possibili parti/intero della fenomenologia, intesa in senso ampio in modo da designare i principali esponenti della scuola di Brentano.

Mi occuperò dunque di mostrare la corrispondenza tra l'analisi mereologica e le proprietà del concetto di campo elettromagnetico, passando velocemente in rassegna le nozioni mereologiche che costituiscono l'eredità fenomenologica delle analisi gestaltiste e soffermandomi, invece, sulle caratteristiche del concetto di campo introdotte da Faraday e Maxwell. Esporrò i criteri che regolano l'applicazione del concetto di campo in Köhler, i quali spiegano a mio avviso le nozioni chiave della teoria psicologica generale di Arnheim sul funzionamento della mente in rapporto con l'ambiente e con artefatti complessi, quali gli oggetti d'arte. Infine, mi chiederò se sia possibile estrarre da tale interpretazione e applicazione del concetto di campo un insieme di criteri minimi, che siano in una certa misura indipendenti dalle teorie di Köhler e Arnheim, pur rispettandone le esigenze descrittive e esplicative, e che permettano di chiarire i vincoli fondamentali che una teoria gestaltista dovrebbe soddisfare, in ragione delle recenti ricerche in

psicologia della percezione e nelle neuroscienze. Questo tentativo, in queste pagine solo abbozzato, nasce infatti anche dall'esigenza di affrontare l'obiezione di equivocità e scarsa utilità a volte rivolta all'impiego di nozioni della *Gestaltpsychologie*.

Fenomenologia: la dipendenza e l'integrazione dell'intero e delle parti

Il richiamo alla scuola di Brentano è giustificato, a mio avviso, dalla constatazione che la *Gestaltpsychologie* eredita non un generico riferimento a una relazione che connetta le parti di un intero bensì delle nozioni ben definite di parte, pezzo e momento, e delle relazioni di dipendenza e variazione, che ne spiegano l'articolazione in un intero, attraverso la pratica di una dimostrazione negli esempi tratti dall'esperienza immediata e di una successiva definizione. Saranno proprio tali concetti mereologici a essere correlati alle caratteristiche specifiche del modello di campo impiegato in fisica, costituendo così il nucleo della teoria isomorfista della Scuola di Berlino.

Già Brentano articola una vera e propria mereologia generale perché definisce non solo differenti generi di interi e diversi modi di isolarne le parti, ma anche differenti generi di relazioni che legano reciprocamente le parti e queste ultime all'intero. Egli elabora le nozioni fondamentali di dipendenza e di separabilità per astrazione tra le parti e l'intero, introducendo inoltre una chiara descrizione del rapporto gnoseologico di inerenza delle parti a un intero individuale. Dal punto di vista estensionale, l'intero comprende tutte le sue parti proprie, mentre da quello intensionale ogni parte contiene un rinvio all'intero, di cui fa cogliere prospetticamente il significato complessivo². Sarà tale mereologia a indurre Stumpf e Husserl a elaborare una completa teoria delle dipendenze tra parti e intero e della variazione che si ritroverà nelle nozioni di qualità gestaltica e di struttura che regolano l'organizzazione delle parti di una zona del campo visivo o la distribuzione di energia in un sistema fisico nella *Gestaltpsychologie*. La vicinanza dei gestaltisti berlinesi a Stumpf, infatti, non si misura solo in ragione di un indirizzo metodologico ma soprattutto dell'assunzione dell'esistenza di leggi immanenti all'esperienza immediata, specificate dall'individuazione di precisi rapporti di dipendenza funzionale grazie alla reciproca variazione tra parti di fenomeni. Stumpf aveva esemplificato il nesso tra la variazione, la dipendenza delle parti e la necessaria integrazione in un intero con l'analisi dell'esperienza di una superficie colorata³. Un contenuto è parziale quando è impossibile variare liberamente e arbitrariamente tutti gli altri elementi ai quali esso è associato, mantenendolo costante. Allora la constatazione della reciproca variazione sistematica di ogni coppia di contenuti che esemplificano i ge-

neri del colore e dell'estensione ne dimostra la natura di *contenuti parziali* (*Teilinhalte*). Il colore e la superficie sono parti dipendenti che possono occorrere solo se integrate in un intero. In generale, secondo Stumpf, se non è possibile che *a* vari senza che vari anche *b* e viceversa, allora *a* e *b* sono contenuti parziali dell'intero *G*, vale a dire ogni occorrenza di *a* richiede di essere integrata dall'occorrenza di *b* all'interno di *G*, rispetto al quale sono contenuti parziali. È, dunque, lecito asserire che *a* e *b* sono parti di *G* reciprocamente dipendenti.

Sarà poi Husserl a riformulare in astratto i concetti di complesso, intero, insieme, dipendenza, giungendo alla definizione di parte non indipendente e di momento di un intero, per designare quella proprietà che è parte propria di un intero, irriducibile alle proprietà dei singoli elementi ma nel contempo proprietà autentica dell'intero, che non può esistere senza di esso e può esserne separata solo astrattamente.

Per quanto attiene alla fenomenologia, è dunque lecito sostenere che l'interpretazione della natura delle qualità gestaltiche come proprietà non indipendenti di un sistema date certe condizioni e contesti (*Zusammenhänge*) di Köhler è un'eredità della scuola brentaniana, che costituisce uno degli aspetti della teoria di campo, in quanto la necessità di integrazione e la non indipendenza soddisfano i vincoli di un tale modello enunciati nella citazione riportata inizialmente.

Fisica: il concetto di campo e i vincoli di una teoria dinamica

Per quanto attiene alla fisica, naturalmente non si tratta di dimostrare un'adesione dei gestaltisti alle teorie di Faraday e Maxwell. La nozione di campo era già presente in fisica, almeno implicitamente in tutte quelle teorie che presupponevano una distribuzione di potenziale di energia nella spiegazione della diffusione del calore o dell'elettricità⁴. Tuttavia, in molti casi la loro formulazione era compatibile con nozioni quali l'azione a distanza di forze che agiscono su particelle in ragione delle loro caratteristiche, rifiutate dal modello di campo ipotizzato da Faraday e formulato da Maxwell. D'altra parte, Köhler assunse come esplicito punto di riferimento la meccanica del continuo di Planck e l'estensione del principio della minima azione. Mi occuperò, invece, di mostrare quali aspetti delle teorie elettromagnetiche di Faraday e Maxwell, compatibili con le nozioni fenomenologiche già descritte, rendano conto del fatto che i gestaltisti spesso abbiano fatto loro riferimento. La mia esposizione sarà articolata nei seguenti punti: il significato della riduzione dei fenomeni elettrici e magnetici a un unico insieme di leggi, le assunzioni che riposano a monte dell'elaborazione delle teorie fisiche di Faraday, le specifiche proprietà ascritte ai fenomeni dall'uso del concetto di campo elettromagnetico.

La teoria del campo elettromagnetico permise una nuova categorizzazione dei fenomeni fisici e ciò, a mio avviso, costituì probabilmente una delle ragioni per le quali i gestaltisti vi ritrovarono un modello per la spiegazione delle leggi di organizzazione del pensiero e della percezione e la ricerca dei rispettivi correlati neurofisiologici. L'introduzione del concetto di campo da parte di Faraday e la sua compiuta formulazione matematica da parte di Maxwell sono, infatti, un esempio di *riduzione* dei fenomeni elettrici e magnetici apparentemente distinti a casi particolari di una stessa categoria, se considerati alla luce di un concetto sufficientemente astratto da rendere conto dei rispettivi comportamenti e delle interazioni reciproche. Nel caso della riconduzione di differenti fenomeni fisici all'ambito di una teoria di campo, non ci si trova di fronte a un caso di riduzione quale lo si intende ordinariamente oggi nella definizione offerta da E. Nagel⁵. Secondo Nagel, la riduzione di una teoria T_k a una teoria T_j consiste nella traduzione degli enunciati di livello k agli enunciati di livello inferiore o di base j , in modo che le leggi di tipo k siano derivabili dalle leggi di tipo j , grazie alla formulazione di un vocabolario comune costituito da un insieme di «leggi ponte», che avrebbero per esempio la forma “per ogni proprietà F_{ki} sussiste una e una sola proprietà N_{ji} tale che il fenomeno x_i gode di F sse gode di N ”. In questo modo, i fenomeni di T_k possono essere ridotti a quelli di T_j , come nel caso della riduzione della temperatura di un corpo alla sua energia cinetica molecolare media o come nel caso auspicato dalla teoria dell'identità dei tipi, per la quale ogni proprietà psicologica F sarebbe riducibile a una proprietà neurobiologica N , se la teoria fosse vera senza ulteriori restrizioni.

L'introduzione della teoria del campo elettromagnetico non è la formulazione di un insieme di «leggi ponte», in modo che fenomeni e proprietà spiegate dalla teoria dell'elettricità o del magnetismo possano essere ridotti esplicitamente alle proprietà più elementari dell'una o dell'altra, o di una terza teoria, ritenute di livello inferiore. Si tratta piuttosto, a mio avviso, di una riduzione a un livello *più astratto* che permette di categorizzare fenomeni che sotto certi aspetti permangono differenti ma che risultano strutturalmente omologhi in funzione di uno stesso insieme di leggi⁶. Non si tratta naturalmente di un caso unico di riduzione, intesa come categorizzazione per omologia strutturale, in fisica e teoria della conoscenza. Un'analoga riduzione aveva rivoluzionato le categorie fisiche e ontologiche della fisica aristotelica, grazie alla formulazione della meccanica galileiana e newtoniana. La distinzione tra enti sublunari e lunari, che si accompagnava alla distinzione tra moto vs quiete, contingenza vs necessità, generazione/corruzione vs eternità, fu annullata dalla possibilità di attribuire a ogni corpo, qualunque fossero la sua regione ontologica e le sue proprietà fi-

siche e logiche, una massa inerziale. In tale maniera il comportamento di tutti i corpi poteva essere ridotto al livello sufficientemente astratto dell'essere semplicemente suscettibile di movimento, mentre la sua spiegazione veniva così assicurata da leggi che facevano riferimento solo alla direzione, alla forza, alla massa, vale a dire a parametri indipendenti dalle tradizionali proprietà che ripartivano gli oggetti in regioni ontologiche differenti. Allo stesso modo, le osservazioni di Oersted e gli esperimenti di Faraday sull'induzione elettrica e magnetica e sui fenomeni elettrolitici condussero alla riduzione di categorie precedente ritenute distinte di fenomeni apparentemente autonomi a un'unica fenomenologia, il cui studio veniva reso possibile dall'adozione del modello unitario di campo in grado di spiegare le omologie strutturali tra fenomeni elettrici, magnetici e chimici e predirne il comportamento.

La fenomenologia comune non dipende solo dalla possibilità di tradurre le une nelle altre le leggi di teorie di livello differente. Essa è resa possibile dal fatto che cariche elettriche in movimento generano un campo magnetico e viceversa un campo magnetico è in grado di influenzare cariche elettriche in moto facendo loro subire una forza. Dal punto di vista esplicativo, sarà quindi possibile formulare un'analogia definizionale vettoriale del campo elettrico, del campo magnetico, dell'intensità del campo in un dato punto, senza che questo cancelli le residue differenze che comunque continuano a sussistere tra fenomeni elettrici e magnetici.

Una simile riduzione, che conduce alla scoperta di un'omologia, strutturale tra fenomeni considerati appartenenti a regioni distinte e di conseguenza a una nuova categorizzazione grazie all'introduzione di un modello esplicativo e descrittivo comune, sarà proposta dalla *Gestaltpsychologie* fin dall'interpretazione dei risultati sperimentali sul movimento apparente di Wertheimer, per poi essere compiutamente elaborata nei termini dell'ipotesi dell'isomorfismo tra campi percettivi e neurofisiologici formulata da Köhler.

Nel caso di Maxwell, infatti, l'attenzione rivolta dai gestaltisti trova fondamento in un'assunzione alla base del suo primo lavoro *On Faraday's Lines of Force*⁷. Qui egli introduce il lettore al concetto di «analogia fisica», definito nei termini di una parziale somiglianza tra leggi relative a gruppi distinti di fenomeni, che rende possibile ricorrere a una teoria matematica sufficientemente astratta in cui formulare una *correlazione* tra leggi, per spiegare il comportamento dei fenomeni considerati, quali la polarizzazione della luce grazie all'interposizione di differenti mezzi ottici e l'alterazione del moto delle particelle attraverso delle linee di forza. Tutto ciò, indipendentemente dalla validità di eventuali ipotesi sulla differente natura a certi livelli dei fenomeni considerati. Maxwell rileva, infatti, che al limite i fenomeni ridotti nel-

la correlazione potrebbero continuare a richiedere spiegazioni in termini di attrazione o di azione di contatto tra le rispettive forze. È noto che l'assunzione del concetto di analogia fisica permetteva a Maxwell di limitarsi all'elaborazione di un modello puramente matematico che potesse servire da strumento di ricerca, lavorando esclusivamente su teoremi e su una collezione di proprietà immaginarie, senza doversi impegnare in ipotesi vincolanti sulla natura e le cause dei fenomeni cui la ricerca avrebbe poi dovuto indirizzarsi. Mi sembra lecito affermare, tuttavia, che l'operazione di correlazione tra gruppi di fenomeni diversi, che emerge da questo primo lavoro di Maxwell, si ritrovi pienamente nel significato del concetto di correlazione isomorfica tra il campo fenomenico e quello neurofisiologico, a condizione che tali campi siano considerati al livello adeguato.

Quanto alle assunzioni che indussero Faraday a impegnarsi nella direzione di ricerca intrapresa è probabile che la convinzione dell'unità delle forze in natura e della opportunità di una teoria generale nella quale sarebbero confluite le varie teorie fisiche non abbiano lasciato indifferenti i gestaltisti berlinesi. Nell'ipotesi che essi abbiano preso in considerazione tali assunzioni, esplicite nei lavori di Faraday, è plausibile ritenere che essi abbiano guardato loro con favore anche alla luce delle convinzioni di Stumpf. Secondo il direttore dell'Istituto di Psicologia di Berlino, infatti, tutte le scienze, tanto la fisica quanto la psicologia, condividono un comune fondamento in «ciò che è dato immediatamente», mentre la loro differenza deriva dal modo in cui *all'inter-*no di questo ambito comune ritagliano i propri oggetti di studio ⁸.

Esporrò adesso le proprietà tipiche dei fenomeni che rispondono al concetto di campo introdotto da Faraday e da Maxwell, per accennare poi alle proprietà corrispondenti della teoria di campo della percezione. Nel caso di Faraday, i vincoli di una teoria di campo sono i seguenti:

(a) i fenomeni osservati richiedono la continuità dello spazio interposto;

(b) il continuo non è un aggregato di parti, come se fosse materia inerte che riempie lo spazio, bensì un insieme strutturato di forze: ogni punto nel continuo può essere definito solo nei termini delle atmosfere di forza che lo circondano;

(c) per ogni serie di punti del campo, per esempio quelli occupati da un conduttore in cui circola una corrente elettrica, è possibile individuare una famiglia di linee curve che corrispondono alle forze magnetiche che si formano perpendicolarmente alla direzione di conduzione della corrente e la cui intensità decresce al crescere della distanza dal conduttore;

(d) se un corpo conduttore attraversa le linee di forza, allora esso altera la propria condizione («stato elettrotonico»), divenendo sede di

una corrente indotta e tale alterazione avrà un effetto constatabile sulla corrente originaria;

(e) l'alterazione dipende dalla variazione: se il corpo è in quiete, l'essere collocato nel campo delle linee di forza non causa nessun fenomeno d'induzione osservabile;

(f) la propagazione delle forze elettromagnetiche è indipendente dalle proprietà geometriche dei corpi conduttori considerati, poiché il parametro fondamentale è la variazione del campo elettromagnetico nel tempo o nello spazio.

La proprietà (f) dei fenomeni di campo emerge fin dagli esperimenti di cui Faraday rese conto nella sua memoria del 1831 ed è confermata dalla legge di Faraday-Neumann, che stabilisce la relazione tra variazione del flusso del campo magnetico, tempo in cui tale variazione avviene su una superficie attraversata dalle linee del campo magnetico e differenza di potenziale generata dalla variazione che produce la corrente indotta.

La proprietà (f) avrà fondamentale importanza per la teoria dinamica di Köhler, la quale formula la legge che governa la distribuzione delle forze, di natura fisica, fisiologica o percettiva, in un sistema indipendentemente dalle condizioni iniziali e dalla geometria che ne descrive la forma fisica delle superfici ⁹. La proprietà (d) sarà invece molto importante per l'ipotesi che Wertheimer fornirà sui correlati neurofisiologici della percezione del movimento apparente, specificamente per ciò che concerne l'effetto di ritardo del corpo percorso da una corrente indotta sulla corrente originaria. Si tratta di un tipico effetto di campo che spiega il rendimento percettivo del movimento β o ϕ in ragione dell'influenza che l'area cerebrale attivata dal secondo stimolo luminoso esercita sulla prima.

Successivamente allo scritto summenzionato, Maxwell si impegnò in una teoria fisica sulla determinazione delle forze che agiscono in un campo elettromagnetico e della loro intensità. Le caratteristiche del campo che emergono dalla teoria di Maxwell sono:

(h) l'abolizione di azioni a distanza: le forze dipendono non da azioni che avvengono nei corpi e si propagano a distanza in funzione della velocità, bensì da azioni dei corpi e dello spazio interposto;

(i) il carattere dinamico delle forze: lo spazio interposto non è inerte ma costituito da un mezzo di materia in moto, che genera i fenomeni osservabili attraverso trasformazioni che riguardano l'energia cinetica e potenziale del mezzo;

(j) il campo possiede letteralmente energia e l'azione tra corpi separati è riducibile a uno stato di tensione presente nel mezzo circostante i corpi considerati.

Con le sue equazioni, nel modello di campo di Maxwell era possibile descrivere la trasmissione di elettricità, le correnti e l'incidenza di

una forza elettromotrice su un conduttore in movimento, la relazione tra forza elettromotrice e corrente in sostanze dotate di resistenza.

Mi sembra altrettanto importante rilevare che, nel *Trattato di elettricità e magnetismo*, Maxwell avrebbe indicato la natura di modello pur sempre astratto e generale fornito dalla sua teoria del campo, che definiva solo i principi della dinamica di un sistema eventualmente vincolato, senza specificare in che modo le parti del sistema siano vincolate e in che modo le caratteristiche di una parte dipendano dalla variazione delle variabili considerate. Tale natura puramente dinamica e astratta della teoria di campo di Maxwell si ritroverà, a mio avviso, nella teoria dinamica di Köhler.

La teoria dinamica di Köhler: l'analogia del campo fisico e fenomenico

In Köhler si riscontrano un modello che prescrive ai fenomeni psichici e fisici le medesime proprietà del modello che Faraday applica alla fenomenologia elettromagnetica, un'eredità dell'analogia di Maxwell, evidente nell'ipotesi della correlazione tra campi fenomenici e neurofisiologici, l'esplicito riconoscimento del carattere *dinamico* e *astratto* della propria teoria di campo. Esporrò brevemente la giustificazione di questi tre punti della mia tesi.

Innanzitutto, i criteri che permettono a Köhler di equiparare fenomeni di campo e fenomeni caratterizzati da proprietà gestaltiche ripropongono le caratteristiche (a), (b), (c), (e) del modello di Faraday. Infatti, a queste caratteristiche corrispondono i criteri enunciati da Köhler per descrivere un sistema come un campo: il sistema deve essere dotato di una *Eigenstruktur*, vale a dire non deve essere formato da parti isolate ma da parti il cui comportamento soddisfa condizioni valide globalmente. In questo modo, Köhler può equiparare il comportamento di una qualsiasi parte di un sistema in termini di azioni e retroazioni all'interno di un continuo strutturato di forze al comportamento dei fenomeni che mostrano nell'esperienza di possedere qualità gestaltiche, paragonandone la caratteristica di realizzare uno stato normale a una proprietà dell'intero irriducibile alle proprietà delle sue singole parti. La tendenza a uno stato normale è spiegata da Köhler come tendenza alla distribuzione delle forze fisiche e dell'organizzazione fenomenica delle parti del campo visivo a uno stato di stabilità, come previsto dal principio del minimo. In questa maniera Köhler è in grado di definire un'analogia nel senso di Maxwell: grazie all'identificazione di un'identica legge è possibile ridurre il comportamento dei sistemi fisici e la fenomenologia intero/parti a uno stesso livello esplicativo. Il continuo strutturato di Faraday diviene la sede di connessioni funzionali tra parti e tra le parti e l'intero, mentre i concetti mere-

ologici impiegati per descrivere l'organizzazione dell'esperienza chiariscono il contenuto del termine «campo» impiegato nei modelli fisici.

Il carattere dinamico della teoria di Köhler ripropone poi le caratteristiche (i) e (j) della teoria del campo elettromagnetico di Maxwell, ma la spiegazione dinamica si estenderà anche al campo fenomenico. Nei sistemi fisici agiscono forze che causano moti dalle velocità ben definite e generano una costellazione di gradienti. Le forze, le velocità e configurazioni relative mostrano un comportamento che dipende dalle condizioni del campo coinvolte, le quali ne determinano la intensità e direzione, vale a dire il fatto che esse indeboliscano o rafforzino determinate connessioni funzionali tra parti diverse del campo. Analogicamente l'organizzazione del campo fenomenico è funzione delle connessioni delle parti del campo dotate di ben definite proprietà e delle condizioni date. La stessa tendenza allo stato normale è considerata da Köhler una *proprietà non indipendente* del sistema, al pari delle qualità gestaltiche degli interi fenomenici ¹⁰.

In questa maniera, Köhler stabilisce un piano di riduzione comune a fenomeni percettivi, idrodinamici, elettromagnetici, elettrolitici, categorizzandoli grazie a un'identica legge dinamica e dando un'interpretazione pienamente definita del concetto di campo, integrando nella teoria dinamica i concetti di parte non indipendente e di dipendenza funzionale.

Köhler è consapevole del carattere astratto della propria teoria dinamica. Essa non è in grado di prevedere causalmente il comportamento effettivo del sistema e di descriverne i vincoli specifici, che richiederebbero invece un'analisi delle condizioni microscopiche delle parti del sistema, ma di stabilire una correlazione tra proprietà macroscopiche. La teoria di Köhler, in altre parole, è puramente dinamica ¹¹.

Verso una generalizzazione: dinamica, ordine, equilibrio e semplicità

Le considerazioni che Arnheim dedica esplicitamente all'impiego del concetto di campo ne segnalano la vicinanza alla teoria dinamica di Köhler. Si segnala però un'importante differenza: il concetto di campo non deve più essere giustificato, perché è ritenuto un mezzo adeguato di ricerca. Tale mutamento è evidente fin dalle prime battute di *Arte e percezione visiva*, nelle quali si propone di impiegare un disco come oggetto di prova per sperimentare le tensioni e la distribuzione delle forze in una porzione di campo, dati i vincoli di una forma quadrangolare ¹². La conclusione che le proprietà scalari degli oggetti visivi sono determinate dall'interazione di forze in un campo vettoriale è in realtà un abile modo per introdurre ed esporre gli assunti di una teoria del campo fenomenico, che rispecchiano fedelmente le

caratteristiche (a), (b), (c), (e) della teoria di Faraday. Arnheim infatti dichiara che: l'oggetto della visione non è un agglomerato di cose o proprietà scalari, ma un'interazione tra tensioni guidate; tali tensioni costituiscono la struttura di un mezzo continuo nascosto; per qualunque posizione è possibile determinare l'influenza relativa delle forze incidenti; la descrizione più adeguata del campo è fornita da linee di forza la cui intensità decresce progressivamente. Sarebbe possibile sovrapporre allo scheletro strutturale i diagrammi di Faraday sulle linee di forza che descrivono in due dimensioni il comportamento di ogni punto in un campo: la direzione della forza lungo le linee di irradiazione, che delimitano l'ambito di influenza di un punto del campo, e l'intensità delle forze che è maggiore lì dove le linee sono strettamente ravvicinate. Quanto poi alla spiegazione del comportamento degli oggetti visivi e delle loro proprietà fenomeniche il riferimento all'induzione elettromagnetica e alla tendenza dei sistemi alla diminuzione dell'energia potenziale è esplicito.

Il testo, invece, in cui Arnheim difende l'impiego del concetto di campo è *Arte e entropia*, testo non facile, in cui si sovrappongono l'esposizione dello stato dell'arte, la descrizione e giustificazione dei concetti impiegati, nonché la discussione dei concetti di ordine, simmetria, semplicità, entropia, informazione, equilibrio nell'ambito delle teorie fisiche e dell'applicazione specifica allo studio della mente e della struttura di oggetti culturali complessi, quali gli oggetti d'arte. Limitandosi alla teoria dinamica di campo, è necessario rilevare una notevole differenza rispetto a Köhler: la legge di direzionalità dinamica individuerrebbe una causa della tendenza all'equilibrio termodinamico.

Arnheim espone il secondo principio della termodinamica come un enunciato sui *tipi* di configurazioni, cui gli elementi di un sistema possono dare luogo, e l'entropia come una misura della probabilità che li elementi li realizzino, in funzione del maggior o minore numero di singole distribuzioni che possono realizzare un determinato tipo. Stati più probabili saranno quelli che corrispondono a un livello di ordine molto basso perché possono essere realizzati da un numero elevato di distribuzioni casuali di elementi del sistemi. Livelli maggiori di ordine saranno, invece, proprietà di tipi di configurazioni che possono essere realizzate casualmente da un numero minore di distribuzione di elementi e, dunque, meno probabili. Nell'interpretazione corretta della seconda legge della termodinamica, Arnheim introduce delle varianti: la sostituzione del disordine cui un sistema tende, definito come un insieme di più configurazioni ordinate ma irrelate, con un livello minimo di ordine; la conseguenza dinamica tratta dal fatto che la seconda legge della termodinamica spieghi l'emergere della forma finale di un sistema, pur senza definire gli stati intermedi che un sistema può attraversare per giungere a uno stadio finale di equilibrio termodinamico.

Ciò prepara l'argomento forte di Arnheim: la spiegazione della tendenza all'equilibrio e del raggiungimento di un livello anche minimo di ordine richiede un trattamento del passaggio tra stati che in assenza di condizionamenti tendono a raggiungere uno stato normale¹³. Identificando equilibrio e quiete, quiete e configurazione in cui il sistema raggiunge il minimo dispendio di energia, Arnheim sostiene dunque che la legge di direzionalità dinamica descrive la forza che spiega il comportamento dei sistemi termodinamici di cui l'entropia misura solo lo stato finale. «Potremo [...] immaginare che l'aumento dell'entropia derivi da due tipi di processi fondamentalmente diversi. Uno di essi è il principio della riduzione di tensione, ovvero della energia potenziale decrescente [...] la tendenza alla semplicità, alla simmetria, alla regolarità [...] principio cosmico volto al massimo ordine ottenibile nelle condizioni date». Il secondo tipo di processo, invece, coinciderebbe con «una categoria ampia, cui nulla sfugge, che comprende ogni tipo di agenti ed eventi, i quali operano in modo imprevedibile e disordinato ed hanno in comune il fatto di mandare in frantumi ogni cosa. Ecco probabilmente perché tale processo può essere trattato unicamente su base statistica»¹⁴. Arnheim denomina questo secondo insieme di cause «tendenza catabolica», i cui eventi contribuirebbero all'aumento del disordine microscopico: attraverso la distruzione delle configurazioni, che possono essere realizzate da un numero molto basso di distribuzioni casuali degli elementi, e attraverso la rimozione di quei vincoli interni al sistema che impediscono di raggiungere uno stato normale. In questa maniera, Arnheim riesce a tenere assieme due aspetti fondamentali dei sistemi complessi, in cui è possibile distinguere tra proprietà di macro e microlivello: la tendenza di un sistema privo di vincoli a raggiungere uno stato normale e, dunque, in equilibrio e come tale un livello d'ordine macroscopico sempre maggiore rispetto a quelli in cui la distribuzione delle forze è vincolata e non soddisfa il principio del minimo; la tendenza al disordine microscopico determinata da tutti i singoli eventi di vario genere che causano la rottura dei vincoli e la distruzione di un pattern di forze, la cui probabilità di verificarsi casualmente è elevata. Interpretando, poi, lo stato normale prescritto come stato più semplice, perché strutturalmente adeguato alla spontanea distribuzione di forze interne del sistema, Arnheim fa della legge della semplicità una legge normativa che prescrive il comportamento delle forze nei sistemi fisici, fisiologici e fenomenici.

La semplicità è sempre relativa al contesto strutturale dei fenomeni considerati: ne esistono gradi differenti in funzione della struttura del pattern considerato. Arnheim sostiene dunque che accanto a un significato assoluto, che coincide con l'ordine in cui ogni elemento di una struttura è necessario e sufficiente all'equilibrio, esistono diversi livelli di ordine ciascuno dei quali assicura lo stadio normale di un sistema

fisico, l'organizzazione ottimale di un fenomeno percettivo, la composizione significativa di una forma. In tal modo, la semplicità come qualità strutturale assume molteplici significati e, in quanto legge, comporta una molteplicità di effetti. Essa può essere valutata in rapporto a un principio di economia, relativo alla condizione di maggiore stabilità di un sistema fisico o fenomenico e di funzionalità nella costruzione di un artefatto, e a un principio di ordine, inteso come modo di organizzazione degli elementi di un pattern nel modo più adeguato alle caratteristiche strutturali più significative. Dal punto di vista dei sistemi fisici, dunque, la tendenza alla semplicità rende conto del fatto che un sistema libero da vincoli esterni tenderà sempre a una distribuzione delle proprie componenti più probabile e nel contempo ordinata, dal momento che lo stato normale è quello cui spontaneamente tende il sistema perché rispettoso della struttura dei suoi gradienti di forze e della sua organizzazione interna.

Occorre segnalare, adesso, i punti problematici in cui la teoria di Arnheim si distanzia da quella di Köhler, al fine di apprezzare ciò che da un punto di vista generale ne discenderà.

A differenza di Köhler, Arnheim intreccia la seconda legge della termodinamica e la legge di direzionalità dinamica. Lecito o no, una tale interpretazione solleva dei problemi:

(1) la teoria dinamica proposta da Köhler non è una teoria normativa, nel senso che non può prescrivere e prevedere le cause del comportamento di un sistema: essa ha carattere *astratto* e puramente dinamico e si applica alle componenti vettoriali dell'accelerazione che in assenza di vincoli favoriscono o ostacolano il raggiungimento di uno stato normale; perché la teoria dinamica sia soddisfatta è necessario che l'azione delle cause e delle velocità inerziali degli elementi del sistema siano ridotte progressivamente a zero e non si comprende quindi in che modo essa possa governare il comportamento dei sistemi termodinamici;

(2) è difficile comprendere in che senso il comportamento previsto dalla legge di direzionalità dinamica può essere misurato dall'entropia: la seconda legge della termodinamica prevede necessariamente la realizzazione dello stato del sistema più probabile, mentre il comportamento descritto dalla legge di Köhler può condurre a degli stati con probabilità maggiore o uguale rispetto a quelli realizzati da altre distribuzioni casuali di elementi;

(3) non è chiaramente specificato il nesso tra principio del minimo, tendenza alla regolarità, là dove Köhler medesimo ricorda che tale formulazione è uno dei limiti del principio di Mach¹⁵, tendenza a uno stadio ottimale, principio di economia, legge della semplicità: non si tratta di principi di uguale estensione.

Ci si potrebbe inoltre chiedere quale sia il vantaggio descrittivo,

esplicativo o predittivo nell'impiegare la legge della semplicità rispetto al principio del minimo. Credo che la scelta di Arnheim cada su questa formulazione perché la possibilità di distinguere tra una semplicità assoluta e una relativa gli permette di rendere conto dell'eventuale complessità dell'organizzazione fenomenica nel caso sia della percezione sia della produzione e fruizione di forme visive altamente elaborate, quali quelle degli oggetti d'arte. La semplicità può rendere conto, infatti, sia della tendenza alla stabilità, che ha come limite inferiore l'omogeneità strutturale o la distribuzione casuale di una sequenza di eventi, sia della tendenza all'articolazione di elementi distinti in cui si raggiunga un ordinamento reciproco altamente differenziato, di cui sarebbero un caso esemplare gli oggetti d'arte in cui le parti interagiscono in una configurazione complessa ma pur sempre in equilibrio, dal momento che nessuna parte è superflua mentre nessuna parte necessaria è assente o collocata diversamente da come dovrebbe essere.

Per rendere conto di quest'ultimo caso, però, è necessario l'intervento di una terza tendenza che Arnheim definisce «anabolica»: «è questo il principio cosmico della costruzione della forma, che dà conto della struttura degli atomi e delle molecole, della possibilità di legare e sciogliere... [che] contribuisce a quanto definirò il tema strutturale di un pattern, e tale tema crea la forma ordinata attraverso l'interazione con la tendenza alla riduzione alla tensione», là dove lo stesso «tema strutturale va concepito dinamicamente, come pattern di forze»¹⁶.

Alla luce di questo terzo principio si comprendono, a mio avviso, l'interpretazione che Arnheim dà dell'equilibrio di un sistema, sia quiete sia ordine inteso come organizzazione ottimale, e l'ampia portata della legge della semplicità, in quanto l'ordine richiesto da un tema strutturale che deve essere esibito in una forma può essere molto complesso. Tuttavia, anche la complessità deve essere vincolata alla semplicità intesa come realizzazione di una forma in cui la disposizione delle parti traduca delle connessioni necessarie.

Il richiamo alla necessità non può essere casuale: non è un'esagerazione affermare che l'intera psicologia dell'arte di Arnheim mira a estendere l'analisi della «necessarietà» di Köhler all'analisi della produzione e della comprensione della forma artistica, attraverso una serie di principi che possano poi valere per la cognizione in genere, da quella ordinaria a quella scientifica. Anche il richiamo a una tendenza che controbilanci la tendenza alla semplicità sfrutta, infatti, una preziosa indicazione di Köhler. In *Il posto del valore in un mondo di fatti*, questi riconosce che l'«appropriatezza» di un sistema organico non può essere compiutamente spiegata dalla legge di direzionalità dinamica. Di fatto: la regolazione organica non procede verso uno stato più probabile né verso un decremento di energia potenziale; l'organismo non è un sistema chiuso e nello scambio con l'ambiente assume più energia

di quanta ne consumi; l'evoluzione dell'organismo procede verso un massimo di energia potenziale che la regolazione tende a conservare. Per questa ragione, più che di equilibrio sarebbe il caso di parlare di «stato stabile dinamico mantenuto da un continuo consumo di energia»¹⁷. L'organismo, dunque, tende a uno stato normale che corrisponde però non al minimo dispendio di energia bensì al mantenimento del grado più elevato di energia, ottenuto attraverso uno stato stazionario associato a un massimo di energia in grado di conservarne l'efficienza. Già Köhler riconosce, dunque, che ragioni dinamiche possano comunque costituire la preconditione per uno stato stazionario orientato diversamente da quello previsto dal principio del minimo, nel caso in cui il sistema interagisca con l'ambiente. Inoltre, nello stesso testo, Köhler introduce la nozione fondamentale di condizioni al contorno di un sistema che applica proprio al funzionamento del sistema nervoso centrale per spiegare in che modo la distribuzione delle correnti nel tessuto cerebrale risponda sì alla legge dinamica del minimo, senza però che ciò impedisca di conservare le relazioni topologiche che corrispondono allo stato di cose da percepire. La stimolazione retinica, le condizioni prevalenti del sistema nervoso e l'eventuale interazione delle tracce mnestiche costituiscono delle condizioni al contorno che vincolano la dinamica del sistema cerebrale e che rispondono all'ordine delle mere cause.

A mio avviso, la funzione che Arnheim riconosce alla tendenza anabolica sia nella percezione sia nella produzione e fruizione del significato di un oggetto d'arte risponde proprio a tale funzione di vincoli strutturali che gli oggetti o il tema strutturale pongono alla dinamica della percezione e dell'elaborazione di forme.

Non è naturalmente un caso che Arnheim per spiegare tale complessa interazione tra tendenza macroscopica all'ordine, tendenza microscopica al disordine, vincoli imposti dall'esterno al sistema che ne limitano il comportamento verso stati stazionari, ricorra ancora una volta al concetto fisico di campo e a un'osservazione sperimentale di Thomson. La stessa interazione tra queste tre tendenze, di cui la forma percepita o elaborata è il risultato, rientra nella dinamica di campo, in quanto la tendenza anabolica sarebbe rappresentata dalla tensione tra forze antagoniste: «il gioco antagonistico di forze costituisce il tema strutturale; su di esso agisce la tendenza all'equilibrio, che conduce alla disposizione più semplice e più stabile che il tema possa adottare nelle circostanze date»¹⁸. Tutto ciò però non è privo di conseguenze. La legge della semplicità intesa come legge di correlazione fondamentale di tutti i fenomeni di campo assume troppe funzioni e rischia di perdere un reale potere esplicativo.

Conclusion

Giunti a questo punto, è il momento di chiedersi con Köhler se la teoria psicologica di campo abbia finalmente raggiunto una compiuta sistemazione o se essa non pecchi ancora principalmente di una certa nebulosità e di una certa mancanza di principi ben fondati¹⁹. La risposta deve essere affermativa, come a mio avviso dimostra la presente breve rassegna delle caratteristiche specifiche di una teoria dinamica di campo, che individua un preciso contenuto nei concetti chiave della tradizione gestaltista. La proposta di Köhler di fornire alla teoria di campo dei principi dinamici che ne garantissero una proficua applicazione a una serie di fenomeni di natura differente e di interpretare certe caratteristiche dei fenomeni di campo come autentiche proprietà di ordine superiore non separabili dalla specifica dinamica fisica o organizzazione fenomenica ha costituito un punto di svolta rigoroso e impegnativo ed è riuscita a fondare una teoria di campo coerente e potente. D'altra parte, l'estensione provvista da Arnheim è ragguardevole, in quanto completa l'analisi della «necessarietà» e contribuisce a riproporre con forza l'ideale gestaltista della continuità delle scienze e della natura e del comportamento umano. Tuttavia, la teoria dinamica di Köhler deve essere riformulata per soddisfare la recente mole di scoperte in ambito neuroscientifico, mentre l'estensione provvista da Arnheim è estremamente importante, anche se la generalizzazione del principio dinamico nella legge della semplicità fa sì che le varie funzioni cui essa risponde possano generare rischi di mancanza di univocità.

È necessario valutare, dunque, se è possibile individuare una serie di criteri minimi a partire dai quali proporre un'integrazione o estensione del livello d'analisi, rimanendo invariati i concetti chiave della *Gestaltpsychologie* emersi attraverso la presente rassegna delle specifiche proprietà della teoria di campo condivisa da Köhler e Arnheim.

A mio avviso, i criteri minimi potrebbero essere: l'importanza dei dati fenomenologici e non solo comportamentali per la ricerca e l'elaborazione di modelli della mente, mantenendo come punto di riferimento il dualismo epistemologico di Köhler; il mantenimento della nozione di dipendenza funzionale e di correlazione sia in ambito fenomenologico sia psicofisico e neurobiologico; l'individuazione delle variazioni che correlano le relazioni mereologica di dipendenza che rendono conto dell'articolazione intero/parti e le connessioni locali/globali a livello neurobiologico.

Si tratta di criteri minimi che, seppur formulati in maniera non rigorosa, alludono a quel piano astratto a cui è possibile ridurre fenomeni di natura differente ma funzionalmente correlati. Il modo di specificare ulteriormente questa dimensione astratta varierà notevolmente nella formulazione di modelli di più basso livello esplicativo, ma è ne-

cessario tenere presente che non sembra più opportuno proporre una teoria semplicemente *fisica* della correlazione psicofisica, quali per ovvie ragioni storiche rimane la teoria dinamica di Köhler, che considera l'istologia e l'anatomia funzionale dei tessuti e dei circuiti cerebrali solo come condizioni al contorno. Teorie estremamente interessanti sono, per esempio, quella elaborata da Grossberg, la *theoretical neuroanatomy* del gruppo di Edelman relativa ai vincoli che governano le connessioni anatomiche e quelle funzionali ²⁰. Nello stesso spirito della teoria di Köhler, potrebbe essere proficuo poi domandarsi quale siano i correlati neurofisiologici delle qualità gestaltiche. In questo caso, si potrebbe tenere presente: (I) la discussione sul tema del *binding problem*; (II) le ricerche sulle condizioni fisiologiche e fenomeniche della *connectedness* delle regioni del campo visivo che facilitano o ostacolano la segmentazione, (III) la definizione di una moderna psicofisica gestaltista, in cui le leggi valide per i fenomeni siano correlate alle proprietà di specifiche cellule e circuiti neuronali e le stesse proprietà fenomeniche orientino la ricerca neurobiologica ²¹. Tali criteri minimi sono anche vincolanti: mi sembra che escludano le teorie quantistiche avanzate nel moderno dibattito sull'*hard problem*, che fanno riferimento a una proprietà non ordinaria della materia ordinaria che non è richiesta da un modello autenticamente gestaltista della mente.

Sul versante puramente fenomenologico, invece, si propone la necessità di formulare compiutamente la natura delle qualità gestaltiche: anche in questo caso tenendo ferma la definizione mereologica, è necessario specificarne ulteriormente le caratteristiche anche per saggiarne il valore predittivo. Sebbene la definizione più attraente che ne viene data è nei termini di proprietà emergenti, mi sembra che ancora la natura di tale genere di proprietà sia troppo incerta e dibattuta e non appare ancora chiaro se una proprietà emergente e una qualità gestaltica abbiano la stessa estensione e lo stesso valore predittivo. È lecito attendersi degli apporti significativi, a mio avviso, anche dallo studio delle proprietà delle reti neuronali e della loro capacità di raggruppamento degli stimoli in pattern significativi, ma anche dei sistemi dinamici e dallo studio delle traiettorie che permettono loro di evolvere nel tempo. In quest'ultimo caso, ci si troverebbe di fronte a un campo strettamente affine a quello di una compiuta teoria dinamica, dal momento che sistemi con proprietà gestaltiche e sistemi dinamici condividerebbero il principio del minimo formulato compiutamente come principio della minima azione.

Naturalmente, sia nel caso della correlazione tra fenomenologia e neuroscienze sia nel caso dell'analisi psicologica dei fenomeni della cognizione la specificazione dei suddetti criteri, una volta che se ne sia appurata l'efficacia, deve far riferimento alla sperimentazione.

- ¹ Köhler (1940; tr. it., p. 43).
- ² Sulle applicazioni della mereologia allo studio della distribuzione delle qualità sensibili nel campo visivo si veda Brentano (1907). Per un'introduzione generale a tali questioni, il rimando è a Smith B. (1988a) e (1988b).
- ³ Stumpf (1873).
- ⁴ Sulle teorie di campo in genere e sulle ricerche di Faraday e Maxwell ho tenuto presente Doran (1981) e La Forgia (1982).
- ⁵ Nagel (1961).
- ⁶ Una tale interpretazione dell'operazione di riduzione effettuata dalle teorie scientifiche, in rapporto al problema della naturalizzazione dei concetti delle scienze della mente, è esplicitamente formulata in Roy - Petitot - Pachoud - Varela (1999: 44 ss.), che forniscono anche l'esempio della meccanica riportato nel testo. L'estensione al modello di campo di tale interpretazione della riduzione e delle sue conseguenze, in merito alla categorizzazione dei fenomeni e alla correlazione delle rispettive leggi, è invece mia.
- ⁷ Si veda Niven (1980).
- ⁸ Stumpf (1907).
- ⁹ Köhler (1938; tr. it. p. 167)
- ¹⁰ Tra i tanti luoghi testuali possibili, è sufficiente segnalare Köhler (1939; tr. it. p. 135).
- ¹¹ Köhler (1939; tr. it. pp. 157, 276).
- ¹² Arnheim (1974²; tr. it. pp. 31-35).
- ¹³ Arnheim (1971; tr. it. p. 36).
- ¹⁴ Ivi, pp. 39-40.
- ¹⁵ Köhler (1939; tr. it. p. 260).
- ¹⁶ Arnheim (1971; tr. it. pp. 47, 48).
- ¹⁷ Köhler (1939; tr. it. p. 243).
- ¹⁸ Arnheim (1971; tr. it. pp. 9, 46).
- ¹⁹ Köhler ((1940; tr. it. p. 44).
- ²⁰ Si vedano Grossberg (2004), Raizada - Grossberg (2003), Sporns - Tononi - Edelman (2000).
- ²¹ Ehrenstein - Spillman - Sarris (2003).

Bibliografia

Arnheim R.

(1971) *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, University of California Press; tr. it. di R. Pedio, *Entropia e Arte, saggio sul disordine e l'ordine*, Torino, Einaudi, 1989².

(1974²) *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press; tr. it. di G. Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1996¹².

Brentano F.

(1907) *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*, Hamburg, Meiner

Doran B. G.

(1981) *Dalla concezione meccanica alla concezione elettromagnetica della natura*, Bologna, Il Mulino.

Ehrenstein W. H. - Spillmann L. - Sarris V.

(2003) *Gestalt Issues in Modern Neuroscience*, "Axiomathes", 13: 433-458.

Grossberg S.

(2004), *Neural Models of Seeing and Thinking*, in A. Carsetti (a c. di), *Seeing, Thinking and Knowing*, Amsterdam, Kluwer Academic Publisher, pp. 29-54.

Köhler W.

(1939) *The Place of Value in a World of Facts*, New York, Liveright Publish-

- ing Corporation; tr. it. di R. e G. Porfidia e *Presentazione* di P. Bozzi, *Il posto del valore in un mondo di fatti*, Firenze, Giunti-Barbera, 1969.
- (1940) *Dynamics in Psychology*, New York, Liveright Publishing Corporation, tr. it. di R. Porfidia e *Introduzione* di P. Bozzi, *Principi dinamici in psicologia e altri scritti*, Firenze, Giunti-Barbera, 1966.
- La Forgia M.
 (1982) *Elettricità materia e campo nella fisica dell'ottocento*, Torino, Loescher.
- Nagel E.
 (1961) *The Structure of Science*, London, Routledge and Kegan; tr. it. *La struttura della scienza*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- Niven W. D.
 (1980) *The scientific papers of James Clerck Maxwell*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Raizada D. S. - Grossberg S.,
 (2003) *Towards a Theory of the Laminar Architecture of Cerebral Cortex: Computational Clues from the Visual System*, "Cerebral Cortex", 13: 100-113.
- Roy J.-M. - Petitot J. - Pachoud B. - Varela F. J.
 (1999) *Beyond the Gap: An Introduction to Naturalizing Phenomenology*, in Id. (a cura di), *Naturalizing Phenomenology. Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, Stanford, Stanford University Press.
- Smith B.
 (1988a) *Foundations of Gestalt Theory*, München-Wien, Philosophia.
 (1988b) *Parts and Moments. Studies in Logic and Formal Ontology*, München-Wien, Philosophia.
- Sporns O. - Tononi G. - Edelman G. M.
 (2000) *Theoretical Neuroanatomy: Relating Anatomical and Functional Connectivity in Graphs and Cortical Connection Matrices*, "Cerebral Cortex", 10: 127-141.
- Stumpf C.
 (1873) *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung*, Leipzig, Hirzel.
 (1907) *Zur Einteilung der Wissenschaften*, "Abhandlungen der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften", Berlin; tr. it. *La suddivisione delle scienze*, in Stumpf, *Psicologia e metafisica. Sull'analicità dell'esperienza interna*, a cura di V. Fano, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, pp. 137-209.

Logocentrismo: 3 o 4 taglie

di Maurizio Ferraris

0. "A Psychology of the Creative Eye"

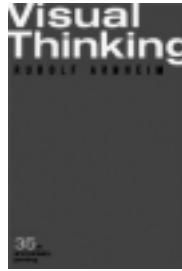
*Arte e percezione visiva*¹, l'opera di Rudolf Arnheim che vogliamo discutere e celebrare è, senza esagerazione, un libro epocale. Se consideriamo che quando è uscito si pensava ancora che l'arte è apparire sensibile dell'idea, come voleva Hegel e come ripetevano i neoidealisti – il che, in parole povere, significa che chi visita un museo contempla i promemoria dei concetti degli artisti – portare l'attenzione sulla percezione, era un gesto di una novità dirompente. E, per quanto può valere la mia piccola storia personale, non c'è dubbio che la mia proposta di concepire l'estetica anzitutto come *aisthesis*² non sarebbe stata concepibile senza il movimento di cui Arnheim è un esponente insigne.

In *Estetica razionale*, il mio riferimento privilegiato andava a *Il pensiero visivo*³, libro più direttamente utile per i miei scopi, visto che in *Arte e percezione visiva*, come spiega Arnheim chiudendo la prefazione alla nuova, e interamente riscritta, edizione del 1974, l'auspicio è «che questo libro continui a giacere, con qualche "orecchia" alle pagine, annotato, sporco di colori e di gesso, sul tavolo e sulla scrivania di chi si occupa attivamente di teoria e pratica dell'arte».

Mi intrigava, tra l'altro, la splendida ambiguità del titolo, "Pensiero visivo". Significa che il pensiero entra nella visione, come sostengono tutti i filosofi, da Cartesio a Hume a Kant ecc., oppure che la visione ha una sua autonomia rispetto al pensiero, come sostiene la scuola gestaltista in cui si è formato Arnheim, e che sottolinea come – seguendo l'icastica formulazione di Kanizsa – «l'occhio, se proprio si vuole che ragioni, ragiona comunque a modo suo»?

Probabilmente, entrambe le cose. Rivendicare il valore del visibile, dello strato percettivo, suggerisce, contemporaneamente, il tentativo di nobilitare quello strato, mostrando quanto conti per il pensiero, quanto sia pensiero esso stesso. È un fenomeno molto comune tra gli psicologi della percezione, così come tra i filosofi, anche tra i più sensibili alla questione: in fondo è stato proprio un grande fenomenologo sperimentale avantilettera come Berkeley a sostenere che quando guardo un ritratto di Giulio Cesare non vedo solo colori, ma colgo contemporaneamente una idea, riconosco una persona.

Così, quando vedo, per esempio, una figura come questa



non vedo soltanto delle macchie di colore, bensì un rettangolo, un libro, un titolo, il nome di un autore ecc. Dunque, è vero che la visione è importante, però lo è in quanto il pensiero interferisce nella visione, al punto che senza pensiero la visione non ci sarebbe, o sarebbe pochissima cosa.

Ancora un passo, e siamo a Gregory ⁴, che ci fa un esempio famoso, questo:

SHADOW

argomentando che un analfabeta (e forse uno che non sa l'inglese) non decifrerebbe la scritta e, di conseguenza, non riconoscerebbe nemmeno le ombre.

A maggior ragione questo discorso dovrebbe valere per una attività sofisticata come l'arte, ricordiamo gli esempi di Gombrich ⁵: Castel Sant'Angelo, in una xilografia tedesca del 1540, manifesta dei tratti gotici; Notre Dame, riprodotta nel Seicento da Matthäus Merian, presenta degli elementi di architettura barocca; il rinoceronte raffigurato da Dürer è uno strano mostro che ha poco da spartire con quelli che vediamo allo zoo. Ancora un passo, e siamo al memorabile dialogo tra Amleto e Polonio:

Amleto: Lassù, vedete quella nuvola? Non ha quasi la forma di un cammello?

Polonio: Per la santa messa, pare proprio un cammello.

Amleto: O piuttosto una donnola.

Polonio: Ha la gobba come una donnola.

Amleto: O una balena.

Polonio: Una vera balena.

E Arnheim? Da una parte, come gestaltista, rivendica l'autonomia del visivo. Dall'altra, come studioso dell'arte, è sensibile agli argomenti, diciamo così, di Gregory e di Gombrich (ma potremmo dire anche di Cartesio e di Hume, di Kant e di Nietzsche). Questo proprio per

ché nell'arte abbiamo a che fare con una prestazione estremamente sofisticata, e non con un puro vedere. Con una creazione, come recita il sottotitolo del libro che, stranamente, non compare nella traduzione italiana: "Una psicologia dell'occhio creativo".

Proprio così: *dell'occhio creativo*. Bene, ma quest'occhio creativo è paradigmatico, nel senso che crea sempre, o lo è solo nell'arte? Secondo me, lo è ovviamente nell'arte, o persino nella lettura, ma in tanti altri casi, no, e se non lo ammettiamo finiamo per mortificare la percezione, la sua splendida indifferenza al pensiero.

In altri termini, e venendo al dunque, i casi sono due, almeno idealmente: o la visione interferisce nel pensiero, o il pensiero interferisce nella visione. Non è lo stesso, e se si fa valere la seconda, allora cadiamo nel logocentrismo, cioè nella subordinazione del vedere (come simbolo dell'esperienza in generale) al pensare. E come le T-shirt, il logocentrismo si trova essenzialmente in tre taglie:

1. Medium. L'esperienza attuale dipende da una esperienza pregressa (Hume ⁶).

2. Large. Le intuizioni senza concetto sono cieche (Kant ⁷).

3. Extra-Large. Non ci sono fatti, solo interpretazioni (Nietzsche ⁸).

Esaminiamole una alla volta, tenendo sottomano *Arte e percezione visiva*, e in un paragrafo cruciale e ambiguo, quello che si intitola "L'influenza del passato".

1. *Medium*

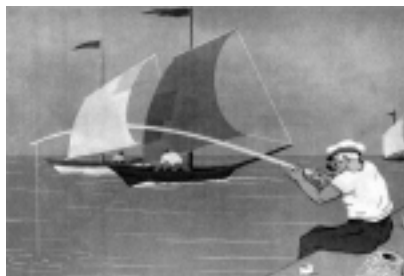
L'esperienza attuale dipende da una esperienza pregressa. Sembra ragionevole: senza necessariamente impegnarsi in assunzioni forti come quella secondo cui "i fatti sono carichi di teorie" (come sostengono, lo vedremo, i logocentrismi large ed extra-large), basterà far notare che noi ci accostiamo al mondo con delle aspettative (penso che le sedie siano fatte per sedersi e le posate per mangiare), e che queste attese derivano dalla nostra esperienza precedente (per esempio, abbiamo imparato da bambini a stare a tavola).

Ma sarà vero, letteralmente e in tutti i casi? Prendiamo questa immagine:



È netta l'impressione che l'isola sbuchi di botto dall'acqua, anche con gli uccelli posati in cima. Ma noi sappiamo benissimo che non è possibile, se non altro perché non ci è mai capitato di vedere o di sentirci raccontare una cosa del genere (al massimo, abbiamo sentito di vulcani che emergono poco alla volta dal mare, o di atolli devastati dallo Tsunami, ma in nessun caso c'erano uccelli). Eppure l'impressione resta. Dunque, è falso che *l'esperienza attuale dipende sempre da una esperienza precedente*. Ci sono casi – e questo a mio avviso è incontestabilmente tra quelli – in cui prevalgono altri fattori, che, come nelle situazioni studiate dalla psicologia della Gestalt, hanno a che fare piuttosto con l'organizzazione del materiale visivo che non da un fare (e anche il ricordare lo è) della soggettività.

Lo dimostra con chiarezza questa seconda immagine, che è stata concepita proprio nel quadro di una teorizzazione gestaltista ⁹:



Inutile negarlo: l'impressione è che la canna da pesca passi dietro la vela, per il prevalere della continuità cromatica. Il che contrasta non solo con la nostra esperienza, ma anche con il buon senso che guida la nostra fisica di tutti i giorni: quanto dovrebbe essere lunga la canna per poter raggiungere e superare una barca che a occhio dista 10 metri, e per poi ritornare a non più di 2 metri dal pontile? E perché, malgrado questa prestazione miracolosa, la canna ci sembra incurvata dall'alto al basso, e non piegata orizzontalmente, come un arco gigantesco o come un boomerang fuori misura? Anche qui, è falso che *l'esperienza attuale dipende sempre da una esperienza precedente*. L'esperienza precedente ci dice solo: "ecco una canna da pesca", il miracolo lo fa l'organizzazione gestaltica.

E Arnheim, cosa ne dice? Nega, e con forza, la tesi dell'esperienza pregressa, e lo fa per l'appunto col vigore di un gestaltista: «Ogni esperienza visiva è inserita in un contesto di spazio e di tempo. Come l'aspetto dell'oggetto è influenzato da quello degli oggetti vicini nello spazio, così è influenzato dalle esperienze visive che l'hanno preceduto

nel tempo. Ma riconoscere queste influenze non vuol dire che forma e colore dell'oggetto sono automaticamente modificati da tutto ciò che lo circonda, oppure, per spingere l'argomentazione fino alle estreme conseguenze, che l'aspetto dell'oggetto è soltanto la somma di tutte le influenze su di esso esercitate. È una concezione che, riferita alle relazioni spaziali, sarebbe evidentemente assurda; eppure la si è riferita di frequente alle relazioni temporali»¹⁰. E subito dopo cita Kanizsa per corroborare la propria tesi: «Ci siamo familiarizzati con le cose che ci circondano proprio perché esse si sono costituite per noi tramite forze di organizzazione percettiva che hanno agito prima e indipendentemente dall'esperienza, consentendoci in tal modo di sperimentarle». Arnheim, dunque, passa alla grande il test del logocentrismo medium. Visto che si tratta di una forma di logocentrismo moderato, a maggior ragione dovrebbe superare a mani basse il test di forme più estreme come il logocentrismo large ed extra-large. E invece, sorprendentemente, non è così. Proseguiamo nell'esibizione delle taglie, avendo sempre sotto mano il libro di Arnheim.

2. *Large*

Le intuizioni senza concetto sono cieche. Come dicevo, se la taglia media presenta difficoltà e controsensi, a maggior ragione sembra implausibile il logocentrismo più forte, quello che sostiene che l'esperienza visiva è determinata non da altre esperienze visive (in un problematico regresso all'infinito), bensì da categorie logiche indipendenti da qualunque esperienza, che si sovrappongono al dato percettivo conferendogli un senso e una forma di cui altrimenti sarebbe sprovvisto. Anche qui la psicologia della percezione ha molto da dirci.



Consideriamo la figura riportata qui sopra¹¹. I triangoli, e le loro disposizioni, sono uguali. Lo sappiamo. Tuttavia, siamo sinceri, quello che vediamo (per via della alterazione apportata dagli sfondi) sono gruppi di triangoli profondamente differenti: i primi tre sono orientati

in alto a destra, i due di mezzo in basso a destra, quelli alla base in basso a sinistra. E non c'è niente da fare: abbiamo un bel sapere che si tratta sempre del medesimo gruppo di triangoli ripetuto su sfondi diversi, il risultato obiettivo è diverso. Dunque è falso che *le intuizioni senza concetto sono cieche*, nel senso che se davvero i concetti guidassero le intuizioni, una volta che sappiamo che i triangoli sono uguali, dovremmo continuare a vederli uguali, il che non accade affatto: si hanno i concetti, e non si vede.

È un effetto che si ottiene in forma ancora più macroscopica con la cosiddetta “illusione di Müller-Lyer”. Possiamo ripeterci all'infinito (ed è vero) che i due segmenti sono uguali. Resta che continuiamo a vedere quello di sinistra come più lungo di quello di destra.



La morale è presto tratta. La consapevolezza concettuale non riesce a determinare sino in fondo il dato percettivo, come per l'appunto dovrebbe essere se davvero le intuizioni senza concetto fossero cieche. Un buon esempio, ancora, è dato dal cosiddetto “conigliopapero” di Jastrow, che è il caso di una figura bistabile, cioè dotata di due esiti possibili.



Posso vedere un papero con il becco rivolto a sinistra, oppure un coniglio con il muso rivolto a destra. E posso così, se lo desidero, formarmi il concetto di “conigliopapero”, un animale che è sia un coniglio sia un papero. Bene. A questo punto, visto che sono dotato di quel concetto, dovrei essere in grado di vedere un conigliopapero.

Facciamo l'esperimento. Ci si riesce? Disgraziatamente, no. Si continua a vedere o un coniglio, o un papero, e se cerchiamo di vedere il conigliopapero ne vien fuori, nel migliore dei casi, un ircocervo mostruoso che non ha niente né del coniglio né del papero, un essere quasi piatto, e con una bocca orripilante che è poi l'occhio, rispettivamente, del coniglio e del papero.

Nello stesso genere, abbiamo un bel sapere che l'esagono di sinistra "c'è" nel disegno di destra: non lo vediamo.



Adesso prendiamo un altro esempio, che illustra l'altro lato della faccenda, e cioè che anche senza una dotazione concettuale strutturata il dato visivo appare pienamente riconoscibile ¹².



Queste non sono nulla più che macchie. Non ne sappiamo niente. Eppure le vediamo benissimo, ne riconosciamo la forma e i rapporti reciproci. A un certo livello, se abbiamo del tempo libero, possiamo anche impegnarci a riconoscere delle figure nelle macchie – per esempio, la prima da sinistra assomiglia abbastanza al gallo che simboleggia la Repubblica Francese, il bianco all'interno della seconda figura da destra è la testa di un drago di Walt Disney – ma anche uno che non abbia idea né della Repubblica Francese, né di Walt Disney, vedrebbe quelle macchie esattamente come noi (come faccio a dirlo? Beh, è anni che guardo queste figure, e solo in un secondo momento, a furia di guardarle e per vincere la noia, che ho effettuato queste identificazioni). Anche qui, è falso che *le intuizioni senza concetto sono cieche*: non abbiamo i concetti, eppure si vede, e si vedrebbe la stessa cosa anche se, per compiacere uno psicologo che ci sta sottoponendo a un test, sostenessimo che la prima macchia a sinistra ci *ricorda* (badate bene: non è, come viceversa avverrebbe con una fotografia) nostra madre e la prima a destra nostro padre.



Un ultimo esempio, che ci tornerà utile alla fine di questo discorso. Cosa dicono gli abitanti di Metropolis? “Look up in the sky! It’s a bird, It’s a plane! It’s Superman!” Vedono sempre qualcosa, e il fatto che a lungo non sappiano cosa vedono non toglie nulla al vedere. Ancora una volta, è falso che *le intuizioni senza concetto sono cieche*.

E Arnheim come la mette? Come ho anticipato, dopo aver passato il test del logocentrismo medium, non passa quello del logocentrismo large: «Un uomo che aspetti all’angolo della strada la sua ragazza sarà portato a riconoscerla in quasi ogni donna che gli viene incontro, e tale tirannia della traccia mnemonica diventerà più forte col passare dei minuti. Uno psicoanalista scoprirà organi sessuali maschili e femminili in ogni opera d’arte. L’impulso esercitato dai nostri bisogni sulla percezione viene usato dagli psicologi nel test di Rorschach: l’ambiguità strutturale delle macchie d’inchiostro impiegate in questo reattivo permette una gran varietà di interpretazioni, così che il soggetto in esame ha la possibilità di cogliere spontaneamente proprio quella che è più caratteristica della sua conformazione psichica»¹³.

La dichiarazione è vagamente sconcertante. Avevamo lasciato Arnheim alla proba affermazione gestaltistica della indipendenza del contenuto percettivo rispetto al fare della soggettività, e due pagine dopo lo troviamo che tratta la sua fidanzata come una macchia di Rorschach... Sì, perché non è possibile citare, a poche righe di distanza, e come se si trattasse dello stesso processo, (1) il riconoscimento di una persona nota, e come tale determinata, (2) la proiezione di una interpretazione simbolica su un oggetto determinato, e (3) la libera interpretazione di forme insignificanti come tali.

I buoni consigli dei gestaltisti sono dimenticati, almeno in questo contesto, e l’anima nera è diventata Gombrich, citato subito prima del brano che ho riportato: «Quanto più un oggetto ha per noi un interesse di carattere biologico, tanto più ci troveremo ad essere ‘intonati’ al suo riconoscimento e tanto più tollerante sarà pertanto il nostro standard di corrispondenza formale», come dire che di notte tutte le mucche sono nere. E Gombrich, come sappiamo, sosteneva tranquillamen-

te che l'arte condiziona la visione normale. Il che, se le parole hanno un senso, significa che, di fronte alla Cattedrale di Strasburgo, abbiamo due opzioni: o berci tre pastis per vederla come l'aveva dipinta Monet (secondo il suggerimento di Gianfranco Contini), oppure munirci del dipinto di Monet per risparmiarci i tre pastis, che fanno male.

La morale, secondo me, è presto tratta. Come gestaltista e percettotifilo, Arnheim difende l'autonomia del visivo (e per questo scarta il logocentrismo medium, l'azione dell'abitudine). Come estetologo ed estetofilo, come storico e amante dell'arte, tuttavia, non esita ad abbracciare la tesi del logocentrismo large, l'idea che le intuizioni senza concetto siano cieche. E, paragonando la sua fidanzata a una macchia di Rorschach, cade persino in braccio al logocentrismo extra-large, alla prevalenza delle interpretazioni sui fatti.

3. *Extra-Large*

Non ci sono fatti, solo interpretazioni. Ora, se le versioni medium e large del logocentrismo pongono problemi, figuriamoci poi la versione extra-large professata da Nietzsche. In effetti, fa acqua da tutte le parti. Che non ci siano fatti, solo interpretazioni, comporta che il mondo si dissolva in una fuga infinita di interpretazioni. Sulle prime sembra sensato, ma basta pensarci un poco e vediamo che non funziona. Anche a tavolino e senza figure, come risulta da questo semplicissimo esperimento.

Si prenda la frase in questione:

(1) Non ci sono *fatti*, solo interpretazioni.

E ora si sostituisca *una sola* lettera, la "f", con quella che le è immediatamente successiva nell'alfabeto, la "g". Otteniamo una seconda frase perfettamente sensata dal punto di vista sintattico e grammaticale.

(2) Non ci sono *gatti*, solo interpretazioni.

Perfettamente sensata, ma anche un po' scema, riconosciamolo con franchezza. Perché non è affatto vero che non ci siano gatti, ma solo interpretazioni. Ci sono cani, gatti, persone, case, atomi, continenti, pianeti, e poi anche, qualche volta, delle interpretazioni. E, notatelo, chi dice che non ci sono fatti, solo interpretazioni, vuol dire proprio che non ci sono cani, gatti, persone, case, atomi, continenti, pianeti, ma *solo* interpretazioni.

Ma passiamo alle figure.



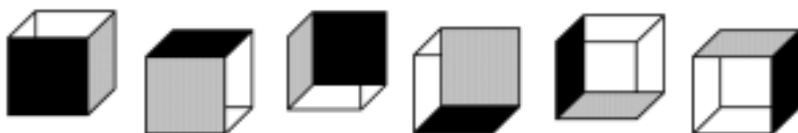
Questa figura è stata disegnata da Paolo Bozzi ¹⁴ all'unico scopo di

creare una immagine fortemente ambigua. Di che si tratta? Di una moneta? Di un tappo da birra? Di un ufo danneggiato? Di una foglia? Di un sigaro toscano? Le interpretazioni sono aperte. Ma è poco ma sicuro: non si tratta né di un coniglio, né del Monte Bianco, né di Mozart. Dunque non è vero che le interpretazioni sono infinite e che, perciò, *non ci sono fatti, solo interpretazioni*.

Prendiamo ora il cubo di Necker.



Ci appare o come una scatola con il fondo in alto a sinistra e l'apertura in basso a destra, o come una scatola con il fondo in basso a destra e l'apertura in alto a sinistra (questo secondo esito, almeno per me, è meno facile). Certo, uno può anche, con uno sforzo maggiore, pensare ad altri esiti: l'apertura è sulla faccia alta, o su quella bassa, o sulla faccia sinistra, o sulla faccia destra, o su quella posteriore ¹⁵. E con questo abbiamo 6 esiti, quante sono le facce di un cubo.



Ci va poi tutta la perversa sagacia di Wittgenstein ¹⁶ per ipotizzare che si tratta di un disegno senza profondità, o di un filo di ferro piatto (fate l'esercizio, un po' riesce).



E fanno 7. Non una di più. E basterà cancellare un poco il disegno

per perdere il cubo, che scompare nonostante tutta la nostra buona volontà e i nostri sforzi di memoria.



Dunque, ancora una volta, non è vero che le interpretazioni sono infinite e che, perciò, *non ci sono fatti, solo interpretazioni* (se poi uno volesse sostenere che quel cubo è suo zio, ebbene, nessuno glielo potrebbe vietare, ma questo è un altro paio di maniche, e ha a che fare non con la percezione visiva, ma con l'elogio della tolleranza).



Ultima figura. Questo signore è Friedrich Nietzsche, quello che aveva detto che *non ci sono fatti, solo interpretazioni*. O almeno fino a non molti anni fa pensavo che fosse lui, e lo pensavo insieme a tanti altri (lo si trova spesso nella iconografia nietzschiana). Tanto che avevo fatto mettere la sua foto sulla copertina di un libro su Nietzsche che ho curato con altri colleghi ¹⁷. Tranne che dopo l'uscita del libro un amico fotografo mi ha informato del fatto che si tratta di Umberto I di Savoia, una cui immagine è finita, fortuitamente (è vero però che un poco si assomigliano, baffoni e aria spiritata) nella lista canonica delle immagini di Nietzsche. Ora, immaginiamo di poter mostrare questa foto a Nietzsche e di chiedergli: "Sei tu?" Possiamo scommetterci: avrebbe detto che non era lui, diciamo, nel 1886; forse, nel 1889, avrebbe sostenuto di essere

lui. Ma questo solo perché nel 1889 era impazzito. Dunque, una volta di più, non è vero che le interpretazioni sono infinite e che, dunque, *non ci sono fatti, solo interpretazioni*. Altrimenti, tanto varrebbe dire che questo signore è un simpatico filantropo:



Di solito, a questo punto, succede una cosa abbastanza curiosa. Qualcuno si alza e dice che Nietzsche non ha mai sostenuto che *non ci sono fatti, solo interpretazioni*. Ma non è vero, Nietzsche ha scritto proprio così, e questo è un fatto, non una interpretazione: «Contro il positivismo, che si ferma ai fenomeni: “ci sono soltanto fatti”, direi: no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni».

4. *Small*

Che fare? È qui che – lasciato Arhneim e ringraziatolo per tutto quello che mi ha insegnato, anche nei suoi errori – vengo alla mia proposta positiva. Come tutte le magliette che si rispettino, il logocentrismo possiede anche una quarta taglia, quella “small”: il vedere *può* accompagnarsi al pensiero, anzi, accade molto spesso, ma questo non è un motivo per sostenere la tesi logocentrista secondo cui senza pensiero non c’è visione. Suggestivo conclusivamente di prenderla in considerazione, questa taglia “small”, perché, diversamente dai suoi precursori sin qui esaminati, sembra operare delle differenze che sono di grande utilità, e in particolare tra: (1) incontrare e vedere, (2) pensare e sapere, (3) sapere e avere scienza. Che è quanto basta per tracciare un discrimine tra ontologia ed epistemologia, tra quello che c’è e il modo in cui lo pensiamo e ce lo rappresentiamo. Come?

Incontrare e vedere. Prendiamo questa prima immagine.



Io mi ci imbatto, la incontro. Certo, posso anche dire di vederla, anche se vedo pochino, ma è vero che è con gli occhi che la incontro, non con il naso o con le orecchie. Il mio modo di rapportarmi a que-

sta immagine è poco più che sbattere contro uno sgabello: mi imbatto in una figura, ecco tutto. Vedo dei colori, riconosco una persona, ma non posso farci niente, è lì, la vedo come la vedrebbe il mio gatto, se ne possedessi uno. È pochissima cosa, ma, se ci pensiamo un momento, la stragrande maggioranza delle nostre esperienze (visioni laterali, lievi pruriti, suoni lontani, e persino pensieri o sentimenti di cui non abbiamo piena consapevolezza) sembra rientrare nella sfera in cui si iscrive quella immagine, che è per l'appunto quella della realtà *incontrata*. Una realtà che non a caso Metzger ¹⁸ ha contrapposto alla realtà *rappresentata*, quella di cui abbiamo consapevolezza e che possiamo a rigirare nella nostra mente per farcene qualcosa. La prima è una realtà inemendabile, ed è l'ontologia. La seconda è emendabile, in gradi diversi, ed è l'epistemologia ¹⁹.

Pensare e vedere. Ora ingrandiamo la figura.



Qui, lo si ammetterà, le cose vanno altrimenti, e in un certo senso si potrebbe dire che “vanno meglio”. Riconosco un uomo, so dirne approssimativamente l'età, il contesto in cui si trova (dietro di lui intravedo una tavola imbandita), lo stato d'animo che manifesta (sembra allegro). Se vivo in Italia e guardo la televisione, posso anche dire che si tratta di Piero Angela. Qui davvero le mie intuizioni abbisognano di concetti, e la mia ontologia da sola non basta, deve incorporare un pizzico di epistemologia. È a questo livello che ha inizio un processo di emendamento, in cui si potrà disputare, poniamo, sull'età della persona fotografata (settant'anni ben portati? Cinquanta mal portati?), sul suo umore (è un sorriso spontaneo o di circostanza?), sulla sua indole, sulle sue attitudini, sui suoi costumi (un uomo capace? Un raccomandato di ferro?) e ovviamente sulla sua identità (Piero Angela? Un sosia? Un signore dall'aria cordiale e basta? Qui l'esperienza conta eccome, perché chi non l'ha mai visto difficilmente potrebbe dire: “Ecco Piero Angela”). L'immagine non è più soltanto qualcosa di esterno e di incontrato, bensì, come suggerivo prima, qualcosa di rappresentato: l'abbiamo almeno in parte interiorizzata, la riferiamo ai lemmi di una nostra personale enciclopedia, e se vogliamo possiamo, con la fantasia, fare tanti giochini divertenti (aggiungendo una barba e scurendo i capelli riusciremo a ottenere Alberto Angela?) e culturalmente condizionati (a Schopenhauer non sarebbe mai passato per la testa di

dire: “Ecco Piero Angela”, e questo è l’esempio di una proposizione analitica a posteriori).

Ma ciò non toglie che vedevamo qualcosa anche nella immagine precedente, in cui il principio secondo cui le intuizioni senza concetto sono cieche non valeva. Tutti questi costrutti di secondo livello sono, per così dire, degli oggetti di ordine superiore il cui livello inferiore, l’immagine che vediamo, è inemendabile tanto quanto la stessa immagine in formato più ridotto che avevo riportato più sopra. E il fatto che risulti più maneggevole o prensile per i nostri ragionamenti (il che è verissimo) non toglie che la sostanza di cui è composta sia la stessa, e possieda la medesima tenacia e autonomia (con tutti gli sforzi di questo mondo, e anche tendendo i nostri concetti e la nostra immaginazione allo spasimo, non riusciremo mai a vedere, al posto della cravatta di Piero Angela, un elefante, e già il “vederci” un salmone richiederebbe, come si dice, una bella fantasia).

Sapere e avere scienza. Veniamo all’ultimo caso, che riguarda la distinzione tra possedere delle conoscenze, anche molto ampie e dettagliate, ed essere effettivamente coinvolti in una impresa scientifica.



L’immagine ingrandita non mi dà molto di più della precedente (anzi, è più sfocata, guardate le righe della camicia), sebbene mi permetta di sofisticare le mie illazioni. Per esempio, se nella definizione precedente l’immagine era quella di un banchetto, che però poteva essere un pranzo o una cena, privato o ufficiale, adesso sembra più verosimile che si tratti di un pranzo (la luce sembra naturale), e non ufficiale, verosimilmente un pranzo di nozze (si vede meglio il bambino, di schiena, sulla testa di Piero Angela).

Ma non voglio continuare a stressarvi con l’ermeneutica di Piero Angela, bensì suggerire un altro livello. Smettiamo di guardare Piero Angela, e pensiamo che cosa può passarli per la testa, non attualmente, o meglio nel momento in cui è stato fotografato, bensì “in generale”. Che cosa ha in testa Piero Angela?

Beh, probabilmente qualche progetto, delle sensazioni, dei ricordi personali, forse anche il suo numero di codice fiscale, ma poi anche delle nozioni molto precise, legate alla sua meritoria professione di divulgatore scientifico, circa la struttura dell'atomo, il Dna, i Sumeri, i dinosauri e i bradipi. Forse la sa anche lunga sugli ornitorinchi. È anche possibile che, per lo stesso principio in base al quale una edicola dei nostri giorni contiene più informazioni della Biblioteca di Alessandria al tempo dei Tolomei, nella testa di Piero Angela ci siano più conoscenze di quante ne possedesse Pierre Bayle (per quanto riguarda le scienze naturali, non c'è dubbio che sia così: Piero Angela ha conoscenze più aggiornate). Eppure, Piero Angela è uno scienziato? Sicuramente, no. In tanti anni, a furia di trattare dei più disparati argomenti scientifici, ne saprà, nell'insieme, più di uno scienziato, che di solito sa molto su un settore, il suo, e molto meno su settori non suoi. Ma tutto quello che sa, Piero Angela lo conosce per autorità altrui, per un rapporto fiduciario, non c'è un solo lembo della sua cognizione in cui Piero Angela costituisca un'autorità. Niente di male. Saperle, le cose che sa Piero Angela... Però, se dovesse insegnare all'università, sarebbe in un master di divulgazione scientifica, non in un corso di laurea in fisica o in biologia.

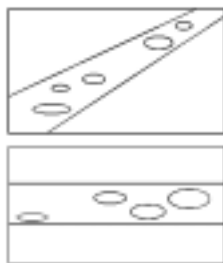
Ora, che cosa ci insegna questo caso? Per l'appunto che un conto è sapere molte cose (come Piero Angela), un altro invece essere uno scienziato (poniamo che Piero Angela abbia un fratello medico: lo scienziato sarebbe lui). In fondo, è la vecchia storia del *Teeteto*: il sapere non è la sensazione (diciamo, la prima immagine, Angela piccolissimo), né l'opinione (la seconda immagine, Angela di mezza taglia), bensì *l'opinione vera accompagnata da ragione*. Che è poi la considerazione suggerita, ma suggerita soltanto, dalla terza immagine di Angela. Non ci vuol molto a capirlo, eppure se sosteniamo che le intuizioni senza concetto sono cieche, e che il mondo è la mia rappresentazione, allora pretendiamo che nella più distratta delle nostre prestazioni percettive operi una opinione vera accompagnata da ragione. Ci vuole un bel coraggio, in altri termini, per far collassare l'ontologia e l'epistemologia, perché questo tradisce i caratteri dell'ontologia, le strutture che incontriamo nel mondo, e quelli dell'epistemologia, che nella sua assenza è opinione vera accompagnata da ragione, che poi si propaga, discendendo ma anche in parte snaturandosi, nelle opinioni e nei ragionamenti compiuti o appena abbozzati che accompagnano la nostra esperienza senza mai identificarsi con essa. Ma è importante capire che per vedere il sole non è necessario possedere una opinione vera accompagnata da ragione perché altrimenti dovremmo concludere che Tolomeo non ha mai visto il sole né poggiato i piedi sulla terra.

Tornando al problema-Arnheim, e alla meravigliosa ambiguità del "pensiero visivo": credo che il logocentrismo small non lo avrebbe

interessato, per il banale motivo che non lo interessava l'esperienza del riconoscere Piero Angela, bensì l'arte. E questo, come credo di aver chiarito, spiega per quale motivo Arnheim oscilli, per così dire, tra Kanizsa e Gombrich, tra l'autonomia del vedere, da una parte, e il ruolo determinante dell'espressività artistica sin nella percezione ordinaria, dall'altra. Senza arretrare di fronte alla riproposizione di una vecchia concezione estetica, quella che faceva dire a Oscar Wilde che dopo Turner tutti hanno visto il Tamigi in un modo diverso da prima.

Coda

Un'ultima coppia di figure, per concludere e riassumere il sugo della storia, rifacendoci all'insegnamento di un compagno di strada dei gestaltisti, Husserl ²⁰.



Guardate la prima figura. Non dice molto. Poi uno (che non sarà necessariamente Amleto) potrà farci notare che si tratta del collo di una giraffa che passa davanti alla finestra. Ci diremo forse, senza sentirci in malafede: “Sì, ecco una giraffa!”.

Adesso guardate la seconda figura. Se uno ci dicesse che è il collo di una giraffa, gli crederemmo? No, perché non lo vediamo, non riesce proprio. Certo, se fossimo Polonio, gli assicureremmo di aver visto il collo di una giraffa o, se gli fa piacere, che è la coda di una giraffa, o Monna Lisa. Lo avremmo fatto contento, ma far contenta la gente non è tutto nella vita, pensate alla fine che fa Polonio...

¹ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954 e 1974), tr. it. di G. Dorfles, Milano, Feltrinelli, 1997¹³, da cui cito.

² M. Ferraris, *Estetica razionale*, Milano, Cortina, 1997.

³ R. Arnheim, *Il pensiero visivo* (1969), tr. it. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1974.

⁴ R. L. Gregory, *Occhio e cervello* (ed. 1998), tr. it. di A. Rebaglia, Milano, Cortina, 1998.

⁵ E. Gombrich, *Arte e illusione* (1960), tr. it. di E. Romano, Torino, Einaudi, 1965.

⁶ D. Hume, *Trattato sulla natura umana* (1739-40), tr. it. di A. Carlini, revisione di E. Lecaldano e di E. Mistretta, in *Opere*, Roma-Bari, Laterza, 1971, 2 voll., libro I, parte III.

⁷ I. Kant, *Critica della ragion pura* (1781), che cito nella traduzione di Pietro Chiodi, Torino, Utet, A 51/ B 75.

⁸ F. Nietzsche, ed. Colli-Montinari (Milano, Adelphi, 1964 ss.), *Frammenti postumi*, 1886-1887, 7 [60].

⁹ G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, Bologna, Il Mulino, 1980.

¹⁰ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 60.

¹¹ M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, Bologna, Il Mulino, 1998.

¹² G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, Bologna, Il Mulino, 1991.

¹³ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 62.

¹⁴ P. Bozzi, *Vedere come*, Milano, Guerini, 1998.

¹⁵ M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, cit.

¹⁶ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), tr. it. di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1967.

¹⁷ M. Ferraris, a c. di, *Guida a Nietzsche*, Roma-Bari, Laterza, 1999. La seconda edizione (ivi 2004) ha cambiato grafica, non ha più una foto di copertina, il che ha soppresso, insieme all'errore, la possibilità di rettificarlo.

¹⁸ W. Metzger, *I fondamenti della psicologia della Gestalt* (1954), tr. it. di G. B. Vicario, Firenze, Giunti-Barbèra, 1971.

¹⁹ Mi permetto di rinviare a M. Ferraris, *Il mondo esterno*, Milano, Bompiani, 2001, p. 107 ss.

²⁰ V. Costa, *L'estetica trascendentale fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Husserl*, Milano, Vita e Pensiero, 1999.

Il nero è lugubre prima ancora di essere nero

di Alberto Argenton

L'affermazione che dà il titolo a questo mio contributo è citata da Paolo Bozzi nel capitolo intitolato *Qualità terziarie* della sua *Fisica ingenua*: «Una volta lo psicologo praghese Max Wertheimer (ma non so né dove né quando) ha detto (o scritto): “Il nero è lugubre prima ancora di essere nero”». Bozzi, che in questo capitolo tratta delle qualità espressive – chiamate anche, come si sa, qualità terziarie – così prosegue: «Le qualità terziarie sono prepotentemente presenti nei pezzi di mondo con cui abbiamo a che fare, anche se non è molto facile definire la loro natura e trovare i loro supporti. Se il nero è lugubre, il rosso è vivace. L'ombra di un grande albero verde è riposante e distensiva. Un accordo di settima diminuita è raggricciante e teso. Un gesto lento e ascendente è ieratico. [...] Le qualità terziarie vanno dalla rozza eccitazione sessuale messa in atto da un'abile pornografia all'aereo verso di Morgestern: *Die Möwen sehen alle aus, als ob sie Emma hiesßen*» (P. Bozzi, 1990, pp. 100-01) ¹.

Questo brano, con i suoi esempi e le sue citazioni, mi pare costituisca una buona introduzione al complesso tema dell'espressione, che è l'oggetto del mio contributo e di cui qui di seguito cercherò di mettere in evidenza alcuni aspetti rilevanti ai fini di un suo inquadramento, certamente parziale e riduttivo, visti anche gli ovvi limiti di spazio consentiti a questo testo. Nel fare ciò, il riferimento principale sarà l'opera di Rudolf Arnheim, che allo studio della psicologia dell'espressione ha dato un apporto fondamentale. Arnheim, infatti, pone l'espressione tra i punti nodali della propria teoria psicologica e ne scrive diffusamente sia in alcune opere monografiche sia in numerosi saggi ², sostenendo la tesi che «l'espressione sia il contenuto principale della percezione» (R. Arnheim, 1966a, p. 80), argomentandola ed esemplificandola in vario modo e dandone un'ipotetica interpretazione in termini processuali.

Lo studio dell'espressione in Psicologia

Prima di entrare nel merito del nostro tema, va notato che Arnheim è l'unico psicologo che si occupa estesamente e compiutamente

di espressione e ciò per ragioni alle quali mi pare opportuno far cenno.

Da un lato, essendo oggetto del suo interesse precipuo lo studio della percezione visiva e, più in generale, del funzionamento della mente, della cognizione, e avendo egli scelto a questo fine come terreno d'indagine il mondo dell'arte, è ovvio, o "naturale", che si sia presto imbattuto e abbia dovuto affrontare il tema dell'espressività, che del fenomeno artistico costituisce uno degli aspetti salienti. Dall'altro, però, tale scelta non giustifica di per se stessa il suo esser solitario protagonista in questo ambito d'indagine, dal momento che, come cercherò di mettere in luce più avanti, le proprietà espressive hanno «primato genetico e fenomenico» (W. Metzger, 1963, pp. 84-86) nella nostra esperienza del mondo.

Per comprendere i motivi della quasi totale assenza di studi sull'espressione, ci si può rifare a una rapida considerazione che al riguardo fa lo stesso Arnheim, in una conversazione avuta con Lucia Pizzo Russo (1983, p. 16): «Lo studio dell'arte mi ha fatto capire certi meccanismi percettivi prima ignoti. Per esempio l'espressione dinamica, condizione necessaria della percezione artistica, che non è contemplata nella teoria ufficiale della percezione, vuoi perché entità non misurabile, vuoi perché considerata epifenomeno trascurabile».

L'emarginazione dell'espressione dagli studi psicologici e la loro inadeguatezza a confronto della sua importanza erano state denunciate già molti anni prima ancora da Arnheim (1966b, p. 243): «L'espressione è rimasta, in psicologia, straniera. [...] L'espressione viene o completamente trascurata, o trattata come una manifestazione esterna della mente del tutto distaccata da essa, un lusso del comportamento, utile diagnosticamente ma totalmente avulso dallo sforzo che una persona o un animale compiono per realizzare qualche cosa. Coerentemente con questo atteggiamento, gli psicologi sperimentali hanno in genere limitato i propri studi sull'espressione a materiale prodotto artificialmente: espressioni facciali e gesti stereotipi eseguiti da attori, disegni lineari schematici, ecc. Anche qui, l'espressione è isolata rispetto al contesto».

Non si può dire che ai nostri giorni la denuncia e i rilievi critici di Arnheim abbiano perso di attualità. Certo, al comportamentismo si è sostituito l'ormai imperante cognitivismo, il quale ha prodotto nella psicologia un rinnovamento di ampia portata, con una rifocalizzazione dell'interesse di studio per i processi interni o mentali ³ e con la promozione di un'intensa «liberalizzazione metodologica» (R. Luccio, 1982, p. 23), ma di fatto l'espressione continua a essere, in psicologia, «straniera».

E non solo l'espressione, ma con essa gran parte di ciò che ha a che fare con la nostra esperienza diretta – con il «mondo della qualità e della percezione sensibile» (A. Koyré, 1965, p. 22), vale a dire con l'intuizione, la fantasia, l'affetto, l'immaginazione ⁴ – che, assieme alla

tanto perlustrata sfera logico-razionale e a quella emotiva e motivazionale, costituisce il fondamento dell'attività cognitiva.

Vi sono spiegazioni di carattere epistemologico, a loro volta interpretabili in chiave sociale e politica, che rendono conto di questa massiccia esclusione. L. Pizzo Russo (1997, p. 80) nota che «per affermarsi, la scienza moderna ha dovuto screditare l'esperienza diretta», e cita in proposito queste considerazioni di Stefan Amsterdamski (1981, p. 548): «Dal mondo degli oggetti direttamente accessibili ai sensi, la scienza si trasferisce progressivamente in un mondo di oggetti astratti che si muovono in un astratto spazio geometrico retto da leggi universali. Il mondo delle qualità sensibili immediatamente accessibili alla conoscenza viene sostituito da un mondo di grandezze, forme e rapporti, da un mondo suscettibile di misurazione. Ciò che per secoli era stato considerato un autorevole criterio di verità – la conoscenza diretta – viene ora giudicato fallace».

Detto in altri termini, la scienza moderna ha abbattuto «le barriere che separavano cielo e terra unificando l'universo. [...] Ma essa effettuò questa unificazione sostituendo al nostro mondo della qualità e della percezione sensibile – il mondo che è teatro della nostra vita, delle nostre passioni, della nostra morte – un altro mondo, il mondo della quantità, della geometria reificata, nel quale, sebbene ci sia posto per ogni cosa, non vi è posto per l'uomo» (A. Koyré, 1965, pp. 22-23).

Lungi dal voler avanzare dubbi sulla validità euristica ed epistemica del metodo quantitativo e sperimentale, ciò che sto cercando di mettere in risalto è la necessità di affrontare «di nuovo le grandi questioni della psicologia, che vertono sulla natura della mente e sui suoi processi, su come l'uomo costruisce i suoi significati e le sue realtà», e ciò a dispetto «di quella che Gordon Allport chiamava la “metodolatria” e «del costume dominante (i “piccoli studi accurati”)» (J. S. Bruner, 1990, p. 15).

E l'espressione è una delle «grandi questioni della psicologia».

Fatta questa doverosa premessa, cercherò ora di illustrare alcuni degli aspetti principali che, a mio parere, caratterizzano il fenomeno dell'espressività e di fare chiarezza su alcuni equivoci o malintesi in cui si può cadere affrontando questo tema.

L'espressione consiste nel carattere delle cose e ha il suo corrispettivo nell'aspetto dinamico degli oggetti e degli eventi percettivi

Arnheim (1974², p. 445) definisce l'espressione «*come i modi di essere del comportamento organico e inorganico che si manifestano nell'aspetto dinamico degli oggetti e degli eventi percettivi*», e così commenta la sua definizione: «le proprietà strutturali di queste manifesta-

zioni non si limitano a quanto viene captato dai sensi esterni, ma sono in modo cospicuo attive nel comportamento mentale e sono usate metaforicamente per descrivere un'infinità di fenomeni non sensoriali: il morale a terra, l'alto costo della vita, la spirale dei prezzi, la lucidità della discussione, la compattezza della resistenza»⁵. Il commento è importante perché evidenzia un aspetto dell'espressione del tutto trascurato dalla poca letteratura esistente in proposito e cioè il fatto che la percezione dell'espressione ha valore fondante rispetto al funzionamento della mente: il pensiero metaforico, che trova manifestazione sia nel linguaggio parlato che in quello iconico come in altri generi di linguaggi, ne è una dimostrazione.

Allo stesso modo, la concezione che traspare dalla definizione di Arnheim, da quel che mi consta e fatta forse e in parte eccezione per quella di Kurt Koffka (1935), è l'unica che collega inscindibilmente il fenomeno dell'espressione alle caratteristiche dinamiche del funzionamento della percezione e della mente, dandone così una ipotetica interpretazione di tipo processuale.

Nel saggio intitolato *La teoria gestaltista dell'espressione*, da cui egli trae la definizione appena citata, Arnheim (1966a) discute in modo approfondito del rapporto esistente fra le caratteristiche dinamiche della situazione stimolante e la corrispettiva esperienza fenomenica che abbiamo di tale situazione, fondando tale rapporto sull'ipotetico principio gestaltista dell'isomorfismo⁶. In questa sede possiamo solo riportare in estrema sintesi la sua tesi, che è poi quella su cui si basa e si snoda gran parte dell'enorme opera da lui compiuta.

In sostanza e usando gli stessi termini metaforici di Arnheim (1974², p. 438), l'atto della percezione può essere considerato come il risultato della «lotta» che si instaura fra le forze percettive insite nella configurazione stimolante, le quali «invadono» l'organismo cercando di mantenere integra la propria energia, e le forze di campo di natura fisiologica presenti nell'organismo stesso, le quali hanno il compito di contrapporsi a quelle invaditrici, organizzandole «nel pattern più semplice possibile»⁷.

L'esito della lotta fra questi due tipi di forze antagoniste è ciò che chiamiamo percepito e la denominazione data alle forze insite nell'oggetto stimolante è quella di «tensioni direzionate», la cui presenza costituisce anche il veicolo della sua espressività: «tutto il percepito è dinamico, vale a dire dominato da tensioni direzionate. Tali tensioni sono componenti che ineriscono allo stimolo percettivo, esattamente come la tonalità ad un colore o la dimensione a una forma. Ma possiedono una proprietà del tutto unica, non condivisa dagli altri componenti: essendo forze fenomeniche, illustrano e richiamano il comportamento delle forze anche altrove e in generale. Dotando l'oggetto o l'evento di una forma di comportamento percepibile, tali tensioni gli conferisco-

no un “carattere”, e richiamano il carattere consimile di altri oggetti o eventi. Questo appunto si intende affermando che tali aspetti dinamici del percolato ne “esprimono” il carattere» (R. Arnheim, 1966a, p. 68).

L'espressione, dunque, consiste nel «carattere» delle cose e tale carattere trapela dalla percezione delle forze fenomeniche – le tensioni direzionate – presenti nella configurazione del pattern stimolante e della loro interazione. Anche Koffka (1935, pp. 376-77) usa questo termine nel trattare delle qualità espressive, che egli denomina «caratteri fisiognomici», intitolando così il paragrafo specificamente dedicato all'argomento; tali «caratteri» sono quelli che gli «oggetti del campo» manifestano, esercitando «un effetto sul nostro comportamento», ma che non sono «esprimibili in termini di forma o di colore o di utilità pratica»; il chiamarli fisiognomici è giustificato, oltre che da una certa tradizione di studi ⁸, dal fatto che «questi caratteri sono più pronunciati, per noi, nelle forme umane», anche se «possono appartenere a qualsiasi oggetto».

L'affermazione di Koffka riguardo a una maggior pregnanza che la percezione fisiognomica – intesa come percezione dell'espressività umana – ha nella nostra quotidiana esperienza, così come l'uso dell'espressione «caratteri fisiognomici» da lui adottata, offre l'occasione per mettere in luce un possibile equivoco che si può generare o a una visione errata che si può avere nei confronti di questo fenomeno: ritenere che la tendenza a percepire le qualità espressive in tutto ciò che non è umano o che non è animato provenga esclusivamente dalla nostra precedente esperienza e conoscenza dell'espressività umana; in altre parole, che la percezione dell'espressione degli animali o degli oggetti inanimati sia una conseguenza, un'estensione o un'applicazione di una disponibilità della nostra specie a cogliere e a comprendere le manifestazioni fisiognomiche dei nostri simili negando, implicitamente o meno, che i caratteri espressivi risiedano nelle qualità percettive del pattern stimolante, di qualunque tipo esso sia.

Il “patetico abbaglio”

Un autorevole studioso, che in un saggio intitolato, appunto, *On Physiognomic Perception* sostiene con convinzione una posizione molto simile a quella appena esposta, è sir Ernst Gombrich (1963) e vale la pena soffermarsi brevemente su di essa, per mostrarne l'intrinseca debolezza.

Dopo un divertente preambolo di carattere storico, Gombrich entra nel merito del contenuto del suo saggio, affermando la reale esistenza e «immediatezza» della «percezione fisiognomica»: «esiste veramente una “percezione fisiognomica” che convince immediatamente e

senza dubbi. Noi tutti esperiamo questa immediatezza ogni qual volta guardiamo attentamente un volto umano. Ne vediamo la contentezza o la malinconia, la gentilezza o la durezza, senza renderci conto che stiamo leggendo dei «segni»⁹ (*ibidem*, p. 47). Ma questo tipo di «reazione “globale” e immediata all’espressione non è limitata a una lettura dei volti e dei gesti umani». Infatti, come gli psicologi hanno rilevato¹⁰, «una risposta simile è evocata» anche dagli animali; «così il pinguino ci darà l’impressione di essere serio, il cammello altezzoso, il seugugio triste»¹¹.

Ricordando a questo punto la frequente ricorrenza delle metafore nella lingua, Gombrich afferma che esse «testimoniano con quale facilità applichiamo la percezione fisiognomica in campi ove è ancora meno razionale farlo; parliamo di colori allegri o di suoni melanconici», e così continua: «qualsiasi poesia, buona o cattiva, fornisce esempi di questa estensione della percezione fisiognomica, conosciuta anche come il patetico abbaglio¹², mediante la quale si narra di cieli sorridenti e di nuvole minacciose, della carezza del vento e del calmante mormorio del ruscello» (*ibidem*). Sposando l’allora nuova teoria della percezione, elaborata nell’ambito del *New Look*¹³, Gombrich così prosegue: «in realtà se vogliamo seguire Bruner¹⁴ e altri nel considerare la percezione come un processo di categorizzazione, possiamo sostenere che l’uso di categorie fisiognomiche quali “sorridente” o “minaccioso” è una delle nostre primarie e più fondamentali reazioni» (*ivi*, pp. 47-48). Testimonianza della giustezza di tale ipotesi, secondo lo storico dell’arte, è il carattere «regressivo» di queste «reazioni», che egli però ora denomina «esperienze»: «depone a favore di questa concezione il carattere “regressivo” di simili esperienze» (*ivi*, p. 48).

Per Gombrich, dunque, la percezione fisiognomica è una mera, anche se primaria e fondamentale, «risposta», una «reazione globale e immediata», che si attiva al presentarsi di una data manifestazione espressiva umana e che è basata su una inconsapevole lettura di non meglio precisati «segni»; una sorta di indizi o di segnali naturali. Per «estensione», questa risposta è data, in modo fallace o sempre «meno razionale», anche di fronte ad animali e cose, come è massicciamente testimoniato dall’uso della metafora nel linguaggio comune e, soprattutto, in quello poetico. Per quanto riguarda quest’ultimo, ciò è dovuto al fatto che «il poeta vive in un mondo dove tutte le cose possono ancora essere divise in sorridenti e accigliate, conservando egli la capacità del bambino di indagare e interrogarsi su ogni cosa c’è in natura – e ogni cosa in natura gli risponderà in modo sufficientemente chiaro per permettergli di “classificare” il mondo in queste categorie “fisiognomiche”». Non solo la poesia, ma tutte le arti fanno affidamento su queste «risposte» per ottenere «alcuni dei loro effetti»: «ciò che chiamiamo il carattere “espressivo” dei suoni, dei colori e delle forme non

è, dopo tutto, niente altro che questa capacità di evocare reazioni “fisiognomiche”» (*ivi*, pp. 48-49).

Insistendo sulle metafore, Gombrich sostiene che esse sono «manifestazioni di associazioni non ancora violate, di caselle sufficientemente ampie da contenere sia l'azzurrità di un cielo primaverile che il sorriso di una madre» e rese interessanti dal fatto che molto spesso tali «categorie» sono intersensoriali: «il sorriso appartiene alla categoria delle esperienze, calde, luminose, dolci; il cipiglio è freddo, scuro e amaro in questo mondo primordiale in cui tutte le cose ostili o spiacevoli ci danno l'impressione di essere simili o, almeno, equivalenti». Inoltre, questo tipo di categorizzazione regressiva, non convenzionale e sinestetica sembra possedere un certo grado di oggettività, vale a dire non essere né del tutto soggettiva né esclusivamente determinata dalla cultura: «anche se la lingua o le abitudini culturali possono incidere molto sull'uso corrente di particolari metafore o di certi clichés poetici, non ci aspettiamo affatto che l'uomo chiami “amara” la propria innamorata, né che si canti il sorriso “freddo” e “scuro” di una madre che coccola il suo bambino» (*ivi*, p. 48).

A questo punto e a parte l'impiego non molto rigoroso della terminologia psicologica ¹⁵, dovrebbe essere sufficientemente chiara la tesi propugnata da Gombrich ed evidente la sua debolezza.

Per limitarci a un solo aspetto, che la percezione dell'espressione sia una conseguenza, un'estensione o un'applicazione della percezione fisiognomica, è un assunto del tutto erroneo, com'è mostrato per altro dall'uso massiccio che, sia nel linguaggio comune sia in quello poetico o *tout court* artistico, viene fatto della metafora, ma anche di altre figure retoriche come, ad esempio, la sinestesia. Esiste un'infinità di termini con connotazione espressiva che hanno la loro derivazione dalla percezione e dall'esperienza fenomenica del mondo fisico e che, per estensione, sono spesso usati per indicare espressioni fisiognomiche ¹⁶. Lo stesso Gombrich, ce ne fa qualche esempio, quando scrive che non ci si aspetta che qualcuno definisca «freddo» e «scuro» il sorriso della madre che carezza il figlioletto, dal momento che il sorriso stesso appartiene «alla categoria delle esperienze, calde, luminose, dolci»: aggettivi che hanno origine dalla percezione – tattile, visiva, gustativa – dell'ambiente fisico e che, per estensione o per analogia, possiamo usare nel campo della fisiognomica. «L'espressione non si limita agli organismi viventi dotati di coscienza. Una fiamma, una foglia volteggiante, l'urlo di una sirena, un salice, una rupe scoscesa, una sedia Luigi XV, le crepe nel muro, il calore di una teiera di porcellana, il dorso irto di un porcospino, i colori del tramonto, una fontana, il lampo e il tuono, i movimenti sussultanti di un pezzo di filo ricurvo: tutto ciò trasmette espressione tramite i nostri diversi sensi. L'importanza di questo dato di fatto è stata oscurata dall'ipotesi popolare, secondo la quale in

simili casi è semplicemente l'espressione dell'uomo che si trasferisce sugli oggetti» (R. Arnheim, 1966a, p. 81).

L'abbaglio di Gombrich è, dunque, alquanto drammatico, viste l'autorevolezza di chi ci è incorso e le implicazioni che esso comporta nell'ambito della concezione sia dell'uomo che del fenomeno artistico.

Di fatto, lo storico dell'arte, della cui opera compiuta nel suo campo disciplinare ovviamente non intendo qui sminuire l'ampia e rilevante portata, si appella a una teoria psicologica che è congeniale alla visione che egli aveva dell'arte – quella esposta in *Arte illusione*¹⁷ (E. H. Gombrich, 1960) – e che si manifesta, pur in estrema sintesi, anche attraverso questo suo saggio sul tema dell'espressione. Teoria psicologica il cui assunto di base si riconduce al contenuto dell'articolo di Jerome S. Bruner (1957) citato da Gombrich, che Arnheim (1969, p. 97) così critica: l'articolo di Bruner «si accosta notevolmente alla posizione assunta in questo libro quando asserisce che “tutta l'esperienza percettiva è necessariamente il prodotto finale di un processo di categorizzazione”. Tuttavia, considerando più da vicino l'articolo, si trova che secondo Bruner tale categorizzazione è limitata all'inserimento dei percetti del presente in appositi loculi costruiti in passato. Sebbene egli ammetta che “certe unità o identità primitive all'interno della percezione devono essere innate o autoctone, e non apprese”, non vede tali categorie non apprese operare all'interno della percezione diretta in se stessa. Ma come potrà l'ingresso percettivo del presente venir classificato nelle categorie del passato, salvo che non possieda, anzitutto, una configurazione categoriale? Bruner è un esempio di quel tipo di approccio cui allude Wolfgang Metzger, quando osserva che gli psicologi spesso affrontano il problema dell'organizzazione percettiva “anzitutto a livello del piano immediatamente superiore”¹⁸, vale a dire, troppo tardi. Qualsiasi manipolazione secondaria del materiale percettivo presuppone la configurazione primaria di tale materiale nella percezione diretta stessa».

Per quel che riguarda il tema che sto qui trattando, quanto appena sostenuto da Arnheim e confermato con ampia evidenza dalle ricerche – vecchie e più recenti – di impronta gestaltista, consente di introdurre e mettere in luce un altro aspetto fondamentale caratterizzante l'espressione: le qualità espressive sono quelle che per prime esperiamo fenomenicamente nella percezione della configurazione del materiale percettivo e ciò, per l'appunto, senza alcun intervento di una esperienza pregressa o di attività inferenziali e associative e in virtù del carattere adattivo di questo tipo di percezione.

Il primato genetico e fenomenico delle qualità espressive

Un autore che sostiene con forza che le qualità espressive hanno una priorità sia genetica che fenomenica nell'esperienza umana del mondo è W. Metzger (1963), il quale tratta dell'espressività mostrando di dare a essa un certo peso e rilevanza, contemplandola all'interno della propria teoria psicologica e tentandone una sistematizzazione concettuale.

Lo psicologo tedesco colloca le proprietà espressive – o «modi-di-essere», come anche le chiama – fra le tre specie di proprietà o «qualità gestaltiche» (o «qualità Ehrenfels») che costituiscono le «proprietà del tutto» e che sono insite nella «*struttura* (o “sistema delle relazioni” fra le parti) delle configurazioni [...] di stimoli corrispondenti» (*ivi*, p. 72).

Dopo aver premesso che «non si è ancora giunti ad una sistemazione e ad una denominazione unitaria delle proprietà gestaltiche», Metzger sostiene che «in base al criterio della natura della *proprietà stessa* si possono distinguere a livello concettuale tre categorie di proprietà gestaltiche, anche se poi in ciascun caso concreto non è sempre facile decidere in quale di queste categorie esso rientri» (*ivi*, p. 76).

Una prima categoria è «la *struttura* od *ossatura* (la “tettonica”). A questa categoria appartengono tutte le qualità degli insiemi che derivano loro dall'essere ordinati e organizzati: forma spaziale o struttura figurale, distribuzione ed articolazione delle chiarezze e dei colori, ritmo, melodia, struttura dei processi di movimento e di cambiamento» (*ibidem*).

La seconda categoria è quella delle «*qualità e caratteristiche globali*. A tale categoria appartengono tutte le proprietà del “materiale” di cui sono fatte le cose, ad eccezione delle qualità sensoriali “semplici”, cioè indipendenti dalla struttura del materiale stesso» (*ivi*, p. 77).

La terza e ultima, ma non in ordine di importanza come vedremo, categoria elencata è quella delle proprietà espressive o del “*modo-di-essere*”. Questa etichetta è riferibile non solo «a ciò che è vivente ma a tutto l’“incontrato” in genere» e si contrappone «alla struttura ed alle qualità considerate come “dati oggettuali”». A questa categoria «appartengono tutte le proprietà fisionomiche o espressive: carattere, maniere, umore, sentimenti e simili» (*ibidem*).

Dopo aver descritto ed esemplificato le tre categorie, Metzger compie alcune puntualizzazioni sulla relazione reciproca tra «modi-di-essere» e «struttura» e tra «qualità-del-tutto» e «qualità sensoriali», soffermandosi anche sul «primato genetico e fenomenico del modo-di-essere o proprietà espressiva».

La prima considerazione che fa al riguardo è di particolare importanza perché mette in evidenza, anche se non direttamente, una effet-

tiva difficoltà presente nello studio dell'espressività, quella di tipo lessicale e linguistico; vale a dire la difficoltà di descrivere o denominare in modo inequivocabile qualità espressive che sono proprie, ad esempio, del medium visivo con termini che appartengono invece al medium linguistico: «non disponiamo di particolari denominazioni per la maggior parte delle proprietà espressive e usiamo per designarle espressioni che indicano nello stesso tempo una qualità sensoriale semplice (caldo, chiaro, amaro, dolce, ecc.), una qualità-del-tutto materiale (tenace, duro, tenero, elastico, luminoso, ecc.) o una proprietà strutturale (chiuso, dritto, curvo, contorto, cavo, equilibrato, ecc.). Anche nei casi in cui esiste un nome, dalla storia del suo significato risulta sempre che con esso in origine veniva designata anche una qualità o una struttura» (*ivi*, pp. 84-85). Però, «ciò non significa che queste parole abbiano designato in origine *soltanto* strutture o qualità e che solo in un secondo tempo siano state "trasferite" anche al corrispondente modo-di-essere: al contrario, esse designavano fin dall'inizio anche, se non addirittura, soltanto il modo-di-essere. Ed inoltre sembra certo che nei linguaggi primordiali ed al primo sorgere di nuove espressioni le parole tendano ad incarnare direttamente attraverso la propria Gestalt un dato modo-di-essere, esse "portano in sé" il proprio significato e perciò possono in via di principio essere capite senza che ci sia stato un particolare accordo sul loro significato» (*ivi*, p. 85).

Ulteriori considerazioni sono volte a dimostrare il primato fenomenico delle proprietà espressive con argomentazioni già precedentemente usate e riproposte con nuovi esempi, uno dei quali è riferito all'arte: «inoltre è certo che la nostra preferenza per determinati colori e determinate forme ha a che fare in modo diretto con il loro *modo-di-essere*. Ma soprattutto va tenuto presente che anche coloro che sono in grado di cogliere senza sforzo l'esatto significato espressivo delle minime sfumature della mimica facciale hanno – a parte rare eccezioni – un'idea molto approssimativa dei corrispondenti *rapporti spaziali*: la prova più evidente di ciò è costituita dalla figure scialbe, insignificanti, per lo più affatto somiglianti che essi producono quando tentano di ritrarre il volto di qualche conoscente. Fanno eccezione gli artisti nati, dei quali si può dire che la loro particolarità consiste proprio nell'essere dotati di una sensibilità per le differenze tra strutture quasi altrettanto fine di quella che hanno per le proprietà espressive, per cui essi sono per esempio in grado d'individuare attraverso quale particolare modificazione di struttura si può ottenere in un determinato caso la piena pregnanza e quindi anche l'evidenza fenomenica della proprietà espressiva desiderata. [...] Infine, sebbene già i bambini di pochi mesi reagiscano alla proprietà espressiva dell'"amichevolezza", la maggior parte degli uomini muoiono senza essersi mai resi conto delle strutture dinamiche il cui valore espressivo viene da loro percepito in

modo immediato nei più comuni sentimenti della vita quotidiana» (*ivi*, pp. 85-86).

La conclusione di Metzger è che: «la successione gerarchica effettiva delle tre specie di proprietà gestaltiche non segue dunque l'ordine in cui sono state sopra elencate: le proprietà espressive stanno cronologicamente all'inizio e obiettivamente al sommo della gerarchia. Quando nei libri di Psicologia si parla del primato della totalità, spesso non si allude tanto al primato delle qualità-del-tutto sulle qualità elementari ma a questo primato *di un tipo di proprietà-del-tutto sugli altri*» (*ivi*, p. 86).

In linea con quanto argomenta Metzger e fornendo una gran messe di dati sullo studio dell'espressione e sulla sua priorità rispetto al funzionamento della percezione e, conseguentemente, della mente, Arnheim, a dispetto delle distinzioni filosofiche ¹⁹, in un suo saggio abbastanza recente indica le qualità espressive come «primarie», intendendo con questo attributo proprio «ciò che viene percepito in primo luogo»: «In effetti, una struttura, per definizione, non cessa mai di essere una costellazione di forze. Proprio come un pattern sociale apparentemente stabile, un gruppo familiare per esempio, rimane sempre un raggruppamento più o meno equilibrato di varie forze motivazionali, così un pattern percettivo, un pezzo di musica o un quadro vengono colti come un sistema di vettori variamente diretti. Un pattern strutturale di forze percepito viene chiamato l'espressione del modello. Le qualità espressive sono autentiche e obiettive proprietà di tutti i percetti. Possiamo anche parlare a questo proposito di qualità primarie supportate dalla forma, dalla dimensione, dal movimento, dall'intensità, dal ritmo percettivi. Le qualità primarie sono ciò che viene percepito in primo luogo» (R. Arnheim, 1992, pp. 246-47).

La priorità fenomenica delle qualità espressive trova ragion d'essere nel comportamento di adattamento all'ambiente che sta alla base della sopravvivenza umana: «La priorità delle qualità fisiognomiche non dovrebbe sorprenderci. I nostri sensi non sono dispositivi di registrazione autonomi che operino a proprio vantaggio. Si sono sviluppati nell'organismo come un aiuto per poter reagire all'ambiente e l'organismo è prima di tutto interessato alle forze che sono attive attorno a esso: alla loro intensità, collocazione, direzione. L'ostilità e la benevolenza sono attributi di tali forze e il loro effetto sulla percezione equivale a ciò che chiamiamo espressione» (R. Arnheim, 1974², p. 455).

D'altra parte, questo comportamento sta alla base della sopravvivenza non solo umana, ma di quella animale in genere; salvo il fatto che gli animali non ne hanno il medesimo livello di 'consapevolezza' e, tanto meno, la capacità di elaborazione mentale nei suoi confronti, qual è quella propria dell'essere umano. Vengono in mente, a questo proposito, sia le pionieristiche osservazioni compiute da Wolfgang

Köhler (1922) sui suoi scimpanzé²⁰ sia l'amenò raccontino del «piccolo pappagallo giallo» narrato da Bozzi (1990, pp. 102-03), a riprova dell'innatismo delle reazioni animali – così come di quelle umane – di fronte all'espressività delle configurazioni stimolanti.

Il pappagalino, nato in cattività in un negozio per animali e ivi allevato per alcuni mesi, viene acquistato da Bozzi e trasferito²¹ nella sua nuova residenza, dove tutto ciò che esso poteva osservare era quello che si vede «normalmente in un'ampia cucina da una gabbia spaziosa sospesa a un metro e mezzo da terra». Dopo tre o quattro anni il pappagallo ha l'occasione di fare un'esperienza particolare e del tutto nuova: il suo proprietario decide di cucinarsi un'aragosta e, prima di metterla a bollire, «pensò di avvicinarla, tenendola con due dita per una delle sue principali appendici, alla gabbia dello sventurato uccello». Quando il pappagallo vede l'agitarsi frenetico, «a raggiera», delle varie appendici dell'aragosta, terrorizzato, si scaglia ripetutamente e con violenza contro la gabbia, fino a perdere alcune penne della coda: «fu un terrore visibile, in cui restai direttamente coinvolto» (*ibidem*).

Il primo commento di Bozzi al «caso particolarissimo» da lui esposto è che sicuramente il pappagallo «non sapeva storie di animali orribili e cattivi con molte appendici», né che presumibilmente era mai «stato aggredito da grandi ragni», mentre è certamente «un bene che i suoi antenati abbiano avuto paura delle cose semoventi dotate di un nucleo centrale e appendici mobili tutt'attorno, ovunque siano vissuti». D'altro canto, si può ritenere sia piuttosto difficile che, «per un animale qualsiasi, l'avvicinamento di un'entità dotata di appendici disposte a raggiera e mobili possa avere caratteristiche invitanti. I registi del terrore sanno molto bene far uso di siffatte appendici, e anche delle loro ombre» (*ivi*, p. 103).

Il secondo commento è che casi come questi, in cui l'esperienza passata non ha evidentemente gioco rispetto alla reazione spontanea manifestata, «ci costringono a riflettere sull'immediatezza di proprietà percettive di eventi adatte a essere denominate con aggettivi come “terrificante” (o, al caso, come “dolcissimo”); proprietà localizzate nell'oggetto, localizzate cioè nello stesso posto dello spazio percettivo in cui si trovano le altre proprietà, primarie o secondarie, dell'oggetto in questione» (*ibidem*).

Rispetto a quest'ultima considerazione, Bozzi fa una riflessione importante sul tema dell'espressività, che serve a richiamare anche un altro possibile equivoco o malinteso o pregiudizio.

Il determinismo emotivo

Quando viviamo una situazione terrificante, Bozzi afferma, è vero

che è il terrore ad abitare dentro di noi – come i cambiamenti fisiologici che avvengono nel nostro organismo durante gli stati emotivi rivelano – ma è altrettanto «vero che l’oggetto causa del terrore è *lui* a essere terrificante: le sue fattezze sono viste immediatamente come la diretta cagione del nostro sconvolgimento; vorremmo che dal nostro ambiente fosse rimosso quell’oggetto, non un altro, per trovare sollievo» (*ibidem*).

Il carattere espressivo delle cose, dunque, è insito nella configurazione delle cose stesse, nelle «fattezze» dell’oggetto percepito, ma va precisato e sottolineato che il percepire tale carattere *può* essere la causa di un cambiamento – di genere emotivo – nello stato del nostro umore e *non necessariamente determinare* una reazione di questo genere. Il pregiudizio, infatti, che propongo di denominare “determinismo emotivo”, consiste nel ritenere l’emozione – o i sentimenti o l’affettività – come il tratto fondamentale caratterizzante l’espressività e come l’effetto psicologico ineluttabile della sua percezione.

Un esempio di come si possa favorire questo malinteso è presente nel brano seguente. «Degli oggetti e degli eventi che percepiamo siamo certi di cogliere la forma [...] ma anche la dimensione, la posizione nello spazio rispetto a noi e agli altri oggetti; inoltre vediamo la forma della loro traiettoria, qualora siano in movimento, e molte altre cose ancora. Ma una in particolare ha certamente a che fare con l’arte in generale e le arti visive in particolare: la nostra capacità di percepire le “qualità espressive”. Ogni oggetto trasmette a chi lo osserva anche delle informazioni, per quel che soggettivamente o convenzionalmente valgono, *di carattere emotivo*, così “il nero è lugubre prima di essere nero” dice Wertheimer, e secondo Koffka “ogni oggetto rivela la propria essenza [...] un frutto dice ‘mangiami’, l’acqua dice ‘bevimi’, il tuono dice ‘temimi’ e la donna dice ‘amami’”» (M. Massironi, 2000, p. 111, corsivo mio).

Senza soffermarmi sulla dubbia adeguatezza degli esempi, tratti da Koffka ²², per suggerire l’espressività degli oggetti, chi legge il brano appena citato e le ulteriori considerazioni ed esemplificazioni formulate subito dopo e, in parte, anche nelle restanti pagine dedicate all’argomento, non può che intendere il fenomeno se non in termini, appunto, di determinismo emotivo.

Determinismo emotivo che è parzialmente confutato da Bozzi stesso nelle considerazioni immediatamente successive a quelle fatte riguardo all’oggetto «terrificante», che suscita in chi vi si imbatte una gran paura. Vi sono casi, infatti, in cui l’espressione dell’oggetto è percepita per quel che è anche se il nostro «sentimento», il nostro «stato d’animo» è qualificabile in modo del tutto opposto a quello che tale espressione potrebbe suscitare. L’esempio portato da Bozzi (1990, pp. 103-04) è quello di qualcuno che va a una festa di amici, «bella e al-

legrissima», ma in pessime condizioni di spirito, «un misto di depressione tristezza e stizza». Ciononostante, costui percepisce benissimo tutti gli indici dell'euforia e dell'allegria – non solo sulle facce e nei gesti dei presenti, «ma addirittura nella disposizione degli oggetti della stanza e nel gioco delle luci e dei suoni, nell'animazione della scena nel suo complesso» – e questo senza che muti la sua cattiva disposizione, la quale può addirittura peggiorare: «talvolta l'allegria altrui sa di maligna provocazione». In conclusione, «la nostra capacità di leggere nella scena e nelle persone le vere caratteristiche di quella diffusa spensieratezza non dipende certo dal nostro stato d'animo; non è lì che le qualità terziarie hanno origine. Non proiettiamo il nostro rovello interno sui colori del mondo: se quell'allegria ci dà fastidio è appunto perché la vediamo come allegria».

Nel suo giusto argomentare, però, Bozzi continua a far riferimento a delle qualità espressive che possiedono una tonalità affettiva o che riguardano la sfera dei sentimenti. A questo proposito, Metzger (1963, pp. 87-89) – a conclusione di un paragrafo, intitolato “I sentimenti come proprietà espressive o modi-di-essere”, in cui sostiene che i sentimenti e le tonalità affettive devono essere considerate qualità gestaltiche – accennando a «un frequente malinteso» al riguardo, così sentenzia: «il fatto che i sentimenti sono qualità gestaltiche non implica affatto che tutte le qualità gestaltiche sono sentimenti».

È, comunque, sempre Arnheim che in modo più compiuto e netto tratta l'argomento nei suoi essenziali e sostanziali aspetti. «Anche nei riguardi del comportamento umano la connessione dell'espressione con uno stato mentale corrispondente non è affatto necessaria e indispensabile quanto talvolta si ammette senza discussione. Il Köhler ha sottolineato che gli osservatori si riferiscono e reagiscono, normalmente, al comportamento espressivo fisico in se stesso, più che esser consapevoli delle esperienze fisiche che tale comportamento riflette. Percepriamo i movimenti lenti, svogliati, languidi di una persona in contrapposto con quelli vivaci, scattanti, vigorosi di un'altra; ma non procediamo necessariamente oltre il significato di tale apparenza pensando esplicitamente alla stanchezza o alla vivacità che presuppongono. Stanchezza e vivacità sono già contenute nel comportamento fisico in se stesso. Non si distinguono in nessun modo essenziale dalla pigra “torpidezza” del catrame che cola lentamente o dal trillo energico del telefono». Questo modo più ampio di considerare l'espressione comporta alcune concrete implicazioni, una delle quali «suggerisce, ad esempio, che il fenomeno dell'espressione non appartenga primariamente al capitolo delle emozioni o della personalità, nel cui ambito viene comunemente trattato» (R. Arnheim, 1966a, pp. 82-83).

Se il passo appena citato, da un lato, elimina ogni possibile equivoco derivante dal determinismo emotivo, dall'altro, permette di richia-

mare un altro aspetto fondamentale riguardante il fenomeno dell'espressività e che ha a che fare con quello che potremmo chiamare il "lessico dell'espressione".

Il lessico dell'espressione

Dato che il principale modo a nostra disposizione per comunicare ciò che vediamo – oltre ovviamente a ciò che sentiamo, pensiamo, ecc. – sono le parole, mi pare doveroso, in conclusione, fare qualche rapida considerazione sulla connotazione di fondo caratterizzante i termini che esemplificano o descrivono le qualità espressive delle cose, cercando in questo modo di fornire anche un'ulteriore indicazione riguardante la natura del fenomeno stesso dell'espressione.

Arnheim, nel brano appena riportato, scrive del «comportamento espressivo», corrispondente a quello «fisico», delle cose, siano esse, val la pena ricordarlo nuovamente, animate che inanimate. Altrove, Arnheim (1966b, p. 255) ribadisce questo concetto attraverso il seguente enunciato: «le proprietà espressive sono avverbiali, non aggettivali; si applicano al comportamento delle cose, non alle cose in se stesse»; enunciato che può suscitare qualche perplessità²³ perché, isolato dal contesto argomentativo nel quale è inserito e anche in virtù di un certo slittamento semantico rispetto al modo in cui, in inglese come in italiano, vengono usati i due termini «avverbiali» e «aggettivali», risulta piuttosto ermetico. Vale la pena, così, riportare per intero il brano che precede l'affermazione in questione, anche perché, oltre a chiarirla, condensa in poche righe i tratti salienti del fenomeno dell'espressione, tenendo conto che esso è tolto da un saggio in cui Arnheim sta trattando dell'espressività degli oggetti funzionali: «L'espressione si fonda sulle costellazioni di forze che possono rinvenirsi in tutto ciò che si percepisce. Vedere l'espressione di un oggetto significa vedere le caratteristiche dinamiche generali che ineriscono al suo aspetto particolare. In un oggetto che appaia funzionale è possibile scorgere la dinamica del versare, del veleggiare, del contenere, del ricevere, e così via. Scorgiamo pure "tratti caratteristici" come la flessibilità, la robustezza, la grazia, la forza, ecc.; tratti che, esattamente come in un'opera d'arte figurativa di tipo rappresentativo, sono connessi intimamente e totalmente con il tema: la grazia del beccuccio della teiera consiste nella graziosa operazione del versare, che esso manifesta visivamente; la solidità della colonna dorica sta nel suo sostenere solidamente il tetto. Le proprietà espressive sono avverbiali, non aggettivali; si applicano al comportamento delle cose, non alle cose in se stesse» (*ibidem*).

Anche se il senso dell'enunciato, ora, dovrebbe essere sufficientemente chiaro, lo si può comunque ribadire attraverso una similitudi-

ne, che a questo punto non dovrebbe ingenerare equivoci di sorta. Abbiamo definito l'espressione, agli inizi di questo scritto, come il "carattere" delle cose. Usiamo solitamente e più propriamente, soprattutto nel linguaggio comune, questo stesso termine riferendolo all'indole delle persone o di alcuni animali e così facendo lo qualificiamo tramite un qualche attributo – un carattere "mite", "equilibrato", "impetuoso", ecc. – che deriva dall'osservazione delle *manifestazioni del comportamento*, del *modo di comportarsi* delle persone o degli animali, oggetto del nostro giudizio. Similmente facciamo percettivamente, e similmente possiamo fare linguisticamente, nei confronti degli oggetti inanimati, i quali manifestano il loro "comportamento" attraverso i tratti dinamici della propria configurazione.

Inoltre, sempre a proposito dell'enunciato di Arnheim e in relazione al lessico dell'espressione, è forse necessaria un'ulteriore chiosa. In esso si sostiene che sono le *proprietà* espressive a essere «avverbiali», anziché «aggettivali» e non le *parole* che si possono usare per descrivere le proprietà stesse. Infatti, spesso e soprattutto al primo impatto con l'oggetto, i termini che affiorano inizialmente sono aggettivi; approfondendone, però, le connotazioni, se ne scopre l'accezione di tipo comportamentale o dinamica o, se si vuole, la caratterizzazione di "evento", e gli aggettivi si trasformano in voci verbali e avverbiali.

A questa trasformazione lessicale ho avuto occasione ripetutamente di assistere, oltre che averla osservata in me stesso, durante alcune esercitazioni in aula, ma anche compiute dal vivo, con miei studenti, chiamati al compito di individuare le qualità espressive di opere artistiche pittoriche o scultoree o musicali.

In modo più rigoroso e sistematico, ho potuto verificare l'effettiva fondatezza sia dell'enunciato di Arnheim che di altri aspetti fondanti la sua teoria dell'espressione, in alcune sedute condotte ricorrendo al metodo interosservativo proposto, nell'ambito dello studio della percezione, da Paolo Bozzi nel 1978 (anche in P. Bozzi, 1989) e da lui ulteriormente discusso e sperimentato (P. Bozzi, L. Martinuzzi, 1989; anche in P. Bozzi, 1993). In queste sedute, alle quali hanno partecipato gruppi di soggetti inesperti nel campo della storia e della critica d'arte e il cui obiettivo era di trovare riscontro ad analisi percettive di opere pittoriche precedentemente compiute, è fra l'altro emersa con tutta evidenza, nel successivo esame della produzione linguistica, la tendenza dei soggetti a passare da un iniziale uso soggettivo, impressionistico, interpretativo del linguaggio a uno – frutto della negoziazione fra i partecipanti – più propriamente percettivo o fenomenico che si appalesa sotto forme linguistiche di tipo verbale, metaforiche o rivolte a indicare qualità generali e concrete dell'oggetto sotto osservazione ²⁴.

Se si leggono i vari esempi fatti e i corrispondenti termini usati per

illustrare il fenomeno dell'espressione, laddove viene trattato, si ha a volte la netta sensazione di trovarsi al cospetto di una mera elencazione di stereotipati casi, che servono più che altro a indicarne o a constatarne l'esistenza, senza entrare più di tanto nel merito di una qualche spiegazione del suo funzionamento e, conseguentemente, del ruolo da esso giocato nell'ambito dell'attività cognitiva. Altre volte, l'argomento è "sentito" ed "espresso" in modo energico e approfondito.

Com'è nel caso di Paolo Bozzi che, lo abbiamo visto nel brano citato all'inizio di questo scritto, richiama la vivacità del rosso, «l'ombra di un grande albero verde» che viviamo come «riposante e distensiva», «un accordo di settima diminuita» che sentiamo «raggriccante e teso», «un gesto lento e ascendente» che appare «ieratico». Subito dopo aver prodotto questi esempi, egli precisa: «non ci limitiamo qui ad appioppare aggettivi stereotipati a semplici fatti; in quei fatti ci sono caratteristiche che calamitano proprio quegli aggettivi, e queste caratteristiche non sono di natura verbale o associativa, ma ingredienti percettivi presenti dentro ai fatti stessi. Tali ingredienti emergono dai fatti con evidenza immediata non appena i fatti siano tolti dal limbo delle evocazioni realizzate a parole per prender corpo in carne e ossa nell'ambito della nostra osservazione» (P. Bozzi, 1990, p. 100).

Con la sua precisazione, magistralmente formulata, com'è nella prosa e com'era nell'eloquio del mio professore di lontani anni universitari, oltre a mettere in luce due degli aspetti salienti dell'espressione – essere, le caratteristiche qualitative dei «fatti» osservati, «ingredienti» del processo percettivo ed essere, tali ingredienti, emergenti «con evidenza immediata» perché insiti nella struttura dei «fatti» stessi e non frutto di attribuzioni soggettive che, sulla base della conoscenza pregressa, affibbiamo loro tramite «stereotipati aggettivi» – Bozzi ritrae, con rapide e sapienti pennellate verbali, l'essenza dell'atto percettivo, il suo «prendere corpo» nella nostra «carne» e nelle nostre «ossa», e la sua fondamentale prerogativa: farci vedere e capire i «fatti» che costituiscono l'oggetto della nostra esperienza fenomenica del mondo in tutta la loro completezza, compresa la loro espressività.

¹ Bozzi così traduce il verso di Christian Morgenstern (1871-1914), poeta tedesco noto per la sua produzione ironico-grottesca: *Sembra che tutti i gabbiani, tutti abbiano a chiamarsi Emma*. Questo verso è anche quello che molti anni prima usa W. Köhler (1947, p. 173) nel suo libro *La psicologia della Gestalt*, pur sempre a esemplificazione del tema dell'espressione.

² Va ricordato che, sotto la guida di M. Wertheimer, Arnheim (1928) prende il suo Ph. D. con una tesi sperimentale proprio sull'espressione visiva.

³ È proprio l'esigenza di alcuni "neocomportamentisti" di far luce su questi processi, che la tradizionale scuola behaviourista aveva negato ed eluso, a generare in parte il rinnovamento apportato dalla psicologia cognitivista. Vedi, in proposito, R. Luccio (1992).

⁴ A proposito di immaginazione, va ricordato un illuminante volume al riguardo di L. Pizzo Russo (1997).

⁵ Do qui, così come farò per ogni citazione tratta dal testo *Arte e percezione visiva*, una mia traduzione delle parole di Arnheim, indicando le pagine dell'edizione originale, dal momento che quella della edizione italiana non mi pare esprima sempre in modo appropriato il pensiero dell'Autore.

⁶ Principio, «secondo il quale processi che hanno luogo in mezzi differenti possono risultare, nondimeno, simili nella loro organizzazione strutturale» (R. Arnheim, 1966a, p. 75).

⁷ In altri termini, ciò a cui Arnheim (1974, p. 438) si riferisce è l'esistenza di una equivalenza fra i processi psicologici e quelli fisiologici «che avvengono durante l'organizzazione dello stimolo percettivo» o, detto ancor più sinteticamente e genericamente, «il materiale stimolo che arriva ai nostri occhi acquista dinamica nel mentre viene elaborato dal sistema nervoso».

⁸ Fino alla prima metà del Novecento, soprattutto nell'ambito della psicologia tedesca, vi è un certo numero di studiosi che si occupano dell'espressione, intesa tuttavia quasi esclusivamente come fisiognomica o patognomica, senza peraltro portare alla fine a un corpus teorico organico ed esaustivo in materia. Si veda, in proposito, R. Kirchoff (1972). Sulla base di questa tradizione, con «fisiognomiche» o «fisionomiche» si usa anche indicare sinonimicamente le proprietà «espressive», intese in senso più generale.

⁹ Anche in questo caso, do una mia traduzione del testo di Gombrich, indicando le pagine dell'edizione originale, dal momento che quella dell'edizione italiana non mi pare esprima sempre in modo appropriato il pensiero dell'Autore.

¹⁰ Gombrich, a questo proposito, cita H. Werner (1926), il quale ha dedicato parte dei suoi studi a quella che anch'egli chiama «percezione fisiognomica», però non intendendola alla stessa stregua di Gombrich e non giungendo alle sue stesse conclusioni. Vedi H. Werner (1940).

¹¹ La capziosità di questi tre esempi è evidente. Sicuramente la «serietà» del pinguino, l'«altezzosità» del cammello e la «tristezza» del segugio sono possibili forme metaforiche, basate sull'analogia fra comportamenti umani e animali, ma sfido chiunque a dimostrare che la serietà, l'altezzosità, la tristezza descrivano l'effettiva caratteristica espressiva di base di ciascuno di questi tre animali.

¹² Patetico abbaglio o equivoco patetico (*pathetic fallacy*) indica una nozione «introdotta da John Ruskin con cui egli intendeva descrivere, ad esempio, la tristezza del salice piangente come un'invenzione dell'empatia, dell'antropomorfismo, dell'animismo primitivo» (R. Arnheim, 1974², p. 452).

¹³ *New look on perception* è l'espressione con cui viene designato il movimento psicologico statunitense che, dopo la fine della seconda guerra mondiale, si propose di studiare la percezione contemplando l'influenza che su tale processo hanno variabili di carattere personale e sociale, quali motivazioni, stati emotivi, bisogni, aspettative, valori, ecc. Da tale prospettiva di studio, detta anche funzionalistica, emerge una concezione che sostanzialmente intende la percezione come atto di categorizzazione: il soggetto percipiente, sulla base degli indizi caratterizzanti lo stimolo che ha di fronte, provvede alla sua identificazione e classificazione.

¹⁴ Gombrich fa qui riferimento a un ormai storico articolo di J.S. Bruner (1957), uno dei più autorevoli protagonisti, come si sa, del movimento del *New Look*.

¹⁵ Gombrich, in una sorta di crescendo, considera infatti l'atto percettivo una «reazione» o una «risposta», un'«esperienza» e, infine, un «processo di categorizzazione»; costrutti, questi, che indicano comportamenti fra loro piuttosto diversi. Non è molto plausibile chiamare reazione o risposta quello che è in tutta evidenza un atto cognitivo, un comportamento cioè il cui esito, fra l'altro anche tramite operazioni mentali di tipo metaforico, conduce a uno stato di consapevolezza dell'esperienza vissuta che si manifesta in precise e universali etichette linguistiche: «caldo», «luminoso», «dolce», «freddo», «scuro», «amaro», ecc.

¹⁶ In un capitolo del suo *Psicologia generale*, in cui tratta anche dell'espressività, G. B. Vicario (2001, p. 329) così scrive in proposito: «non soltanto ai fatti inanimati vengono affibiate caratteristiche animate, ma ai fatti animati vengono affibiate caratteristiche inanimate. Di certi uomini si dice che sono «saldi come una roccia»; di certi comandanti si dice che sono «fulmini» di guerra; di certi comportamenti si dice che vanno «dritti» allo scopo, e di certi altri che sono «obliqui»».

¹⁷ Per una serrata critica al testo in questione, da me del tutto condivisa, vedi R. Arnheim (1966c).

¹⁸ Il riferimento è a W. Metzger (1966, p. 694). L'affermazione di Metzger è ripresa anche da G. Kanizsa (1980, p. 101), il quale formula una critica molto simile a quella di Arnheim nei confronti delle posizioni di Bruner.

¹⁹ Mi riferisco alla nota distinzione – compiuta dai nostri filosofi fin dall'antichità e ripresa poi da Galileo e dagli empiristi inglesi – fra qualità primarie e secondarie presenti negli oggetti che popolano il mondo. Vedi, a questo proposito, il capitolo di Bozzi (1990) già citato all'inizio di questo scritto.

²⁰ Una di queste osservazioni è riportata anche da Koffka (1935, p. 376), sempre a proposito dei «caratteri fisiognomici»: Köhler «aveva fatto una copia in cartone di una maschera di demone cingalese, una faccia dall'aspetto orribile. Quando entrò nel recinto da gioco degli animali, le scimmie gli si avvicinarono come al solito per fargli festa ed egli improvvisamente si mise la maschera sul viso. Il risultato fu che tutti gli animali, eccetto uno, scomparvero in un riparo, in cui furono raggiunti dal superstita dopo che Köhler si fu avvicinato di qualche altro passo».

²¹ «Le esperienze di vita di quell'animale erano presumibilmente quelle giustificabili colle vicende del suo ambiente, un angolo di negozio non molto movimentato abitato da alcuni altri pappagalli della stessa specie. Non gli fu dato di arricchire le sue esperienze durante il tragitto tra il luogo d'origine e la sua nuova casa, poiché fu costretto a compiere tale viaggio in una scatoletta di cartone dotata di pochi buchi, per giunta in una borsa di plastica» (P. Bozzi, 1990, p. 102).

²² In realtà, Koffka (1935, p. 17) produce questi esempi riferendosi non tanto alle qualità espressive possedute dagli oggetti, quanto allo stadio «prescientifico» della condotta umana, nel quale il comportamento dell'uomo rispetto a una determinata situazione era regolato dal «modo» in cui la situazione stessa gli suggeriva di comportarsi. La citazione completa suona così: «*All'uomo primitivo* ogni oggetto rivela la propria essenza *ed indica l'uso che egli deve farne*: un frutto dice “mangiarmi”, ecc. (corsivi miei). Tutt'al più, i generici esempi che Koffka fa possono essere ricondotti a quegli aspetti degli oggetti che egli tratta successivamente nel suo testo e chiama «caratteri» «d'invito», «fisiognomici» e «funzionali». Questo breve brano, nella medesima versione mutila proposta da Massironi, è citato da J. J. Gibson (1986, p. 221), a introduzione del suo concetto di «affordance», e ripreso anche da Bozzi (1990, p. 100).

²³ Come è successo effettivamente durante il Seminario di cui questo volume costituisce documentazione.

²⁴ Il materiale raccolto con queste sedute non ha trovato ancora sistemazione definita e, perciò, pubblicazione. Una di queste esperienze di interosservazione è descritta e commentata in S. Padoan (2000).

Riferimenti bibliografici

Amsterdamski, S. (1981), *Scienza*, in *Enciclopedia*, vol. XII, Einaudi, Torino, pp. 531-99.

Arnheim, R. (1928), *Experimentell-psychologische Untersuchungen zum Audrucksproblem*, “Psychologische Forschung”, 11, pp. 2-132.

Id. (1966a), *La teoria gestaltica dell'espressione*, in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, tr. it. Einaudi, Torino, 1969, pp. 66-93.

Id. (1966b), *Dalla funzione all'espressione*, in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, tr. it. Einaudi, Torino, 1969, pp. 235-59.

Id. (1966c), *La storia dell'arte e il dio partigiano*, in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, tr. it. Einaudi, Torino, 1969, pp. 187-200.

Id. (1969), *Il pensiero visivo*, tr. it. Einaudi, Torino, 1974.

Id. (1974²), *Arte e percezione visiva. Nuova versione*, tr. it. Feltrinelli, Milano, 1981.

Id. (1992), *Cos'è la psicologia della Gestalt?*, in Id., *Per la salvezza dell'arte*, tr. it. Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 241-47.

- Bozzi, P. (1978), *L'interosservazione come metodo per la fenomenologia sperimentale*, "Giornale Italiano di Psicologia", 2, pp. 229-39.
- Id. (1989), *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna.
- Id. (1990), *Fisica ingenua*, Garzanti, Milano.
- Id. (1993), *Experimenta in visu. Ricerche sulla percezione*, Guerini, Milano.
- Bozzi, P., Martinuzzi, L. (1989), *Un esperimento di interosservazione*, "Rivista di Psicologia", 1, pp. 11-46.
- Bruner, J. S. (1957), *On Perceptual Readiness*, "Psychological Review", 64, 2, pp. 123-52.
- Id. (1990), *La ricerca del significato*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- Gibson, J. J. (1986), *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, tr. it. Il Mulino, Bologna, 1999.
- Gombrich, E. H. (1960), *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. Einaudi, Torino, 1965.
- Id. (1963), *Della percezione fisionomica*, in Id., *A cavallo di un manico di scopa*, tr. it. Einaudi, Torino, 1971, pp. 70-85.
- Kanizsa, G. (1980), *Grammatica del vedere*, Il Mulino, Bologna.
- Kirchhoff R. (1972), *Espressione*, in W. Arnold, H.J. Eysenck, R. Meili (a cura di), *Dizionario di Psicologia*, tr. it. Paoline, Roma, 1975, pp. 388-92.
- Koffka, K. (1935), *Principi di Psicologia della Forma*, tr. it. Boringhieri, Torino, 1970.
- Köhler, W. (1922), *Zur Psychologie des Schimpansen, Psychologische Forschung*, I, pp. 2-45, tr. it. in Id., *L'intelligenza nelle scimmie antropoidi*, Editrice Universitaria, Firenze, 1960, pp. 247-302.
- Id. (1947), *La psicologia della Gestalt*, tr. it. Feltrinelli, Milano, 1961.
- Koyré, A. (1965), *Studi newtoniani*, tr. it. Einaudi, Torino, 1972.
- Luccio, R. (1982), *Psicologia ed estetica: storia e metodi*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Estetica e psicologia*, Il Mulino, Bologna, pp. 17-25.
- Id. (1992), *La psicologia cognitivista*, in P. Legrenzi (a cura di), *Storia della psicologia*, Il Mulino, Bologna, pp. 29-66.
- Massironi, M. (2000), *L'osteria dei dadi truccati. Arte, psicologia e dintorni*, Il Mulino, Bologna.
- Metzger, W. (1963), *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, tr. it. Giunti Barbèra, Firenze, 1971.
- Metzger, W. (a cura di) (1966), *Handbuch der Psychologie*, Hogrefe, Goettingen.
- Padoan, S. (2000), *Un contributo allo studio e all'indagine del rapporto tra espressione e retorica visiva*, Facoltà di Psicologia, Università di Padova (Tesi di laurea).
- Pizzo Russo, L. (1983), *Conversazione con Rudolf Arnheim*, Aesthetica Preprint, Palermo.
- Ead. (1997), *Genesis dell'immagine*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo.
- Vicario, G. B. (2001), *Psicologia generale. I fondamenti*, Laterza, Roma-Bari.
- Werner, H. (1926), *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Ambrosius Barth, Leipzig.
- Id. (1940), *Psicologia comparata dello sviluppo mentale*, tr. it. Giunti Barbèra, Firenze, 1967.

Scheletro strutturale e gravidanza nelle analisi di Rudolf Arnheim

di Giuseppe Galli

L'espressività insita (embedded) nella struttura

Arnheim condivide l'impostazione di Wertheimer secondo il quale «la percezione dell'espressività è troppo immediata e coercitiva per essere spiegata esclusivamente come prodotto dell'apprendimento. Quando osserviamo un danzatore, la tristezza o la gioia dell'atteggiamento appaiono essere direttamente impliciti (*inherent*) nei movimenti stessi della danza. Wertheimer giunse alla conclusione che questo accadeva perché i fattori formali della danza riproducevano identici fattori degli atteggiamenti espressivi. Siccome qualità visive come la velocità, la forma, la direzione sono immediatamente accessibili all'occhio, sembra legittimo supporre che esse siano portatrici (*carriers*) di una espressione direttamente comprensibile all'occhio [...] A prescindere dal fatto che l'oggetto si muova (danzatore, attore) o sia immobile (pittura, scultura) sono il genere di tensione guidata o di "movimento", la sua forza, la sua distribuzione, la sua localizzazione, trasmesse da schemi visibili, che vengono percepite come "espressione"»¹.

Circa il nesso tra struttura portante ed espressività si può citare quanto scrive Metzger, un altro allievo di Wertheimer: «Per ogni qualità espressiva, esiste una ben definita struttura nella quale essa si realizza nel modo più puro e stringente; questa struttura viene definita "eccellente" o "pregnante" (*ausgezeichnet oder prägnant*) [...] Il rapporto tra struttura e qualità espressive non è il rapporto arbitrario e quindi labile che può esservi tra una immagine sensoriale, una metafora, un'allegoria ed il "significato" rispettivo; una struttura non "significa" (*bedeutet*) l'espressività corrispondente; se essa c'è, c'è anche quella espressione; questa non sta dietro ma dentro ad essa»².

Come esempi del rapporto intrinseco tra espressività e strutture propongo le cosiddette "astrazioni grafiche" della fisionomia elaborate da Ivo Pannaggi, un futurista, allievo del Bauhaus, che ho frequentato per qualche tempo nel geriatrico di Macerata³. Pannaggi, ha lasciato queste note manoscritte: «Secondo la tradizione, la caricatura consisteva inizialmente nella raffigurazione della fisionomia con lineamenti deformati, esagerati o caricati. Verso gli anni venti, alla caricatura tradi-

zionale, Pannaggi sostituì l'espressione sintetico-astratta dove le linee esprimono in se stesse la fisionomia e il carattere del soggetto. La sintesi è così forte da giungere alla soppressione totale o parziale dei segni anatomici. Buster Keaton è un esempio di astrazione figurativa che mediante tratti rettilinei, segmenti opportunamente disposti ma privi di qualunque aderenza anatomica, mette in evidenza sia la somiglianza con l'individuo, sia l'espressione dell'arte silenziosa dell'artista cinematografico».

L'espressione mesta di Keaton viene veicolata dalla struttura trapezoidale del contorno del volto, dove la dimensione verticale prevale sulla orizzontale, nonché dalla disposizione dei tratti mimici anch'essi addensati attorno all'asse verticale. Questo mi richiama una antica ricerca dove si chiedeva a un gruppo di soggetti il disegno di una cornice adatta per un volto addolorato e triste; ad altri il disegno di una cornice per un volto allegro. Nel caso del volto triste la dimensione verticale prevaleva nettamente su quella orizzontale e viceversa per il volto allegro ⁴.

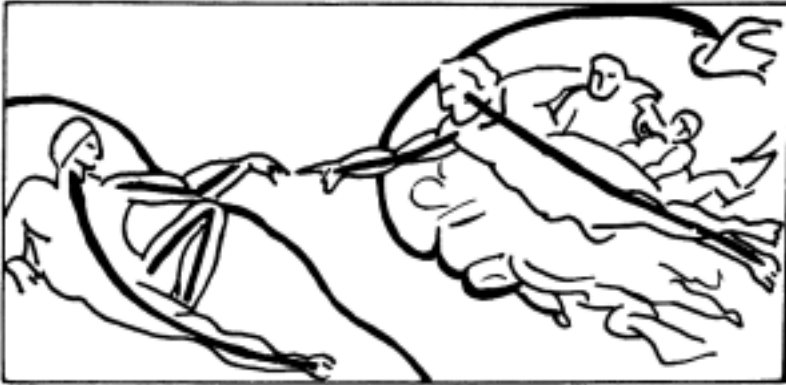


Le astrazioni grafiche di Pannaggi possono essere considerate strutture pregnanti alle quali nulla si può togliere o aggiungere.

Lo scheletro strutturale

Le qualità espressive di una configurazione visiva sono veicolate da una struttura portante, che Arnheim definisce “scheletro strutturale”

della configurazione stessa. Ad esempio, nella pittura della *Creazione di Adamo* di Michelangelo, Arnheim individua alcune caratteristiche strutturali secondo lo schema sottostante ⁵.



In primo luogo la pittura è articolata in due ambiti distinti, quello celeste e quello terrestre. Ogni ambito ha un proprio sfondo diversamente delimitato e strutturato: da una parte, «la piatta fetta di terra dal contorno inclinato» in cui sta solitario Adamo, dall'altra la «compiuta rotondità del mantello» che racchiude, accanto a una folla di angeli, la figura di Yahweh. «Il movimento in avanti di Dio è dato dalla diagonale del corpo» di contro alla «curva concava sulla quale è modellato il corpo di Adamo», concavità che suggerisce un «senso di passività». Nella sua analisi, Arnheim dà un particolare rilievo alle braccia protese dei due personaggi, braccia che vengono a costituire un «ponte tra i due mondi separati».

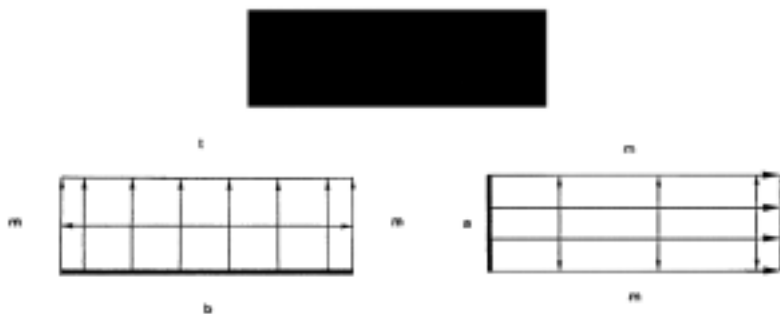
Scheletro strutturale e dinamica figurale

Arnheim, per evidenziare il concetto di “scheletro strutturale”, parte da figure semplici come i triangoli mettendo in rilievo come, in una serie di figure triangolari, «le differenze strutturali tra esse non possono essere descritte solo in base alle diversità del contorno [...] L’“identità” di ogni triangolo, il suo carattere, la sua natura dipendono dal suo scheletro strutturale che consiste in primo luogo nello schema costituito dagli assi e in secondo luogo nelle corrispondenze caratteristiche delle parti create dagli assi» ⁶.

Arnheim fa qui riferimento a parametri gestaltici come quelli di “asse principale”, di “ancoraggio”, di “estensione figurale” proposti da

Wertheimer, parametri che definiscono il ruolo che le parti rivestono in seno alla figura ⁷.

Propongo un esempio: la figura rettangolare sottostante, a parità di assetto geometrico, può essere percepita ora come un *basamento*, su cui poter collocare qualcosa ora come una *stela caduta*. Nel primo caso la zona di ancoraggio e l'estensione principale sono rappresentate secondo lo schema di sinistra mentre nel secondo caso vale lo schema di destra ⁸.



In conseguenza della percezione del rettangolo come “stela caduta”, l'osservatore ha la tendenza ad allineare il capo in corrispondenza dell'asse principale di questa; non così nel caso del “basamento”.

Due rendimenti percettivi possono quindi derivare da uno stesso stimolo causando nell'osservatore un moto di sorpresa.

Questo accade soprattutto laddove alle due configurazioni percettive si possono assegnare significati diversi. Arnheim cita il caso della figura oca-coniglio sottolineando che, tra i tanti che si sono occupati di questa antica figura, «Wittgenstein, da acuto osservatore, ha messo in evidenza che non si tratta di due interpretazioni assegnate ad uno stesso rendimento percettivo ma di due configurazioni percettive distinte. In queste, ciò che cambia è la direzione principale nello scheletro strutturale» ⁹.

Tornando allo scheletro strutturale della pittura di Michelangelo, mentre la figura di Adamo è ancora fortemente ancorata alla terra lungo tutto il contorno destro del corpo, che emerge gradatamente dal suolo, la figura di Dio ha un'unica zona di ancoraggio nell'estremità del piede sinistro da cui si estende in diagonale librandosi in aria. Nel centro di gravità dell'intera configurazione si situa l'incontro delle due mani, quella del creatore che dà vita e quella della creatura che la riceve, venendo a costituire «l'essenza della scena» ¹⁰.

Lo scheletro strutturale elaborato da Michelangelo può dirsi pre-

gnante in quanto è in grado di veicolare, in modo eccellente, i ruoli dei due personaggi e quindi il significato della creazione. Per convincersi del grado di pregnanza raggiunto basta operare variazioni sulla figura, alla maniera di Wertheimer e del suo allievo Goldmeier, e fare confronti ¹¹. Confronti istruttivi sono anche quelli che si possono fare con altre configurazioni dedicate al tema, dove il grado di pregnanza è modesto o assente.

Il concetto di pregnanza che ho cercato di mettere in luce non riguarda quindi forme visive esaminate a se stanti ma il rapporto che viene a stabilirsi tra le diverse proprietà di una stessa configurazione: in particolare il rapporto tra qualità espressive e qualità strutturali già discusso. Nel caso della produzione artistica, si può condividere quanto scrive Metzger: «Le opere del vero artista, anche quando rappresentano oggetti esistenti in natura, si discostano dai loro “modelli” mirando a raggiungere la pregnanza; e così arrivano a superare gli stessi modelli» ¹².

Tradotto nel linguaggio di Arnheim, possiamo dire che l'artista cerca di individuare e perfezionare lo scheletro strutturale più adeguato a veicolare le qualità espressive che egli intende comunicare con la sua opera.

¹ R. Arnheim, *Art and visual perception: a psychology of the creative eye* (1954), tr. it. *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli 1962, p. 354 ss.

² W. Metzger, *Psychologie* (1954), tr. it. *I fondamenti della psicologia della gestalt*, Firenze, Giunti Barbera 1971, p. 79.

³ E. Crispolti (a cura di), *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, Milano, Mazzotta 1995.

⁴ R. Canestrari, G. Galli, *Qualità espressive e strutturali nella percezione del volto*, in “Rivista di Psicologia”, LV, 1961, pp. 117-127.

⁵ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 362.

⁶ Ivi, p. 62 ss.

⁷ M. Wertheimer, *Zu dem Problem der Unterscheidung von Einzelinhalt und Teil*, in Id., *Zeitschrift für Psychologie*, 1933, 353-357, tr. it. in Id., *Il pensiero produttivo*, Firenze, Giunti Barbera 1965, p. 279 e ss. Per una esposizione sistematica di tali concetti si veda W. Metzger, *I fondamenti della psicologia della gestalt*, cit., cap. V.

⁸ G. Galli, *Continuità e contiguità fenomenica*, in “Rivista di Psicologia”, LVI-II, 1964, pp. 325-339.

⁹ R. Arnheim, *Art and visual perception*, The new version, 1974, p. 95.

¹⁰ Id., *The power of the center*, 1988, p. 160.

¹¹ Rimando anche a una mia recente ricerca dove ho modificato le mani dei due personaggi della pittura di Michelangelo: *The role of parts in inter-semiotic transposition*, in “Gestalt Theory”, 2004, 26, pp. 122-127.

¹² W. Metzger, *I fondamenti della psicologia della gestalt*, cit., p. 65. A proposito del concetto di pregnanza nel senso qui inteso, vale la pena di citare Lessing (*Laocoonte*, XVI) quando scrive: «La pittura nelle sue composizioni coesistenti, può utilizzare solo un singolo momento dell'azione e deve perciò scegliere il più pregnante (*den prägnantesten Augenblick*), sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo segue si rende più comprensibile».

La rivelazione della realtà: espressione e simbolo in Rudolf Arnheim

di Elio Franzini

È probabilmente necessaria una premessa metodologica, che giustifichi il tentativo di lettura. Un tentativo in cui Arnheim appare diverso da come la storia del pensiero lo ha definito, ovvero come studioso di estetica, sia pure di un'estetica "speciale", inserendolo con ciò in una tradizione che forse non è la sua: ma con la precisa consapevolezza che la sua opera è in grado di illuminare tale tradizione in molti suoi momenti decisivi.

Da ciò deriva una seconda premessa, altrettanto necessaria. Come l'estetica, infatti, neppure la psicologia dell'arte può essere intesa come una "psicologia speciale"¹. All'interno di un'indagine psicologica, tuttavia, l'arte si presenta come un orizzonte che può chiarificare il senso del nostro rapporto percettivo con il mondo: considerandola dunque sul piano della psicologia si compie un vero e proprio lavoro "estetico", che entra cioè nel contesto di determinate tradizioni storiche e teoriche.

Cercare di delineare il senso "estetico" dell'espressione in Arnheim significa dunque comprendere le conseguenze di quell'affermazione che appare nelle pagine conclusive di *Arte e percezione visiva*, in cui si legge che l'espressione è «l'insieme di quelle modalità del comportamento organico e inorganico che appaiono nell'aspetto dinamico degli oggetti e degli eventi percettivi»².

Per chi si occupa di estetica ciò significa che l'espressione è un movimento che procede "dal" mondo al soggetto: vi è nelle cose un senso "intimo" che una rappresentazione del mondo regolata da una funzionalità conoscitiva non è in grado di esplicitare e che dunque l'arte, al di là dell'apparenza imitativa o comunicativa, conduce a essere significativa, a nucleo oggettivo nel quale, e attraverso il quale, tale essenza si esibisce, muovendo il soggetto in sintonia con il mondo stesso nelle sue qualità secondarie e terziarie. L'espressione così descritta allontana da sé, e dalla definizione concettuale dell'arte, ogni ipotesi dicotomica, di natura ontologica o gnoseologica, segnando invece una sintonia percettiva tra l'essenza del mondo e il sentire dei soggetti: è una forma di riconoscimento che sottolinea l'unitarietà intenzionale della relazione operativa soggetto-mondo, in cui attività e passività sono orizzonti forse descrittivamente distinguibili, ma cooperanti all'in-

terno della processualità espressiva. Ciò che gli uomini chiamano arte è il modo “efficace” di tale processualità.

Espressione è tuttavia, quasi a postilla di questa prassi operativa e interpretativa in cui si esplicita il reciproco “funzionamento” della relazione uomo-mondo, anche il movimento che da un soggetto si indirizza verso altri soggetti, utilizzando la sua capacità di plasmare morfologicamente le qualità del mondo.

L'espressione artistica è quindi l'esibizione di questi due movimenti: movimenti che, nel loro agitarsi centrifugo e centripeto, non conducono al caos, o a un vortice atomistico, bensì a una morfologia del senso, ovvero a una esibizione in forme delle qualità presentative del mondo ritenute significative per una sua rappresentazione e interpretazione antropologica. Vi è qui una sorta di metafisica della presenza che non si confonde tuttavia con una staticità ontologica, bensì al contrario coglie la dinamicità vitale di una genesi del senso, necessaria in ogni sguardo sul mondo che abbia una volontà, e una finalità, conoscitive.

Ciò significa, di conseguenza, che l'espressione è quel processo, quell'insieme di movimenti congiunti, che rivela la dimensione simbolica dell'arte e delle sue forme rappresentazionali, ovvero, come scriveva Kant, le sue “allusività” che «fanno pensare». Il simbolo, dalla greco a Goethe, dalle icone alle opere delle avanguardie artistiche, è sempre stato, come vuole il suo stesso etimo, un orizzonte a sua volta ambivalente, che unisce in sé il segnico e l'indicibile. Tale duplicità, che conduce a una sua moltiplicazione semantica, rischia di portare verso l'indeterminatezza. È allora proprio il campo dell'espressione artistica a porre confini conoscitivi alle dimensioni del simbolico, che ha in esso una sua concretizzazione teorica e morfologica, rivelandosi in dimensioni di sapere discorsivo (da cui nasce ciò che viene chiamato “teoria dell'arte”) e in forme esperienziali (i generi delle cosiddette “opere d'arte”), dimostrando che del simbolico si può parlare (e teorizzare) solo all'interno di una metodologia descrittiva e genetica, che ne riveli cioè le modalità di complessa esibizione interpretativa.

L'espressione è invece qui riguardata, proprio per sfuggire alle gabbie di un concetto segnico-rappresentativo, come una dimensione che si realizza in una genesi simbolica. Quella stessa che guida la faustiana Notte di Valpurga, notte delle metamorfosi, in cui sono cantate forme che, tentando di raggiungere gli dèi, non si rassegnano a essere sempre se stesse e ben sanno che «cambiare forma rimane pur sempre una tua gioia»³. I simboli non sono all'interno di una teoria dei troppi, come sembra credere Hegel, bensì, in quanto enti espressivi, e secondo la linea che qui si indica, «sono le vie che lo spirito segue nella sua obiettivizzazione, cioè nel suo manifestarsi»⁴. Il simbolo non è un «rivestimento meramente accidentale del pensiero», bensì «il suo organo necessario ed essenziale»⁵.

Arnheim insegna che non si può guardare al mondo dell'arte in modo atomistico, o meramente affettivo, bensì descrivendone il movimento percettivo, e nella consapevolezza che «non possiamo più considerare il processo artistico come chiuso in se stesso, misteriosamente ispirato dall'alto, non relazionato e non relazionabile alle altre attività umane». L'affinità strutturale tra il pattern stimolante e l'espressione che trasmette non va ricercata nelle convenzioni sociali di una comunità o nell'esperienza dell'osservatore (cioè all'interno di processi di apprendimento), ma nelle qualità dinamiche come la velocità, la forma e la direzione presenti nell'oggetto e direttamente comprensibili all'occhio. Ecco, per esempio, che l'effetto espressivo della *Creazione d'Adamo* di Michelangelo sul soffitto della Sistina, tema portante l'opera, è trasmesso dalla composizione strutturale dell'immagine, muovendo da ciò che per primo colpisce l'occhio, per poi continuare nell'organizzazione dell'insieme dei particolari: Dio stende il braccio verso quello di Adamo come se una scintilla animatrice, scoccata da dito a dito, fosse trasmessa dal Creatore alla creatura. Il ponte costituito dal braccio lega visualmente due mondi separati; l'autonomia e compiuta rotondità del mantello che racchiude Dio a cui vien dato un movimento in avanti dalla diagonale del corpo; e l'incompleta, piatta, fetta di terra la cui passività è espressa dall'inclinazione all'indietro del suo contorno.

Ogni opera può essere letta attraverso il suo "scheletro di forze"; l'arte astratta, per esempio, non va interpretata come pura forma, attraverso astrazioni intellettuali perché «non c'è nulla di più concreto del colore, della forma, del movimento». La mente umana, per Arnheim, riceve, forma e interpreta la sua immagine del mondo esterno con tutti i suoi poteri coscienti e inconsci, e il regno dell'inconscio non potrebbe mai penetrare le nostre coscienze senza il riflesso delle cose percepibili.

È in questo breve periodo, in chiusura dell'opera, che l'autore sembra riaprire uno spazio alla soggettività, alle esperienze, alle aspettative più o meno conscie del creatore e del fruitore. È il luogo nel quale la teoria della Gestalt, per la prima volta, appare meno incline a proporsi come "pensiero unico" e riconosce il contributo necessario di una terapia della Gestalt, o più precisamente, di una teoria dell'empatia come contributo alle tematizzazioni dell'estetica.

D'altra parte, malgrado alcuni accenni, in Arnheim l'arte è rivelazione del reale, non l'occasione per una serie di stimoli piacevoli: rivelazione che prende avvio se, e solo se, si trova una via per spalancare gli occhi e le orecchie ai messaggi trasmessi dalla forma, anziché distoglierli da essa per tramite delle configurazioni esteriori. Questa via non può essere "emozionalista" (l'arte, infatti, non è più emozionale di qualsiasi altra interessante esperienza umana) né ridotta a un mero empirismo mimetico. Si tratta invece di comprendere che una rappre-

sentazione artistica «presuppone qualcosa di più della formazione di un concetto percettivo»⁶, e passa piuttosto attraverso la costruzione di ciò che Arnheim chiama “concetto rappresentativo”, che dipende dal medium in funzione del quale la realtà viene esplorata. Non si tratta di un’attenzione ai soli aspetti “rappresentazionali”, ma dell’individuazione di un contributo creativo da parte dell’organismo.

Si può forse chiamare “espressione” questa attività organica, considerando che questo termine, al di là di ogni riferimento alla gestualità o all’empatia, comporta attenzione per lo stimolo percettivo implicato dal fenomeno in questione (esattamente nel senso in cui l’intende Lessing nel *Laocoonte*: gli stimoli percettivi della poesia e della pittura sono diversi, e dunque differente è l’espressività dell’opera, sul piano fenomenologico ed estetico) e sui processi mentali a esso correlati. Inoltre, la parola espressione implica una “azione”, quella appunto di “spremere all’esterno”. È allora suo tramite che comprendiamo come la percezione non sia un mero strumento che registra colori, configurazioni, suoni e, di conseguenza, non può essere ritenuta qualcosa di isolato dall’organismo e dai suoi movimenti. Va dunque inserita nel suo contesto biologico, all’interno del quale diviene il mezzo tramite il quale «l’organismo ottiene informazioni in merito alle forze amichevoli, ostili, o comunque significative cui deve reagire»⁷. È a partire da questi presupposti che, quasi come una sorta di “percezione mediante l’immaginazione”, assume un valore più ampio, in virtù del quale comprendiamo che il concetto di espressione non appartiene soltanto al capitolo delle emozioni e della personalità, ma si confronta anche con il tema dell’arte e della bellezza, e ciò proprio perché l’espressione non può mai essere isolata rispetto al suo contesto e alle funzionalità che disegna. È, quindi, «una proprietà oggettiva di qualsiasi pattern organizzato di forma e di colore», è «un aspetto che inerisce a qualsiasi qualità percettiva di dimensione, di spazio, di movimento, di illuminazione e così via»⁸. È quindi “cerebrale”, e non retinica, e di conseguenza si fonda «sulle costellazioni di forze che possono rinvenirsi in tutto ciò che si percepisce»⁹: «vedere l’espressione di un oggetto significa vedere le caratteristiche dinamiche generali che ineriscono al suo aspetto particolare».

Tuttavia – ed è il punto essenziale – le proprietà espressive sono avverbiali e non aggettivali, ovvero «si applicano al comportamento delle cose, non alle cose in se stesse»¹⁰. Il che significa, a mio parere, che non si guarda alle “cose stesse”, e si ricava l’espressività dalla mera descrizione delle sintesi passive, ma si mette in atto un processo “temporale” – dunque intenzionale – in cui la qualità diviene forma in movimento che si connette agli atti percettivi, costituendo un insieme dinamico e organico. Infatti, insiste Arnheim, queste proprietà sono le generalità degli elementi dinamici che vengono percepite nel pattern

particolare, le capacità, che questi elementi possiedono, di tradurre in dinamica visuale sia un comportamento spirituale sia uno fisico sia, infine, il fatto che la dinamica visuale non viene soltanto recepita come informazione percettiva, ma produce nella mente un urto, l'esperienza delle forze in gioco ¹¹. E se la generalità degli elementi espressivi è caratteristica di qualsiasi percezione, la misura in cui essi sono portatori di risonanze spirituali varia con la natura dell'oggetto e la cultura che le produce.

Mi è allora possibile, quale prima conclusione provvisoria, vedere in Arnheim, in questa sua "psicologia non speciale", una tradizione che, rifiutando una psicologia empirica, o le astrattezze di una psicologia razionale, cerca quella stessa dimensione "fondativa" che si afferma nella genesi psicologica dell'estetica settecentesca proprio attraverso una tematizzazione del concetto di "espressione", tramite il quale vengono stemperati sia il soggettivismo empirista sia il razionalismo astratto, guardando all'opera proprio nella dimensione organica, connessa alla sua genesi psicologico-percettiva.

È qui, allora, che interviene il concetto di simbolo, che incarna appunto quel movimento organico che nell'arte indica tutti i livelli di realtà che giacciono tra il fenomeno e l'idea, attraverso il quale, di conseguenza, l'opera d'arte «si contrappone all'impoverimento della visione che ha luogo quando uno qualsiasi di tali livelli viene contemplato isolato rispetto agli altri, ed incoraggia la sintesi di concezione che è segno vero della saggezza» ¹². Qui, allora, Arnheim va letto alla luce di Goethe e di Warburg e quindi nel contesto di una direttrice kantiana, in virtù della quale i processi visivi sono sempre un modo per organizzare il materiale grezzo offerto dai sensi, «in modo creativo secondo i principi di semplicità, regolarità ed equilibrio» ¹³, unico modo per afferrare l'oggetto, e in specifico l'oggetto artistico, nella sua globalità ¹⁴. Siamo qui, come sottolinea Dorflès, sulla scia della *Gestaltung* di Goethe (e di Klee) quale principio unitario di strutturazione e proliferazione formale e creativa che contiene quell'elemento spirituale in cui si ha un unico processo organizzativo e creativo. Processo che, proprio per il suo carattere "avverbiale" assume come inizio il motto del Faust, all'inizio era l'azione, che è, come ricorda Pizzo Russo, il manifesto programmatico della psicologia del Novecento. La tradizione settecentesca, quella psicologica di Kofka e Wertheimer incontrano dunque, e proprio nell'arte, l'unità vivente, e simbolica perché vivente, di Goethe, che diviene simbolo del "pensiero produttivo".

«Percetto e concetto, osservazione e idea, intuizione poetica ed indagine scientifica – osserva Arnheim – formano un tutt'uno» ¹⁵, che si organizza in un equilibrio avverbiale in virtù del quale «ciò che chiamiamo parti di un essere vivente è talmente inseparabile dal tutto che le stesse parti possono essere comprese solo nel e con il tutto» ¹⁶. In

questo modo il sistema è, al tempo stesso, dinamico, ovvero metamorfico, ma anche capace di trovare in sé, nel proprio movimento, un sistema di autoregolazione, che si articola nel costante confronto con il materiale percettivo e degli atti percettivi, che a loro volta sono la fase recente e attuale di innumerevoli atti consimili svolti nel passato e sopravvivenuti temporalmente nella memoria, riconosciuti e adattati alla situazione.

In questo modo, la morfologia di Arnheim è ben diversa da quella di Wittgenstein, in quanto la forma è per lui un dato intuitivo e il mondo, di conseguenza, non è, per usare una sua bella espressione, soltanto un orto botanico in cui «ogni albero ha la sua etichetta, e una volta che l'hanno vista, hanno visto l'albero»¹⁷, bensì un insieme di immagini. Non si tratta, allora, di “vedere come”, bensì di “vedere dentro”, cioè penetrare nella configurazione dello stimolo, costruendo, sulla base del percepito, e tenendo conto delle qualità intrinseche del medium, una rappresentazione che non sia mera selezione e combinazione di elementi della realtà, ma un pattern opportuno, tratto da «un sistema di forme pre-esistenti». È questa, appunto, l'azione espressiva dell'artista, la cui rappresentazione origina una forma visuale che non è arbitraria, né puro gioco di forme e colori, bensì «interprete di un'idea che l'opera intende esprimere»¹⁸, la sua *Gestaltung* di forze visive che interpretano il mondo.

L'espressione è allora una dinamica interpretativa: infatti, «non appena si aprono gli occhi alle qualità dinamiche trasmesse da uno qualsiasi di questi oggetti, li si vede inevitabilmente come portatori di un significato espressivo»¹⁹. L'espressione non è un concetto “proiettivo”, ma una dinamica percettiva, gioco di forze che va al di là del linguaggio, al di là dei singoli soggetti, che anima il mondo e che permette, allo psicologo come all'artista, di afferrare i processi mentali che di tale dinamica sono la base. Espressione e simbolizzazione sono allora termini affini, legati alla forma percettiva intesa come rivelazione della realtà. Il simbolo, contro Freud, esibisce dunque, sulla scia di Kant, il nesso tra esperienza e pensiero. Quando parlo di arte, sostiene Arnheim, «intendo ciò che viene fuori esclusivamente dalla dinamica espressiva, e da ciò che essa mi dice “sulla natura dell'oggetto”, che diviene così “mezzo fondamentale di orientamento”, esigenza dell'uomo “di comprendere se stesso e il mondo in cui vive”»²⁰, finalizzato, attraverso la costruzione di opere, a risultati evidenti che incarnano «uno sforzo più universale per conferire forma al visibile»²¹, per «sviluppare l'immaginazione».

L'intero processo è dunque teso a mostrare come l'arte, nella sua forma visibile, sia «un'asserzione simbolica a proposito della condizione umana», che comunica attraverso la forma percettiva. L'artista, però, non si limita a identificare cose ed eventi, ma deve «trasmettere la vivida esperienza delle forze che rendono espressivo un fenomeno»²²,

forze che agiscono essenzialmente attraverso i sensi. Arnheim mostra così, ancora una volta, come la psicologia dell'arte vada intesa in quella traccia "estetica" che va da Diderot a Lessing, da Kant a Goethe: la capacità dell'uomo moderno di «pensare secondo concetti teorici» non sostituisce affatto la sua ricerca instancabile, che l'arte concretizza, di modelli percettivi «che gli consentono di trattare gli universali nella forma tangibile di un'applicazione concreta»²³. Un'opera d'arte, in questo senso, sottolinea e chiarifica elementi che simboleggiano il significato generale del proprio tema specifico: non solo, dunque, non si ricorre alla metafisica di un "inconscio produttivo", ma si ribadisce anche che l'artista è un "interprete" che traduce l'opera in forme articolate per rivelarle a tutti gli uomini. Non si tratta di inserire nella sfera emotiva tutto ciò che la psicologia classica non sa porre sui piani della psicologia cognitiva ed emozionale, bensì di comprendere che se un processo psicologico va descritto mettendo in evidenza gli aspetti conoscitivi, motivazionali ed emotivi, non si deve tuttavia ignorare che, di fronte al percepito, «la motivazione e l'espressione vanno trattate come un'entità unica, in quanto costituiscono la dinamica dei contenuti degli eventi mentali»²⁴. In questa totalità, l'emozione è «il livello della tensione e dell'eccitazione prodotte nell'interazione delle forze mentali» e, di conseguenza, non comporta impulsi propri, bensì è semplicemente «un effetto del gioco di forze che hanno luogo all'interno della mente»²⁵.

Non esiste, dunque, una facoltà speciale detta "sentimento", che è soltanto una percezione che, nell'arte, va oltre la percezione diretta e possiede sempre una funzione semantica, senza tuttavia assumere una veste "particolare". Tale posizione, che in apparenza stride con la tradizione fenomenologia (penso alle pagine che Dufrenne dedica alla differenza tra percezione ordinaria e percezione estetica, riconducendo quest'ultima all'espressione sentimentale), va in realtà in una direzione che rifiuta di attribuire un valore simbolico particolare a un'empatia soggettivistica indipendente dai processi psicologico-percettivi. Non vi è quindi, in Arnheim, un'esclusione della dimensione affettiva dal valore espressivo e simbolico dell'arte, ma un rifiuto, propriamente fenomenologico, di scindere il sentimento espressivo da un'analisi stratificata, all'interno della quale soltanto si coglie che la differenza tra il mero apprendimento di un'informazione e l'esperienza artistica è identica a quella tra le proprietà statiche e dinamiche dei percetti. Per cui, nel momento in cui si è di fronte a realtà dinamiche, sono questi fattori a ravvivare non solo i percetti del mondo fisico esterno, ma anche le sensazioni ricevute dall'interno del corpo. La dinamica del prodotto artistico può così "straripare" entro la personalità dell'esecutore, del creatore e dell'osservatore.

Il problema va dunque descritto, non ontologizzato, senza che ven-

ga in esso inserito il peso di qualche misteriosa “facoltà mentale additiva”, quale appunto il “sentimento”. L’espressione del simbolico artistico non è una percezione speciale che svela una realtà altrettanto superiore, bensì la consapevolezza organica, radicata nel percepito, della connessione costitutiva tra cognitivo, motivazionale ed emozionale, in cui la dinamicità del processo – costruttivo e ricettivo – vieta la sua riduzione a una serie meccanica di cause ed effetti. Ricondurre al semplice, foss’anche il sentimento, la complessità dinamica del percepito artistico, significa soltanto ritenerlo l’attestazione di una forma “diversa” e non, invece, un processo formativo che esercita una funzione ben precisa nel mondo dell’azione: percepirla significa cogliere un’attestazione incarnata di cui va seguito il processo, evitando lo “psicologismo” e lo “sperimentalismo”. Lo studio della psicologia della forma, intesa come forma percepita, è così il punto di avvio per un’indagine su opere il cui senso è radicato e proclamato dalle loro forme. Fisiognomica secentesca e settecentesca (da Cartesio a Le Brun, da Lavater a Berkeley) e teoria dell’empatia possono avere una loro validità descrittiva all’interno di una teoria dell’espressione, ma solo se si parte dal presupposto – che anche Diderot avrebbe sottoscritto – che «l’espressione risiede nelle qualità percettive del pattern stimolante»²⁶. Di conseguenza «l’espressione percettiva non è necessariamente connessa alla mente che le sta dietro»²⁷.

Si tratta, dunque, di mettere in atto una psicologia simile a quella che si trova in Valéry, dove il rapporto con l’opera rifiuta le ragioni del cuore, cogliendo le dimensioni psicologiche di una morfologia che è anche morfogenesi, conoscenza e motivazione. Rivelare la realtà non è un’illuminazione profonda, ma uno sguardo sulla profondità della superficie, ovvero uno studio basato sull’apparire percettivo della verità stessa.

¹ Si veda L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, Milano, Il Castoro, 2004.

² R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, a cura di G. Dorfles, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 362.

³ W. Goethe, *Faust*, I, a cura di V. Amoretti, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 455.

⁴ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. I, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 10.

⁵ Ivi, p. 20.

⁶ R. Arnheim, *Verso una psicologia dell’arte*, Torino, Einaudi, 1969, p. 48.

⁷ Ivi, p. 80.

⁸ Ivi, p. 247.

⁹ Ivi, p. 255.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 270.

¹³ Id., *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 6.

¹⁴ Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 20.

¹⁵ Id., *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 54.

¹⁶ Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 124.

¹⁷ Id., *Parabole della luce solare*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 119.

¹⁸ Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 314.

¹⁹ Ivi, p. 361.

²⁰ Ivi, p. 345.

²¹ Ivi, p. 346.

²² Id., *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 325.

²³ Ivi, p. 328.

²⁴ Ivi, p. 337.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 365.

²⁷ Ivi, p. 367.

Arte come espressione o come atto del pensiero?

di Simonetta Lux

Quando, nel 1968, volli cercare il meglio per spiegare all'illustre commissione di laurea presieduta da Guido Calogero, e tra i suoi membri Giulio Carlo Argan e Giorgio Melchiori introduttore e traduttore dell'*Ulisse* di James Joyce, il funzionamento percettivo dei *patterns* creati per carte da parati di William Morris, il primo *designer* artista dell'arte contemporanea, ricorsi all'ermeneutica psico-percettiva di Rudolf Arnheim, il cui volume *Art and Visual Perception* era uscito l'anno prima per i tipi di Faber & Faber a Londra, città nella quale appunto stavo preparando i miei studi su John Ruskin e William Morris. Arnheim aveva posto e risolto le questioni dell'identificazione e del riconoscimento di un *insieme percettivo*, di un *pattern visivo*, indipendentemente – vedo oggi – dall'essere immagine di alcunché.

L'idea di una struttura energetica e dinamica invisibile ma percettibile, anzi in grado di toccare il fondo emotivo del flusso del nostro abitare – ad esempio, come nel caso di William Morris – mi colpì profondamente, anche perché da poco, tramite la rivalutazione o francamente la vera e propria riscoperta del futurismo si era potuta affermare e teorizzare l'"arte povera", i cui autori in modi diversi inseguivano proprio il concetto di *energia* in ogni sua possibile variante (dalle leggi di Mario Merz, a quella *psichico-formativa* dell'*alterità* grazie allo "specchio" in Michelangelo Pistoletto, alla metafora degli elementi primi della vita – terra, acqua, fuoco, aria – metaforizzati nel gas di Kounellis, nel mare all'anilina di Pascali, nella pittura spray a mascherine di Schifano eccetera).

Lo stesso William Morris aveva raggiunto il suo scopo di strutturare e formare la emotività del committente sfuggendo «l'equivoco patetico», che il suo maestro John Ruskin aveva inventato per definire l'attribuzione di espressività (espressione percepita) nella natura. Solo all'uomo e al comportamento umano, era convinto Ruskin, spetterebbe l'*espressione* intesa come «dare l'impulso». Rudolph Arnheim insomma proponeva un concetto per definire la tristezza del salice piangente come «invenzione dell'empatia, dell'antropomorfismo, dell'animismo primitivo» (*Arte e percezione visiva*, 2004¹⁸, p. 367): siamo già nel capitolo arnheimiano dedicato alla *Espressione*.

Durante quella discussione, grazie al concetto di *equilibrio*, di rapporto primo piano/sfondo, e alla centralità da Arnheim attribuita alla *ambiguità* dei rapporti tra gli elementi usati, potei candidamente spiegare come Morris riuscisse a darci il piacere dell'abitare un ambiente facendolo sentire equilibrato e nello stesso tempo pieno di eccitazione: e cioè, praticando un complesso gioco di negazione dei *patterns* tradizionali e con *textures* o volute, racemi e grottesche semplificate, singolarizzate e ritmizzate nelle quali propone di fatto un del tutto arbitrario rapporto tra il segno-croma e la natura (sostanzialmente insomma attraverso degli pseudo-naturalistici elementi).

Voglio dire che dimostravo la raffinata dominante della concettualità sulla visualità, utilizzando gli strumenti arnheimiani della ermeneutica ottico visuale e percettiva, che intimamente mi pareva restrittiva. Infatti dobbiamo considerare che tutto quanto dell'arte contemporanea era stato fatto dopo l'impressionismo era qualcosa di non limitato alla pura visione, ma anzi orientato tutto al processo dinamico della mente e della psiche.

Solo oggi, rileggendo soprattutto il testo più antico di Arnheim, quello del 1933 dal titolo *Rundfunk als Hornkunst*, pubblicato a Londra come *Radio* (Faber, 1936), mi rendo conto che utilizzavo il metodo giusto di *cattura critica* dell'Arnheim stesso.

Vorrei dire subito, per inciso e prima di proseguire, che il libro è dello stesso anno in cui esce Nikolaus Pevsner, *Pionieri dell'architettura moderna: da William Morris a Walter Gropius*, sempre a Londra, dopo averlo concepito a Oettingen agli inizi degli anni '30, nella Germania da cui i nazisti lo costringono a fuggire e che fu tradotto quasi subito nell'Italia dove non erano ancora passate le leggi razziali, col titolo, ora rimasto di *La radio, l'arte dell'ascolto* (Hoepli, 1938; Editori Riuniti, 2003). Ma la traduzione letterale direbbe meglio: *La radio come arte dell'ascoltare*, perché ce lo restituirebbe come già volto al centro percettologico dell'immaginario.

Infatti oggi capisco che dovevano essere passati sotto il mio pensiero certi suoi concetti, come quello di «forze percettive». Arnheim, nel paragrafo a esse dedicato, nel capitolo su *Equilibrio*, un po' alla Paul Klee (il Klee della *Kupferische Konfession*, della Confessione creatrice) racconta il percorso tortuosissimo attraverso cui «l'osservatore viene ad acquistare la conoscenza del quadrato e del disco» (2003, p. 36), processo di vera e propria «costruzione».

Insomma Arnheim, pur accettando l'ipotesi della corrispondenza tra «esperienza visiva» e «controparte fisiologica nel sistema nervoso» (Lipps; oppure, Gino Severini, «il demone dell'analogia»), nega risolutamente il «ricalco». Insomma non hanno luogo *nell'oggetto* visuale ed espressivo quelle forze di attrazione e repulsione che viviamo nel cervello, che ci modificano, e che nel cervello sì sono «reali».

Ora vedo che il giovanissimo Arnheim aveva subito intrapreso quel lungo processo della *dematerializzazione* dell'opera d'arte, concetto che solo di recente diviene universale grazie alla filosofia di Jean François Lyotard e poi al saggio *The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, scritto nel 1973 da Lucy Lippard (Preaeger). Tanto da parergli la radio «via di fuga dai vincoli della percezione visiva», fuga dalle «leggi» che il mondo fisico impone allo «spirito» umano attraverso la percezione della realtà. Così com'è, come appare allo sguardo, è realtà «*esteriore* e non *interiore*» (così la *Postfazione* di Alberto Abruzzese, p. 246 ss., ad Arnheim, *La radio...*, 2003, cit.).

C'è addirittura una straordinaria apertura *en avant*, quando nel capitolo *L'arte di parlare a tutti*, dopo aver ormai chiarito quest'arte come *arte/flusso*, arte nel tempo, ipotizza questa nuova possibilità del romanzo e dello scrittore: la *scrittura parlata* la scrittura via etere, facendo del letterario il luogo della «*improvvisazione*», termine che egli certamente mutua da *Lo spirituale nell'arte* di Wassily Kandinsky (1912), ma che anche anticipa il *trend* dell'improvvisazione nella musica del secondo dopoguerra o delle neo-avanguardie.

Chi viveva come me il tempo delle neo-avanguardie, ha voluto credere di essere *moderno*, mentre eravamo già *post-moderni* nell'intimo: oggi sappiamo per ragioni narcisistiche. Essere bravi, progettanti, utopistici, erotici, nudi, rivoluzionari, degerarchizzanti: solo svariati anni dopo in un convegno dedicato al centenario della nascita del cinema Edoardo Sanguineti azzecò la ambiguità del percorso creativo e più sperimentale dei magnifici anni '60, dicendo: «Ogni Neo- è Post-», mentre Alfredo Giuliani poteva creare un collage/*combine* letterario/pittorico con Franco Nonnis titolandolo «*Avanguardia in vagone letto*» (ora presso il MLAC, Roma, Università «La Sapienza», cui lo donò appunto Franco Nonnis, a conclusione della mostra *Suono e segno* tenutasi nel 1989 per la cura nostra).

Arnheim stesso, che allora appariva troppo classico e ottimista, era in verità un intellettuale di confine, lì sul crinale degli anni trenta, tra modernità spinta e postmodernità vitalmente vissuta.

Solo un massmediologo come Abruzzese poteva capire così bene che Arnheim in quel tempo lontanissimo (1933: non è ancora fuggito perseguitato dalla Germania nazista, venendo a Roma e poi nelle grandi Università americane), nell'indecisione «dei transiti» tra un regime espressivo e un altro, poteva capire – dico – che il giovane ragazzo Arnheim si andava a occupare degli elementi stessi messi in gioco nell'attuale passaggio epocale (quello nostro): transiti – dice Abruzzese – dalla «civiltà degli schermi e dei linguaggi unidirezionali alla civiltà del computer e dei linguaggi interattivi».

Le dicotomie arnheimiane (immagine e parola, scrittura e evento, forme dell'arte e forme dell'esperienza) paiono proprio fatte per que-

sta nostra epoca in cui l'intellettuale critico è separato dall'intellettuale applicato all'industria culturale. Oggi abbiamo alla Rai, AUDIOBOX: EMANARE IMMAGINI PER ALTRA VIA. Allora Arnheim vedeva già i poeti e le parole in un mondo nuovo interamente creato dall'acustica.

Certo avrei voluto essere io a smontare il libro di Arnheim del 1930 e trovare il capitolo centrale: *Elogio della cecità*, in cui parla della *liberazione dal corpo*, cosa che è d'altronde al centro dell'arte e della poesia da Omero in poi.

Ma insomma, diciamo di più, questo splendido autore il giovane Rudolf eccolo già tutto *dematerializzato*, più del *suprematista* Malevič. Arnheim sa scarnificare e de-tassonomizzare figure e oggetti e immagini, negando implicitamente il principio dell'arte come *rappresentazione* del mondo o imitazione del reale: negazione che come sappiamo è al centro dell'arte contemporanea, da Nietzsche in poi. Negazione difficile da accettare, se appena sei anni prima, nel 1924, Breton nel suo manifesto del Surrealismo doveva ancora *negare e negare* per essere ben sicuro dello statuto concettuale ormai acquisito dall'arte.

Aver saputo indicare il concentrato dinamico o di energia incorporato nella creazione umana e nella azione umana, porta Arnheim, in questo ultimo capitolo di *Arte e percezione visiva* dal titolo: *Espressione*, a ribadire francamente ciò che i poeti (i simbolisti) e i linguisti (De Saussure) e gli artisti (il *Cristo Giallo* di Gauguin) avevano affermato: l'arbitrarietà del linguaggio e la irreferenzialità nel rapporto *significante/significato*, diniego «di qualsiasi parentela estrinseca» tra «l'apparenza percepita e l'espressione trasmessa».

Basterebbe solo questo a fare di Arnheim un autore totalmente aperto e attuale, perché *infinitamente ambiguo*.

In primis, cancellazione dei falsi problemi: deve essere Bach malinconico per realizzare, eseguire e percepire una composizione (poi percepita) come *malinconica?*, si chiede ironicamente Arnheim.

Vi è poi l'attribuzione di Rudolf Arnheim del *pattern stimolante* a una "strutturalità" o "articolazione", sia essa *opera* o *azione* o *gesto*. L'«espressione risiede – egli dice – nelle qualità percettive» di tale pattern. Afferma però più oltre ambiguamente che «l'espressione visiva risiede in qualsiasi oggetto e avvenimento articolato» (*Arte e percezione visiva*, p. 367).

Abbiamo già accennato al concetto di "equivoco patetico" ideato da John Ruskin. Il quale stigmatizzava il fatto che fosse attribuita a un albero (il salice/piangente ad esempio), alla cosa, l'attributo di tristezza l'«espressione appunto di tristezza percepita», laddove l'espressione doveva essere riservata al comportamento umano (la cosa non "si comporta", se non in una "relazione").

È evidente che in *Arte e percezione visiva* ritroviamo quello stesso giovane Arnheim che salta a piè pari lo spiritualismo ruskiniano, e equi-

para azione umana, oggetto e processo, come fa negli stessi anni in un certo senso Sigmund Freud nel suo drammatico *Al di là del principio del piacere* (1920) e forse con intuizione analoga il giovane Alberto Moravia ne *Gli indifferenti* (delineando nel 1929 i giovani, cinici, anemotivi e inespessivi).

Ritorna proprio, vitale e fortunatamente con le sue contraddizioni, proprio là dove vuole indicare la possibile classificazione sulla base della idea di «pattern di forze percepite», aprendo il *vitale baratro* (drei) dell'osservazione comparativa con gli altri infiniti modi o categorie classificatorie, generalizzazioni irragionevoli e assurde, ma che proprio per questo sono anche esplosive.

Il capitolo dedicato a linguaggi e/o categorizzazioni primitive fa *dimenticare* l'obiettivo del capitolo arnheimiano di *Arte e percezione visiva* dedicato all'espressione, e tutto si sposta, precipita verso il suo vero interesse (che tanto lo aveva fatto amare da Giulio Carlo Argan), cioè l'educazione del giovane come a una specie di "libertà espressiva", non senza prima annotare che ciò cui vuole o vorrebbe educare è proprio ciò che egli aveva individuato come *percezione dell'espressione*, come dato della percettibilità: *strutturalità, articolazione, combinazione* anche eccentrica di tratti ed elementi anche lontani, anche invisibili.

Ma allora siamo nel pieno delle procedure irrazionali e automatice/associative da Dada e Surrealismo giù fino a noi, fino all'ambiguità e allo scivolamento metodico tra discipline e categorie incomparabili e *in extremis* fino all'odierno transito da una possibilità sensuale a una desensualizzazione dell'esperienza.

Da questo punto di vista, è possibile accostare le massime lontananze in un ultimo confronto, quasi suggerito dallo stesso Arnhem, tra pratiche percettive e linguistiche presso popoli primitivi e il distacco indifferenziato che possiamo constatare nelle più recenti esperienze artistiche eventualiste tra suono e pittura di Pietro Mottola.

Presso i popoli primitivi non c'è l'astrazione strutturale – ci ricorda Arnhem – ma sono state rilevate infinite modalità di indicare, a esempio, non solo il "camminare", ma tutti i tipi di "passo", con azione di rimaterializzare il dematerializzato "andare". Presso tali popoli infatti si associano impressionanti infiniti *dati non visibili* relativi all'andante, ad esempio a uno che camminerà pensando quello, un altro che camminerà pensando quest'altra cosa, così e colà ecc.).

A questo modo arbitrario e strutturalistico primitivo, possiamo accostare la procedura creativa dell'artista eventualista Piero Mottola. Egli, nell'*Ambiente acustico* E10 (1997-98), ad esempio, fa un progetto per l'ascolto ottimale di "Percorsi Emozionali 1/9", elaborati a loro volta sulla base del grafo delle "Distanze emozionali". Questo autore come tutti gli eventualisti crea delle strutture acustiche neutrali costruite in "astinenza espressiva", creando una "relazione col pubblico" sul

piano della “profondità psicologica”. Insomma il concetto di *relazione*, che oggi è al centro di prassi artistiche e della estetica *relazionista* di Nicolas Bourriaud, costituisce poi in verità il nocciolo più attuale di Arnheim.

Il suo parlare di “vicenda” quando tratta della relazione percettologica – che egli intuisce come arbitraria – tra l’individuo e l’altro da sé (sia esso *oggetto*, *azione*, *processo* o quant’altro nell’ormai infinita costellazione di modalità del darsi dell’arte), ci pare quasi un eteronimo per “evento”. La sua è stata un’attenzione a condizioni che oggi, quando si considera l’opera d’arte un “evento”, sono estremamente attuali (come nell’estremo caso del gruppo “eventualista” cui Piero Mottola appartiene).

Arnheim in verità si destreggia ambigualmente tra materializzazione e dematerializzazione dell’esperienza. È interessante quando cerca di chiarire, quasi *raccontando*, il suo concetto di «trasmissione di un’energia vivificante» da un recetto a un recettore, anche se appare scaduta la sua idea di *lettura* dell’opera. Scrive verso le ultime pagine del capitolo *Espressione di Arte e percezione visiva* (cit., pp. 374-75): «Le forze che caratterizzano il significato della vicenda diventano attive nello stesso osservatore e producono quel genere di stimolante partecipazione che distingue l’esperienza artistica da una distaccata accettazione di un’informazione. [...] Il contenuto finale di un’opera d’arte non è costituito né dallo schema finale né dal “soggetto”: entrambi sono strumenti della forma artistica; servono a dar corpo all’universo invisibile. [...] Ogni opera valida presenta uno scheletro di forze il cui significato si può leggere altrettanto direttamente quanto quello inerente alla storia michelangiotesca del primo uomo».

Un percettologo legge Arnheim

di Giovanni Bruno Vicario

1. Il perché di un invito

Confesso che rimasi sorpreso, quando la collega Pizzo Russo mi invitò a partecipare a questa riunione. Ora credo di averne capito il perché. Dei tre rappresentanti della teoria della Gestalt in Italia, citati da Dorflès nella sua *Nota alla nuova versione* – Metelli, Kanizsa e Vicario – sono rimasto soltanto io. E penso di dovere a Dorflès – a ricordo della comune presenza nell'università di Trieste – se Rudolf Arnheim si interessò a un mio piccolo lavoro sullo studio delle forme visive in età evolutiva. Dal tempo di quel lavoro – eravamo nel 1968 – a oggi molte cose sono cambiate, tanto nella teoria della percezione come nel mio modo di considerare la psicologia della Gestalt. Prova ne siano tanto l'articolo che scrissi per la rivista *Gestalt Theory* (1998a) – che mi procurò tredici pagine di reprimende pubblicate sulla stessa rivista, a opera di Abraham S. Luchins, ultimo allievo vivente di Wertheimer – come l'esposizione della teoria della Gestalt che feci a Urbino nel 2002, in margine a un convegno sulla genesi delle forme nella scienza e nell'arte. Ho riletto nelle settimane scorse *Arte e percezione visiva*, e devo dire che talune cose che quarant'anni fa mi sembravano indiscutibili, oggi mi appaiono assai meno ovvie.

2. Arte e teorie della percezione

Innanzitutto è cambiato il mio modo di concepire il rapporto tra arte e scienza. All'epoca potevo pensare che le conoscenze acquisite dai percettologi della visione potessero aiutare, da un lato a creare l'opera d'arte, e dall'altro a comprenderla. Mi sono ricreduto su entrambi i lati. Mi sono infatti accorto che certe manifestazioni dell'arte moderna – sto pensando all'*op-art*, ma non soltanto a quella – non sono altro che ingegnose dimostrazioni pratiche di effetti visivi che di quelle dimostrazioni non avevano bisogno. E mi sono anche accorto che si può benissimo conoscere tutti gli effetti visivi in circolazione, ma che questo non è sufficiente a creare quell'emozione o quell'apprezzamento estetico che l'opera d'arte suscita.

Ho già espresso questo punto di vista su un terreno che mi è molto più familiare, quello della musica, in occasione del “giubileo” che offriamo a Paolo Bozzi nell’Archivio antico dell’Università di Padova (Vicario 2003). I miei contributi alla cosiddetta “psicologia della musica” non sono pochi, perché ho studiato sperimentalmente il doppio trillo, l’acciaccatura, il gruppetto, le triadi e i loro rivolti sotto il profilo della frequenza e dell’intensità della medianta, le micro e le macro-melodie, la percezione di cambiamento della tonica, la reversibilità dei ritmi, la percezione di cambiamento di velocità nei ritmi, l’intonazione in età evolutiva eccetera. Ma non mi sono mai illuso di fare della “psicologia della musica” nel senso più alto del termine: non ho mai lavorato, tanto per dire, sulle caratteristiche espressive delle melodie, sulle progressioni armoniche, sul senso delle abituali ripetizioni presenti nei trii di minuetti, sul perché della forma sonata, e simili. Soltanto una volta mi sono azzardato a esporre una congettura sul perché e sul come la musica susciti emozioni (Vicario 1998c), dopo di che ho smesso. L’arte della composizione e dell’esecuzione hanno ben poco a che fare con la materia della musica, che è l’esperienza tonale.

Insomma, credo che non si possa trovare spiegazione dell’opera d’arte in ciò che sappiamo a proposito della percezione. I fatti percettivi sono gli elementi sui quali si costruisce l’opera d’arte, ma l’opera d’arte esiste a un livello gerarchico che è superiore a quello dei fenomeni percettivi. Il conoscere le leggi della percezione non aiuta affatto a capire il prodotto pittorico – o più generalmente, figurativo – perché siamo su un altro piano di realtà. Questo me l’ha insegnato Kanizsa, il quale soleva dire che i pittori conoscono benissimo tutti i trucchi per mostrare quello che vogliono (si riferiva specialmente al contrasto cromatico: i pittori sanno benissimo che per far apparire un colore rosso più saturo o “vivo” di quanto non sia il pigmento da loro adoperato, è necessario circondare la superficie rossa con una superficie nera). Kanizsa concludeva dicendo che i pittori si sono addestrati a dipingere sulla tela lo stimolo distale, quello che poi produrrà l’impressione voluta. Noi possiamo acquisire delle conoscenze sui fatti percettivi esaminando i prodotti figurativi - in un certo senso, *scendendo* dal livello artistico al livello sensoriale – ma non veniamo a sapere nulla sul fatto artistico esaminando gli aspetti percettivi dei prodotti figurativi – nel senso anzidetto, *salendo* dal livello sensoriale a quello artistico.

Dovrei riproporre qui la teoria delle categorie di Hartmann (1964), nonché la trasposizione ai fatti biologici, psicologici e sociali che della medesima ha fatto Lorenz (1974). Penso tuttavia che essa sia sufficientemente nota per intendere che il tentativo di spiegare l’arte figurativa con la percezione o viceversa, realizza quelle che si definiscono infrazioni alle regole dell’analisi categoriale, e cioè *sfondamento verso l’alto* (spiegare un fenomeno di basso livello come la percezione, con

un fenomeno di alto livello come l'arte) e *sfondamento verso il basso* (spiegare un fenomeno di alto livello come l'arte con un fenomeno di basso livello come la percezione). C'è sempre in agguato lo spettro del riduzionismo.

Va notato che tutto questo mi sembra implicito nel discorso che Arnheim fa nell'introduzione alla sua opera. Se ho capito bene, egli intende sfruttare la psicologia della Gestalt – tanto nell'approccio fenomenologico, come nella teoria e nei risultati concreti da essa conseguiti – per mettere fuori gioco quelle analisi dell'opera d'arte che si valgono (a) di concetti descrittivi ed esplicativi e (b) di formule e ricette. In poche parole, il suo scopo è quello di sostituire analisi soggettive, verbose e inconcludenti, oppure analisi conseguenti a pregiudizi concettuali, con analisi che si fondano almeno sui contributi sperimentali di una psicologia che è nata sull'attenta osservazione dell'esperienza visiva. Arnheim si rende perfettamente conto che il suo tentativo non risolve alcun problema posto dall'opera d'arte in quanto tale, come non potrebbero farlo – ma questo lo dico io – le proprietà chimiche dei pigmenti adoperati, il prezzo pagato dal committente o la storia dei passaggi di proprietà delle tele – e vede benissimo quali sono i limiti del nuovo ancoraggio. Tuttavia il successo arriso alla sua opera è la dimostrazione che qualche guadagno deve esserci stato, nel proporre il nuovo modo di “guardare” all'opera d'arte figurativa.

A tale proposito, è illuminante il giudizio dato da Fedele D'Amico sull'opera di Arnheim (Garau 1989b, 73).

I suoi saggi mi sembrano importanti soprattutto perché avvezzano ad accostare l'arte partendo dal concreto, cioè verificando il modo concreto con cui la percepiamo, e in particolare il semplice fatto che *l'opera d'arte ci arriva attraverso la percezione*. Questa sembrerebbe una verità lapalissiana, ma non lo è più da un pezzo, cioè da quando si sono offerte opere che ambivano a significati che non erano in esse ma dietro di esse, in intenzioni dichiarate a parte; e in conseguenza di questo, s'è cominciato ad analizzarle in base a categorie non verificabili nella percezione.

E prosegue (73-74) in un modo che è molto importante per me, che mi sono occupato per tanto tempo di percezione tonale.

Dunque questa verità lapalissiana diventava polemica, e contro una tendenza addirittura maggioritaria della critica e della speculazione sull'arte. In questo Arnheim, sebbene si sia occupato soprattutto delle arti figurative, diventa di riflesso molto importante anche nella musica e forse di più. Perché dall'invenzione del serialismo in poi, nella musica assistiamo a un divorzio completo fra teoria e prassi, e fra le analisi che leggiamo d'innomerevoli opere e la loro realtà effettiva. La “serie”, infatti, è pura astrazione, che la percezione *musicale* non può cogliere per definizione; motivo per cui nessuna composizione ricava la sua struttura reale da essi, ma da altri fattori, per definizione musicalmente percepibili: come dire che a parlare propriamente nessuna composizione può dirsi seriale [...] E ancora: il principio si è dilatato, e oggi un'infinità di opere del passato si analizzano basandosi sulla ricerca di con-

notazioni astratte dall'esperienza, ad esempio sequenze di note considerate nell'astrazione spaziale resa possibile dalla loro stesura grafica, e fuori di quel flusso temporale in cui la musica consiste, eccetera. In questo senso leggere attentamente Arnheim, qualunque sia l'argomento momentaneamente in questione, potrebbe essere molto utile a molti esegeti della musica, e anche a molti compositori.

3. La struttura del campo visivo

Non v'è dubbio che Arnheim conosca a menadito, nell'insieme e nei dettagli, la teoria della Gestalt, nonché tutto l'armamentario dimostrativo che ha imposto una teoria del genere nella prima metà del Novecento, e che viene riscoperta con meraviglia in questi ultimi anni. Il problema è che certe proposizioni della teoria sono, secondo me, inaccettabili.

Non posso qui ripercorrere tutti i ragionamenti e tutte le dimostrazioni che ho esposto nel mio lavoro *On Wertheimer's principles of organization* (Vicario 1998a), ma posso elencarne i nodi. (1) Si ha unificazione non soltanto per vicinanza, somiglianza, ordine eccetera, ma anche per lontananza, dissimiglianza e disordine; il concetto di unificazione, poi, non spiega il caso della singolarità. (2) Il problema dell'unificazione non esiste: esso discende dall'aver considerato lo stimolo come una molteplicità. (3) I principi di Wertheimer sono una collezione di canoni eterogenei, in parte riguardanti oggetti, in parte eventi. (4) I principi di Wertheimer non offrono alcuna previsione sulle strutture che verranno in esistenza: essi sono soltanto delle spiegazioni *a posteriori*. (5) Se mai esistessero nel campo percettivo "forze", queste non sarebbero assimilabili a quelle fisiche. (6) In natura osserviamo la formazione di strutture in assenza di qualsiasi "forza".

Quest'ultimo punto merita una sorta di dimostrazione, che consiste nel prendere atto dell'esistenza dei cosiddetti "rulli di Bénard", sorta di celle esagonali che spontaneamente si formano in sottili strati di olio riscaldati dal basso. Nella figura 1 ne propongo una fotografia, tratta da Coveney e Highfield (1990).

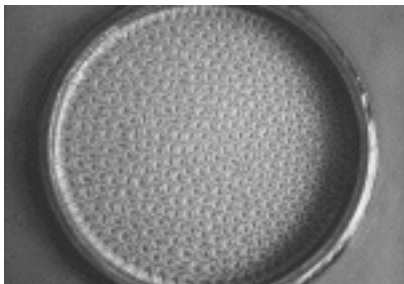


Figura 1

All'inizio del riscaldamento lo strato di olio è affatto uniforme, ma dopo un poco si formano quelle celle pseudoesagonali che si vedono nella fotografia. L'articolazione del tutto (lo strato di olio) in parti (le celle esagonali) si compie senza che intervenga alcuna "forza", perché l'energia ceduta all'insieme agisce indistintamente su tutte le molecole del liquido. È un classico fenomeno di passaggio dal caos all'ordine, e non è il solo: esiste anche la famosa "reazione di Belousov-Zhabotinsky" (vedi ancora Coveney e Highfield 1990), e soprattutto esiste la simulazione al computer di queste organizzazioni "spontanee", ottenuta da Mareschal e Kestemont (1987).

La mia conclusione è stata che i famosi principi di Wertheimer non sono *fattori di unificazione*, cioè "forze" realmente agenti nel campo, ma semplici *principi di descrizione*, i migliori che si possano scegliere tra le infinite analisi descrittive che si possono fare sui percetti. Aggiungevo che la mia non era affatto una sconfessione della teoria della Gestalt nel suo assunto fondamentale – "il tutto è cosa diversa dalla somma delle parti" – e nella sua applicazione pratica: «Applicare la categoria della Gestalt, significa trovare quali parti naturali [di un tutto] appartengono, come parti, agli interi funzionali, scoprire la loro posizione in questi interi, il loro grado di indipendenza relativa e l'articolazione di interi più grandi in sotto-interi» (Koffka 1931).

Di fronte a questi fatti – gli psicologi della Gestalt dovevano conoscere almeno l'esistenza dei rulli di Bénard, dato che furono descritti alla fine dell'Ottocento – non si sa come giudicare i continui appelli di Arnheim alle "forze" che determinano il centro di un dipinto e l'equilibrio tra le diverse parti del medesimo. Si può pensare soltanto a un espediente didattico di sicuro successo, ma non si può *credere* che tali forze esistano per davvero. Viene da chiedersi quindi se l'analisi dell'opera d'arte figurativa si giustifichi con una teoria della percezione i cui elementi fondamentali sono di fatto discutibili. A mio parere sí, si giustifica. Per comprendere i fatti che ci circondano, non è affatto necessario che le spiegazioni siano *vere*: basta che siano un po' migliori di quelle che le hanno precedute. Mi viene a mente come si insegna la storia romana: alle scuole elementari ci si accontenta di conoscere i nomi dei sette re di Roma; alle medie si viene a sapere che esistettero pure la Repubblica e l'Impero; alle medie superiori si scoprono ancor più articolazioni e connessioni tra le vicende politiche, belliche e civili; all'università si apprende finalmente che la storia romana è un cumulo di congetture in perpetuo cambiamento, a seconda delle diverse letture che si danno dei medesimi fatti e dell'emergere di nuovi documenti o reperti archeologici.

In conclusione, l'uso che fa Arnheim della psicologia della Gestalt non va considerato come una chiarificazione definitiva della natura dell'opera d'arte figurativa, ma come un utile e perfettibile strumento

di analisi dei prodotti pittorici concreti, in vista di paradigmi o generalizzazioni che aiutino a capire la produzione e la fruizione dell'opera d'arte medesima.

4. *La percezione pittorica*

Costituisce per me un molesto interrogativo il fatto che nell'opera di Arnheim non ci sia un accenno alla "percezione pittorica", una fattispecie messa in luce da Gibson (1954) e trattata con una certa ampiezza da Kennedy (1988). L'interrogativo diventa addirittura stupore, se si pensa che tale fattispecie è ignorata da Massironi tanto nel volume *Comunicare per immagini* (1989) che nella *Fenomenologia della percezione visiva* (1998), e ricordata soltanto per un suo aspetto minore (la rappresentatività del disegno a tratto) in quell'encomiabile manuale dello stesso Massironi, *The psychology of graphic images* (2002). Se mi riferisco a Massironi, è perché di psicologia delle immagini visive nessun altro ne sa più di lui.

Brevemente, si tratta di questo. In genere, ciò che vediamo sono superfici che riflettono la luce incidente su un oggetto fisico che possiede quelle superfici: per dirla à la Gibson, "vediamo l'oggetto reale". In altri casi non vediamo l'oggetto reale, ma un altro oggetto, che è "rappresentato". La percezione pittorica consiste in questo, nel vedere l'oggetto rappresentato, e non l'oggetto reale. Un esempio spiegherà la differenza. Nella figura 2 è riprodotto un quadro di Mondrian. Che cosa vi si vede? Un insieme di superfici di diverso colore o chiarezza, esattamente secondo i pigmenti disposti da Mondrian sulla superficie della tela.

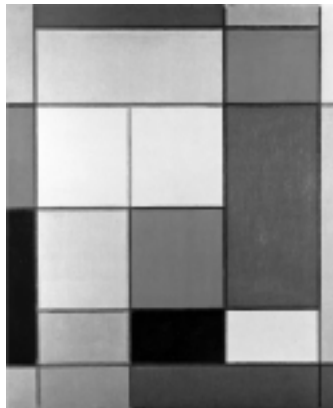


Figura 2

E ora guardiamo la figura 3, che riproduce un quadro di Antonello da Messina.



Figura 3

Quello che vediamo, nella figura 3, non sono i pigmenti disposti sulla superficie del quadro, ma un oggetto diverso, una persona umana. La persona umana ovviamente non c'è, sul quadro, ma noi la vediamo lo stesso: questo è il sortilegio della percezione pittorica.

L'esempio più elementare, che di solito impiego nel trattare l'argomento (vedi Vicario 2000, 2003b), è il seguente. Dapprima mostro l'immagine di figura 4, e chiedo agli astanti di descriverla.



Figura 4

Le risposte che ottengo sono generalmente di questo tipo: “linee nere”, “linee nere curve”, “ci sono delle linee nere unite ed una isola-

ta”, e simili. Faccio quindi osservare che si vede esattamente quello che c’è, vale a dire strisce di pigmento nero depositato su un supporto bianco. Allora mostro la figura 5, con la richiesta di descriverla.



Figura 5

Un’operazione degna di Maramaldo: non c’è alcuno che possa dire qualcosa di diverso dal “vedo una mela”; coloro che subodorano qualche “trucco” si attestano su una risposta piú cauta, per esempio: “vedo il disegno di una mela”.

A questo punto, faccio osservare che, se si prende in considerazione la stimolazione distale, la situazione di figura 4 e quella di figura 5 sono identiche: si tratta sempre di pigmento nero disposto su un supporto bianco. Come mai nel primo caso *si vede quello che c’è*, e nel secondo caso *si vede quello che non c’è*? La risposta a questa domanda è difficile, e francamente io non la conosco. Il problema è costituito dal fatto che la capacità di vedere oggetti rappresentati con il solo disegno a tratto sembra innata, presente in età evolutiva, attestata in ogni popolazione e in ogni tempo (vedi Kennedy 1988). Tutto ciò fa pensare che si tratti di una modalità percettiva speciale, provvisoriamente denominata per l’appunto “pittorica”, presente anche in campo tattile, passivo e attivo.

Tornando ad Arnheim, fa specie che tra gli innumerevoli fenomeni studiati dai percettologi, e da lui utilizzati per la descrizione delle opere d’arte figurative, non ci sia menzione della cosiddetta “percezione pittorica”. Un fatto che per me, abituato alle infinite sottigliezze delle discussioni sull’errore dello stimolo – vedi Savardi e Bianchi 1999, ma soprattutto Vicario 1998b – sembra enorme, perché legato alla soluzione di antinomie classiche: realtà/illusione, vedere/pensare eccetera. In assenza di un concetto come quello di percezione pittorica, come si fa a giudicare certe espressioni artistiche come l’anamorfosi, il *trompe l’oeil* e simili? Se in qualche caso l’arte si propone il semplice scopo di riprodurre la realtà – come nel ritratto – di quale realtà stiamo parlando? Di quella fisica, di quella fenomenica, di quella emotivamente vissuta, di quella della memoria o di quale altra?

5. *Un progetto per il futuro*

Ci sono opere che sono uniche, nel loro genere, o quasi. Il mio esempio preferito è quello dei *Gesetze des Sehens* di Wolfgang Metzger, volume di 676 pagine e 700 illustrazioni, che non esito a definire come il piú grande monumento allo spirito di ricerca nel campo della percezione visiva. Pubblicato una prima volta nel 1936, e una seconda nel 1954, nella terza edizione del 1975 l'autore lo volle arricchito dei contributi di coloro che conducevano ricerche nel segno della Psicologia della Gestalt. Ricordo benissimo che Metelli (Padova), Kanizsa (Trieste) e Canestrari (Bologna) raccolsero i lavori propri e dei propri allievi e li spedirono a Metzger, affinché lui scegliesse quelli che gli accomodavano. Ricordo anche che Metzger fu l'unico a capire l'importanza di certe mie osservazioni sui principi di Wertheimer (Vicario 1975). Mentre il mio discorso cadde nel vuoto di interesse tra i miei colleghi, lui pubblicò le figure che mettevano in forse taluni principi, come quelli della vicinanza, della somiglianza e dell'ordine.

Qualche anno fa Lothar Spillmann – di Freiburg im Breisgau, un allievo di Metzger – mi propose di tradurre in inglese i *Gesetze*: in certe imprese non importa tanto conoscere la lingua straniera, quanto conoscere quello che si deve tradurre. Dovetti rifiutare, perché l'impegno era ciclopico: non si trattava solamente di volgere in una buona *koiné* il testo e di curare la riproduzione delle figure, ma di continuare l'opera intrapresa da Metzger, quella cioè di aggiungere agli esempi da lui riportati i cento o mille esempi che dal 1975 all'epoca erano stati pubblicati sulle riviste che trattano di percezione visiva. Nei *Gesetze* io vedo qualcosa di simile a certi atlanti di anatomia umana, pubblicati per la prima volta magari nel Settecento, che continuano a correre con il nome dell'autore anche nei secoli successivi, risultando però di edizione in edizione arricchiti delle nuove scoperte. Quello che dura è l'idea, e i contenuti possono cambiare: un albero in crescita resta quell'albero, anche se vecchi rami cadono e di nuovi si aggiungano, per non parlare delle foglie che se ne vanno e ritornano col volgere delle stagioni.

Orbene, mi chiedo se *Arte e percezione visiva* non costituisca, per avventura, un caso simile a quello dei *Gesetze*. L'idea di Arnheim era quella di sostituire a descrizioni discutibili dell'opera d'arte figurativa – discutibili perché affidate a linguaggi non sufficientemente comunicativi – descrizioni meno opinabili o controverse – perché affidate al linguaggio abbastanza chiaro, e appoggiato a risultati sperimentali, dello studio della percezione visiva, nella linea della *Gestalttheorie*. Rileggendo il libro di Arnheim, con l'esperienza acquisita nei trent'anni che passano dal 1971, ho constatato che alcune figure dovrebbero essere eliminate perché sbagliate (per esempio, la 159: non si vede quello che dice), molte potrebbero essere sostituite (per esempio, quelle riguar-

danti l'illuminazione), molte altre potrebbero essere aggiunte (un eventuale elenco sarebbe interminabile) e quasi tutte ingrandite a misura di una comoda visione. Interi nuovi capitoli potrebbero trovare spazio, per esempio uno sulla percezione pittorica e un altro sulla rappresentazione del tempo e degli eventi (di cui mi sto attualmente occupando). Il tutto senza alterare minimamente la fisionomia dell'opera. C'è qualcuno che voglia mettersi nell'impresa?

6. *Un'osservazione conclusiva*

Se c'è qualcosa di sempiterna validità, nel discorso di Arnheim, è l'appello all'esperienza diretta, che vale tanto per le scienze come per le arti. Nelle posizioni dottrinali di Arnheim, come anche nelle sue descrizioni e interpretazioni delle opere d'arte, si vede che cosa transitò da Franz Brentano a Carl Stumpf, e da quest'ultimo alla nascente Scuola di Berlino – per non parlare della Scuola di Graz e dei suoi epigoni, che sono per l'appunto Metelli, Kanizsa e gli allievi di costoro. Non riesco a trovare, per quello che transitò, formulazione migliore di quella impiegata da Metzger (1971, 15).

Accettare il “dato immediato” così come esso è; anche se appare come non abituale, inatteso, illogico o insensato e anche se contraddice a convinzioni indiscusse o ad abitudini di pensiero molto familiari. Lasciar parlare le cose stesse, senza lasciarsi fuorviare da quanto ci è noto od abbiamo appreso, dall'“ovvio”, dal sapere implicito, dalle esigenze della logica, dagli stereotipi linguistici o dalla povertà del nostro vocabolario. Accostarsi alla natura con rispetto e con amore e riservare semmai il dubbio e la diffidenza verso le premesse ed i concetti con i quali si è tentato tradizionalmente di comprendere il mondo dei dati.

In psicologia sperimentale si fa oggi tutto il contrario: si tende a scartare le evidenze anomale se non si adattano a paradigmi correnti, si ragiona molto e si guarda ben poco, si dà per scontato ciò che è invece problematico, si crede di innovare quando si ripetono cose note da secoli, se non addirittura da millenni, si esamina al microscopio il metodo e ci si lascia sfuggire la sostanza delle cose.

A orecchio, mi pare che nelle discipline artistiche la situazione non sia differente, se dobbiamo credere ad Arnheim e a D'Amico, che è stato ancora più esplicito. La gente si innamora dei discorsi, dei ragionamenti, delle parole, lasciandosi dietro quella realtà che pretende di comprendere. Non resisto alla tentazione di mostrare quanto poco la logica serva in faccende di percezione visiva, ribadendo la critica che a suo tempo ho affidato al volume in onore di Giuseppe Mosconi (Vicario 2001). Si guardi la figura 6, che ripropone una vecchia illusione ottico-geometrica descritta da Lipps (1897, figura 56), nella forma che inconsapevolmente le ha dato Vezzani (1999).

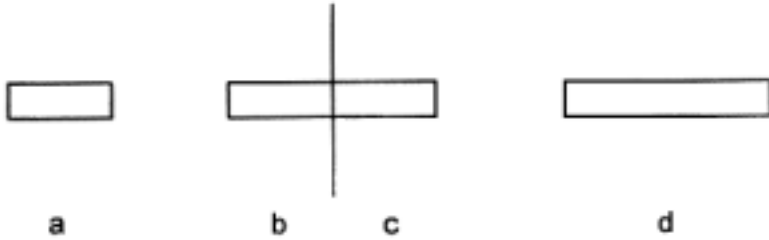


Figura 6

Ci sono due rettangoli lunghi eguali, $[b + c]$ e $[d]$, ed un altro rettangolo $[a]$, che è lungo la metà di $[d]$. Quello che si vede, è che il rettangolo $[b + c]$, una volta diviso in due metà da un retta perpendicolare, appare più corto di $[d]$, e questa è la illusione della bisezione. Ma si vede anche che ciascuna delle due metà, $[b]$ e $[c]$ è più lunga del rettangolo $[a]$, che è la metà geometrica del rettangolo $[d]$. Orbene, secondo logica, com'è possibile che le due metà di un oggetto più corto siano più lunghe delle due metà di un oggetto più lungo?

Del resto, Lipps (1897, figura 22) aveva trovato un caso altrettanto emblematico, in una variante della più nota tra le illusioni di Müller-Lyer (1889): si guardi la figura 7.

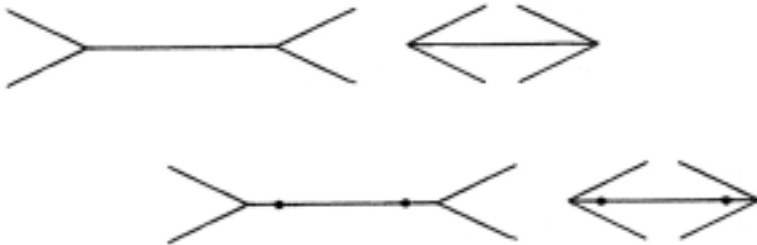


Figura 7

In alto c'è l'illusione di Müller-Lyer, in basso la variante. Com'è noto, il segmento tra le frecce piegate verso l'interno appare più corto del segmento tra le frecce piegate verso l'esterno. Ma nella variante si osserva l'inaspettato: il segmento di retta tra i puntini, che è lo stesso tanto a sinistra che a destra, a destra appare più lungo. Com'è possibile che una parte della cosa più corta possa apparire più lunga della stessa parte di una cosa più lunga?

Non c'è logica che tenga, in questo modo di apparire delle lunghezze di rettangoli o di linee, e come tutti sappiamo, l'esperienza diretta non ha bisogno di giustificazioni: *si vede*, e basta. Non è il sistema percettivo che non funziona, è la logica con la quale noi cerchiamo di figurarci le "operazioni" del sistema percettivo, che non funziona. E se i ragionamenti non servono a nulla quando si tratta di dare una spiegazione a fenomeni terra-terra come le illusioni ottico-geometriche, quale speranza abbiamo che i nostri ragionamenti servano a rendere conto dell'opera d'arte figurativa? Le cose che l'artista intende comunicare, o si vedono – e allora l'opera è riuscita – o non si vedono – e allora l'opera è fallita. Pretendere che un'opera d'arte figurativa mostri quello che non si vede mi sembra una contraddizione in termini, frutto di quei pregiudizi concettuali messi in evidenza da Metzger, e giudiziosamente evitati da Arnheim.

Bibliografia

- Arnheim, R. (2004¹⁹), *Arte e percezione visiva*. Feltrinelli, Milano.
- Coveney, P., Highfield, R. (1990), *The arrow of time*, Allen, London.
- Garau, A. (ed., 1989a), *Pensiero e visione in Rudolf Arnheim*, Angeli, Milano.
- Garau, A. (1989b), *Intervista a Fedele D'Amico*, in Garau, A. (ed., 1989a), *Pensiero e visione in Rudolf Arnheim*, 69-75, Angeli, Milano.
- Gibson, J. J. (1954), *A theory of pictorial perception*, "Audio-visual communication review", 1, 3-23.
- Hartmann, N. (1964), *Der Aufbau der realen Welt*, De Gruyter, Berlin.
- Kennedy, J. M. (1988), *La percezione pittorica*, Cortina, Padova.
- Koffka, K. (1931), *Gestalt*, in *Encyclopædia of social sciences*, New York.
- Lipps, Th. (1897), *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Barth, Leipzig.
- Lorenz, K. (1974), *L'altra faccia dello specchio*, Adelphi, Milano.
- Luchins, A. S., Luchins, E. H. (1998), *Commentary on Vicario's "On Wertheimer's principles of organization"*, "Gestalt Theory", 20, 270-82.
- Mareschal, M., Kestemont, E. (1987), *Order and fluctuation on nonequilibrium molecular dynamics simulations of two-dimensional fluids*, "Journal of statistical physics", 48, 1187-1201.
- Massironi, M. (1989), *Comunicare per immagini*, Il Mulino, Bologna.
- Id. (1998), *Fenomenologia della percezione visiva*, Bologna, Il Mulino.
- Id. (2002), *The psychology of graphic images*, Erlbaum, Mahwah, N. J.
- Metzger, W. (1971), *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, Giunti-Barbèra, Firenze.
- Id. (1975³), *Gesetze des Sehens*, Kramer, Frankfurt am Main.
- Müller-Lyer, F. C. (1889), *Optische Urtheilstäuschungen*, in *Archiv für Anatomie und Physiologie*, Supplement-Band, 263-70.
- Vezzani, S. (1999), *Shrinkage and expansion by amodal completion: a critical review*, "Perception", 28, 935-947.
- Vicario, G. (1968), *Un metodo per l'analisi delle forme visive*, in Kanizsa, G.,

Vicario, G. (eds.), *Ricerche sperimentali sulla percezione*, 279-95, Università degli Studi di Trieste, Trieste.

Id. (1975), *Some observations on Gestalt principles of organization*, in Flores d'Arcais, G. B. (ed.), *Studies in Perception. Festschrift for Fabio Metelli*, 67-80, Martello-Giunti, Milano.

Id. (1990), *Wahrnehmung. Wirklichkeit und bildliche Vorstellung*, in Akademie der bildenden Künste in Wien (ed), *Über die Wahrheit in der Malerei*, Seitenberg, Wien, 17-23 e 72-77.

Id. (1998a), *On Wertheimer's principles of organization*, "Gestalt Theory", 20, 256-69.

Id. (1998b), *Un modo per chiudere le discussioni sull'errore dello stimolo e sull'errore dell'esperienza*, "Giornale italiano di Psicologia", 25, 653-58.

Id. (1998c), *A proposito di musica ed emozioni*, "Nuova civiltà delle macchine", 1-2, 154-56.

Id. (2001), *Due osservazioni ed una riflessione in tema di psicologia del pensiero*, in Bagassi, M., Macchi, L., Serafini, M. G. (eds.), *Discorsi e pensieri. Scritti in onore di Giuseppe Mosconi*, Il Mulino, Bologna, 103-17.

Id. (2002), *On Wertheimer's Gestalt principles in organization of visual forms*, Unpublished talk to the international symposium *The genesis of forms in the sciences and the arts*, Urbino 17-21.09.02. PHAROS (International center for studies and researches in the sciences, philosophy and arts).

Id. (2003a), *Auditory presence and visual perception*, Unpublished talk to the *Presence research Symposium*, Venice 05-07.05.04, Telecom Italia Future Center, Venice.

Id. (2003b), *Musica e psicologia*, in Savardi, U., Mazzocco, A. (eds.), *Figura e sfondo. Temi e variazioni per Paolo Bozzi*, 29-44, CLEUP, Padova.

Ordine, espressione e media nella teoria estetica di Rudolf Arnheim

di Ingrid Scharmman

Le seguenti riflessioni vertono sui tre temi del Seminario, non limitati ad *Arte e percezione visiva* ma considerati da una prospettiva più generale nel desiderio di attualizzare e di contestualizzare gli argomenti proposti nell'ambito della storia della filosofia e dell'estetica.

Ordine

Se dal presente volgiamo lo sguardo alla teorizzazione volta alla comprensione della cultura visiva ¹, possiamo affermare che solo ora si inizia a dimostrare il contributo della visione al progresso scientifico ². In linea con gli studi di Arnheim e di filosofi quali Hans Jonas, appartenenti al circolo della fenomenologia e dell'esistenzialismo tedesco, di storici dell'arte, come Meyer Schapiro e Erwin Panofsky, entrambi amici di Arnheim, si producono oggi lavori come *Body Criticism* ³ di Barbara Maria Stafford che permettono di pensare lo sviluppo scientifico come qualcosa che nasce da forze visive e dalla facoltà di un pensiero visivo, dunque da una riuscita simbiosi fra la visione artistica (le tecniche di visualizzazione) e le scienze. Stafford ritiene che siano innanzi tutto le immagini e la facoltà rappresentativa a determinare la formulazione di nuovi concetti scientifici. In questo modo, sebbene sia un'allieva di Panofsky, la Stafford si pone quale diretta e produttiva erede del *Pensiero visivo* di Arnheim. Dopo il postmodernismo e il decostruttivismo, la teoria di Arnheim torna a essere discussa nell'ambito di problemi sollevati dai nuovi media artistici: si ricordano le antiche differenze e si sviluppano nuove prospettive teoriche.

In risposta alla domanda posta da Uta Grundmann, nella sua intervista del 2000 ⁴, sul concetto di ordine e sulla questione se si dovesse considerare l'immagine un principio fondamentale dell'"ordine delle cose" nei termini di Foucault, Arnheim affermava tranquillamente:

Si, questo è estremamente importante. Vede, è questa la differenza tra me e Siegfried Kracauer. Per Kracauer il mondo era materia grezza e nella sua teoria del cinema da questa convinzione derivava la definizione di immagine fotografica e cinematografica, intesa a "salvare la realtà esterna" e a rappresentare la natura fisica nel suo stato originario. Tuttavia, le immagini non imitano la realtà, la accennano. Esse

posseggono la capacità di rendere visibile l'essenziale e per questo costituiscono un principio fondamentale per la comprensione del mondo. Vedere e percepire non sono affatto un processo che passivamente registri o riproduca ciò che accade nella realtà. Vedere e percepire sono un attivo e creativo comprendere. Deve immaginarsi la cosa nella maniera seguente: quando osserviamo qualcosa, lo afferriamo, ci muoviamo attraverso lo spazio, lo tocchiamo, ne tastiamo la superficie e i margini. Inoltre, la nostra percezione struttura e ordina in forme determinate le informazioni forniteci dalle cose. Noi comprendiamo perché questo strutturare e ordinare fanno parte della nostra relazione con la realtà. Senza ordine alcuno non siamo in grado di comprendere. Per me, quindi, il mondo non è materia grezza, ma è già ordinato grazie alla sola percezione (*Anschauung*).

Dunque, la cultura visiva non si dà senza un certo "ordine". Arnheim innanzi tutto non fa riferimento a un ordine regolare, simmetrico, armonico, omogeneo, ma grazie al suo concetto di forze strutturali va alla ricerca dell'ordine complesso intrinseco all'opera d'arte, che si rivela solo studiandola. Così, il concetto di ordine di Arnheim ci aiuta a orientarci nel mondo che è sempre altamente complesso, come l'ordine che, per esempio, si ritrova in una grande opera d'arte. Se al giorno d'oggi riflettiamo nuovamente sui concetti della teoria della Gestalt, in particolare, su quello di ordine, essi ci appaiono semplici da comprendere perché derivano dalla percezione. Probabilmente nessuna teoria del XX secolo è riuscita tanto compiutamente a realizzare l'intelligibilità e la verificabilità del reale come la teoria della Gestalt: la teoria dell'isomorfismo permette di studiare i fenomeni psichici e mentali sulla base delle tracce che lasciano nella realtà. La richiesta che l'elaborazione scientifica sia sempre tale da potere essere esaminata empiricamente è ancora oggi necessaria.

Alcuni specifici aspetti della teoria della Gestalt e le analisi sull'ordine alludono a una forma iniziale di strutturalismo. Le analisi percettive di Arnheim, come quelle esemplari sul disegno dei bambini, dimostrano come la struttura e i livelli della percezione siano contenuti nel pensiero. Non c'è nessuna rappresentazione senza immaginario ("pensare per immagini"), l'ordine simbolico è rappresentato nell'immaginario.



Da Rudolf Arnheim
Il pensiero visivo, figura 64

La gerarchia tra differenze e somiglianze è mostrata in un modo semplice ma esatto. In questo trova fondamento l'importanza del pensiero visivo: la logica e il pensiero sono già contenuti in esso. Il pensiero non è un prodotto derivato di una mente capace di astrazione, piuttosto l'astrazione è inerente alla percezione. Una tale affermazione oggi può probabilmente apparire ridondante, dal momento che già da lungo tempo è data per dimostrata, dimostrata grazie ad Arnheim.

Il primo a concepire la nozione di ordine simbolico fu Ernst Cassirer nella sua *Filosofia delle forme simboliche*, che avrebbe poi influenzato la scuola di Warburg e sarebbe stata rielaborata da Panofsky. Parimenti, l'"ordine simbolico" di Bourdieu deriva da Cassirer. Il post-strutturalismo adottava da Lacan e dal suo sistema psicoanalitico la "nuova" distinzione e tripartizione di reale, immaginario, simbolico. La domanda principale di Foucault nel suo libro *Les mots et les choses*⁵ è relativa all'incerta relazione tra le cose e i loro significanti, un'indagine critica sul potere delle parole.

Se oggi riflettiamo sulla cultura visiva delle diverse epoche, non facciamo che storicizzare⁶ una delle tesi principali di Arnheim sulla razionalità dell'arte, secondo la quale nelle immagini si annida molta razionalità. Già Max Wertheimer, maestro di Arnheim, aveva indicato la necessità di considerare una logica visiva interamente diversa dalla logica tradizionale e di studiarne le leggi. Qui nuovamente confluiscono diversi orientamenti di ricerca⁷, così come oggi si incrociano i percorsi dell'estetica, dell'arte e della scienza. Arnheim, quando parla di un ordine (strutturale) nelle opere d'arte, è alla ricerca di queste leggi "visive" che foriscano un contrappeso all'ordine della logica classica, che aggiungano nuovi tipi di ordine, che postulino un nuovo ordine del "visivo" che non è stato mai colto dalla logica classica, che istituiscano corrispondenze tra l'ordine della logica classica e le conclusioni visive.

È essenziale comprendere che, in questo modo, Arnheim è sempre rimasto fedele non solo ai principî della teoria della Gestalt, ma anche ai suoi presupposti filosofici contro l'impressionismo e l'associazionismo. La percezione non ci pone dinanzi a un mondo caotico di impressioni, ma, come afferma Arnheim, la percezione struttura già ciò che penetra attraverso la finestra dei nostri sensi. È questo l'ordine della percezione di cui parla Arnheim. Dopo il post-strutturalismo possiamo allora riprendere quasi senza alcuna soluzione di continuità le argomentazioni del pre-strutturalismo, per affrontare nuovi compiti con rinnovato slancio a partire dalle sue principali motivazioni. Già la teoria della Gestalt aveva rielaborato la proposta di una filosofia dinamica, tipo quella in precedenza formulata e adeguata su nuove basi tecniche e fisiche da Bergson.

È altrettanto necessario non trascurare il potenziale di critica socia-

le della teoria che impegnava sia la scuola di Berlino sia la scuola di Vienna, atteggiamento mai tradito da Arnheim nel corso dei suoi studi. A questo riguardo, egli funge da anello di congiunzione fra la distrutta cultura europea e la nuova cultura americana, poiché coerente come pochi ha proseguito anche nell'impegno della teoria della Gestalt per l'educazione. Arnheim non è mai stato un ricercatore rinchiuso in una torre d'avorio. In questo senso, psicologi come Renzo Canestrari, che sempre hanno contribuito al miglioramento della società, si sono conseguentemente impegnati in una psicologia *engagé*, che ha continuato a costituire anche per Arnheim la più valida tra le motivazioni. Oggi, tre generazioni dopo, bisogna proseguire sulla via di una teoria che aiuti a migliorare la vita, di una scienza responsabile, che Arnheim ha sempre avvertito come un dovere. È necessaria una teoria che sia in grado di avvicinarsi ai problemi, che aspiri a comprenderli integralmente, che lavori per un miglioramento della società. Sono proprio queste le ragioni per cui è necessaria una teoria!

Possiamo cogliere l'occasione per chiarire un malinteso riguardante Arnheim, occorso principalmente in Germania e in Austria. I principi razionali alla base della sua analisi dell'arte erano criticati da coloro che desideravano rinchiudere l'arte in un ambito riservato al gioco delle emozioni, in contrapposizione alla razionalità della scienza. Questo atteggiamento era già stato messo in questione nella generazione precedente a quella cui apparteneva Arnheim, tuttavia persisteva all'interno dei circoli che si ispiravano alle idee del Romanticismo. Risuona simile il rimprovero spesso udito, secondo il quale Arnheim "si sarebbe attenuto troppo alle regole", una critica sollevata da coloro che devono avere sperimentato sulla propria pelle gli effetti di un "ordine" autoritario.

Specialmente nei miei soggiorni di studio negli Stati Uniti mi è capitato di rilevare quel fenomeno ben descritto, dal punto di vista sociologico, dalle femministe e da Sigmund Freud⁸, per il quale la generazione successiva (esclusivamente maschile) si ribella ai padri culturali e se ne emancipa, distruggendo gran parte del sistema teorico ereditato e tramandando solo parzialmente le teorie dei propri maestri, che vengono così deformate.

Ho potuto constatare che in America la teoria di Arnheim è recepita senza i principî fondamentali della teoria della Gestalt e le contestuali implicazioni filosofiche⁹.

Arnheim si era formato nell'ambito della cosiddetta filosofia "continentale" ed era critico nei confronti del *mainstream* delle teorie psicologiche americane, in particolare il comportamentismo. In che modo lo si potrebbe apprezzare come un rivoluzionario dell'estetica, se si disconoscono i fondamenti filosofici a partire dai quali egli ha elaborato una nuova teoria estetica e le teorie contro le quali egli ha formulato la propria?

Stando così le cose, le tracce più preziose della tradizione estetica e filosofica, che permettono di comprendere al meglio Arnheim, sono andate perdute. Da questa cecità per lo sfondo filosofico consegue l'incapacità di comprendere l'opera matura di Arnheim, come appunto accade in America. Solamente nel contesto dei contemporanei come Hans Jonas e Hannah Arendt, sullo sfondo della filosofia esistenzialista dell'epoca, è possibile vedere nella sua teoria una tra le più produttive sintesi dell'elevato standard filosofico della fenomenologia, dei suoi fondamenti psicologici elaborati dalla teoria della Gestalt, e delle sue applicazioni all'arte. In questa luce, Arnheim può essere considerato uno degli estetologi più importanti del secolo scorso ¹⁰.

Il potere del centro (1982) mette nuovamente il dito nella piaga dell'ordine negato e, allo stesso tempo, è un'estensione delle argomentazioni sull'ordine proposte in passato al nuovo territorio degli anni Ottanta. Quando, in questo testo, Arnheim parla di un ordine riuscito, non intende mai un ordine autoritario, ma piuttosto un ordine razionale che va compreso, qualora si consideri un contesto sociale nella sua interezza. Così, già ottantenne, egli si ribella alla frammentazione delle forze aggreganti di una società, presentando esempi di un insieme compiuto nel campo delle arti. Giungiamo nuovamente, dunque, alla richiesta di un ordine secondo ragione. La domanda relativa alle leggi è la domanda relativa alle regole che siamo pronti a rispettare, e non è così insensato a questo proposito considerare l'imperativo categorico kantiano come base dell'estetica di Arnheim.

Se consideriamo brevemente il suo concetto di libertà, che sta sempre a fondamento della sua specifica razionalità, la quale comprende anche le arti, possiamo ben distinguere l'ordine imposto da un'autorità dominante da quello liberamente scelto, così come insegna Arnheim. La libertà è da lui intesa, secondo la tradizione gestaltista, in un senso rigorosamente spinoziano.

Giunti a questo punto, è utile rilevare che il titolo *Il pensiero visivo*, tradotto nella lingua materna di Arnheim *Anschauliches Denken*, ha implicito il senso di un sapere che è possibile verificare, richiesta da sempre valida per ogni argomentazione scientifica. Correttamente inteso, questo principio della possibilità di verifica – si tratta di illuminismo applicato – è presente ovunque nei libri e nel pensiero di Arnheim.

Espressione

Se Arnheim dedica l'ultimo capitolo di *Arte e percezione visiva* all'espressione, ciò significa che si tratta del fine ultimo dell'arte. Se si studia la letteratura psicologico-estetica del periodo 1910-30, come mi è capitato di recente con il libro *Kunst und Künstler* (1932) di Otto Rank, allievo di Freud e di Adler, non è difficile cogliere la confusione

di concetti e problemi che in quel periodo regnava nel descrivere i processi creativi. Credo dunque che uno dei grandi meriti di Arnheim sia stato quello di chiarificare i termini della questione. L'influenza di Theodor Lipps nei libri di Arnheim è facilmente riconoscibile, tuttavia bisogna valutare attentamente il grande progresso che Arnheim ha compiuto nell'estetica relativamente a questo punto. La teoria dell'empatia di Lipps (1900) ¹¹, che fu molto discussa negli anni dieci e venti del secolo scorso, forniva un primo sguardo psicologico sulla creazione artistica: l'estetica della produzione come sorella dell'estetica della ricezione.

Con la sua tesi di dottorato sul problema dell'espressione ¹² – gli valse continue citazioni fino al 1970 come uno dei più importanti rappresentanti della psicologia dell'espressione ¹³ – Arnheim inizia uno studio continuato dieci anni più tardi con il manoscritto sui vasi. Il manoscritto sull'“espressione dei vasi” ¹⁴, elaborato tra il 1938 e il 1940, rappresenta l'anello mancante tra l'identità tedesca giovanile e la maturità americana e contiene già *in nuce* tutto il programma della ricerca successiva: l'analisi percettiva, vale a dire l'analisi del modo in cui si passa dalla forma all'espressione, dall'espressione alla comprensione del contenuto ¹⁵.

Nel manoscritto sull'espressione dei vasi, Arnheim scrive:

Alcune qualità basilari dell'esistenza terrena si manifestano sia nel mondo organico sia nel mondo inorganico, sia nel mondo corporeo sia nel mondo spirituale; ciò spiega perché è possibile riconoscere in un oggetto inanimato la visibile raffigurazione di ciò che è animato. Di fronte a un recipiente non percepiamo solo la sua utilizzabilità pratica, ma lo percepiamo anche con simpatia, quasi come un essere della nostra specie. Che qualità psichiche possano essere rese visibili in forme o attività corporee è una delle premesse fondamentali dell'arte. [...]

È indubbio che anche oggetti come i vasi non appaiono gradevoli solo per effetto delle loro proporzioni metriche, ma in quanto sono portatori di determinate espressioni e di un determinato carattere analogamente a quanto osserviamo in un volto o nella figura umana. Questa ricerca deve essere considerata esemplare e tale che i principî qui sviluppati saranno estesi negli studi successivi relativi a oggetti come edifici, mobili, vestiti ecc. e a forme artistiche della natura come piante, conchiglie, ecc. Tali principî possono essere estesi, con opportuni accorgimenti, anche alla musica. [...]

L'obiettivo più importante di questa ricerca è mostrare che l'espressione, altrettanto nelle arti visive (pittura, scultura, danza e teatro), risiede essenzialmente non sulla riproduzione della figura umana nei suoi diversi stati d'animo, bensì sulle caratteristiche dell'espressione delle forme, così come appaiono nei vasi ¹⁶.

Il contributo epistemologico di Arnheim consiste dunque nel ritenere che l'espressione sia insita negli oggetti: «l'espressione risiede nella struttura» ¹⁷ dell'oggetto. Così, l'espressione è esaminabile nell'oggetto stesso, attraverso la sua struttura: gli oggetti ci parlano, quando li osserviamo.

Ne *Il potere del centro* vediamo al lavoro una volta ancora quel principio qualitativo, dell'«arrestarsi animosamente alla superficie»¹⁸, all'espressione immediata delle cose. È Arnheim stesso a confermarlo:

I nostri termini hanno un profondo significato filosofico, mistico e connotazioni sociali indubbiamente pertinenti alla piena interpretazione dell'opera d'arte. Nonostante ciò ho resistito alla tentazione di portare la ricerca sul significato oltre ciò che era direttamente accessibile agli occhi¹⁹.

Nell'ambito di un riconoscimento non esente da critiche della teoria di Lipps, Arnheim rileva che le teorie tradizionali a differenza della propria «non riconoscevano la parentela intrinseca tra immagine percepita ed espressione mediata»²⁰. Già nel 1938 Arnheim formula nel suo manoscritto sui vasi le sue tesi principali di psicologia dell'arte, che costituiranno il suo programma di ricerca per più di sei decenni di lavoro scientifico. La semplice bellezza di queste poche frasi tratte dal manoscritto è caratteristica della sua opera, intendendo “bellezza” proprio in senso arnheimiano: la coincidenza di forma e contenuto.

Da queste considerazioni Arnheim sviluppa con le sue analisi percettive e dunque qualitative uno strumento per avvicinarsi all'arte e alle sue forme d'espressione. Il considerare l'espressione immanente alla forma permette di evitare i problemi posti dalla percezione interna, e il problema di come attraverso l'empatia la mente possa proiettarsi sugli oggetti. È dunque chiaro che un'interpretazione che identifichi la teoria dell'espressione di Arnheim con la pura volontà d'espressione non ne coglierebbe il significato.

Questa evidenza del visibile è il saldo fondamento del concetto di espressione, così come lo intende Arnheim. Esiste un documento cinematografico sull'opera e la vita di Arnheim dal titolo “Fidarsi degli occhi”²¹ che allude a questa dimensione filosofica. Non è ingenuo fidarsi dei sensi, sebbene quasi tutta la storia della filosofia sostenga il contrario. Arnheim fa riferimento alla fiducia nella possibilità che ogni uomo possa pervenire alla conoscenza tramite la propria esperienza, qualora si sia esercitato nella contemplazione. In caso contrario, gli artisti, che solitamente non amano parlare, non potrebbero contribuire alla conoscenza, come invece accade, né sarebbe possibile uno scambio tra le scienze e le arti, che oggi è tanto apprezzato, grazie alle idee precorritrici di Arnheim.

Media

I contributi di Arnheim alla teoria del film, della fotografia, della danza, della pittura, della scultura e dell'architettura confermano il suo continuo interesse per i diversi media dell'arte, al punto che è possibile ritenerlo uno dei primi teorici dei media. Arnheim, con la sua psi-

cologia dell'arte basata sulla teoria della Gestalt, ha studiato i principi dell'uso e le possibilità artistiche dei diversi media. La sua teoria è legata alle avanguardie della modernità. Se ne comprendiamo i principi fondamentali, allora possiamo tradurla nella nostra contemporaneità, renderla feconda per la produzione artistica attuale e in particolare per i nuovi media artistici, sulla base di un principio di "buona continuazione" di una modernità che si è sempre impegnata per l'illuminismo socio-politico.

Quanto segue dimostrerà ciò in maniera esemplare in riferimento al contributo di Arnheim alla teoria del film.

I film russi degli anni venti (Ejzenštejn, Pudovkin e Vertov) impiegano già i mezzi cinematografici in accordo con quanto Arnheim elabora in *Film come arte* e poi insegna al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma: massima attenzione alla composizione formale, forte simbolizzazione del contrasto bianco/nero, scambi tra ripresa a campo lungo e primo piano, uso del suono e del dialogo solo quando si veicola un significato chiaro, in particolare di critica sociale.



Sergej Ejzenštejn
La Corazzata Potëmkin, 1925

Arnheim partecipava a Berlino in prima fila a questo movimento d'avanguardia, all'epoca in cui scriveva recensioni per la *Weltbühne* e presentava film come quelli di Basse al cinema d'avanguardia *Die Kamera* della *DEGETO*²². Wilfried Basse era amico di Arnheim e faceva un uso artistico dei nuovi media. Si tratta di uno dei primi registi di film d'autore della cosiddetta avanguardia cinematografica, che si andava formando alla fine degli anni venti in reazione alla prima ondata di commercializzazione dell'industria del cinema dovuta all'introduzione del sonoro. Basse combatteva anche la censura con i mezzi sottili del collage cinematografico. Fu uno dei primi a usare la camera a mano, mescolandosi nella vita quotidiana (critica sociale) e lavorando con attori non professionisti (lo stesso Arnheim fece la comparsa in uno dei suoi film), tutte caratteristiche del cinema d'avanguardia.



Wilfried Basse
Menschen wie du und ich, 1932

L'interpretazione secondo la quale Arnheim si sarebbe limitato alla difesa del cinema muto e, per questa ragione, proporrebbe una teoria anacronistica viene così doppiamente confutata.

Se si legge in questa luce *Film come arte*, manifesto dei mezzi artistici del cinema, ci si rende immediatamente conto che l'interesse di Arnheim per il cinema d'arte non s'interrompe con il suo arrivo in America, altro pregiudizio che grava sulla sua teoria. Sicuramente egli tenne delle lezioni sulle potenzialità artistiche ed espressive del cinema alla *New School for Social Research*, dove insegnava psicologia dell'arte, e collaborò con protagoniste del cinema d'avanguardia come Maya Deren.



Maya Deren
A Ritual in Tranfigured Time, 1946

Inoltre, Arnheim sostenne le attività di Cinema 16 mm, conobbe Jonas Mekas, Amos Vogel, e fondò insieme con Maya Deren la *Creative Film Foundation*. Così, se si vuole comprendere la posizione di Arnheim sui nuovi media è necessario capire che egli sosteneva il cinema d'arte e non voleva contribuire in alcun modo al cinema commerciale alla Hollywood. In questo modo, Arnheim appare molto più vicino alla critica dell'industria culturale di Theodor Adorno di quanto non sia stato finora rilevato: «Entrerei nella produzione cinematografica solo per non morire di fame. È un ambiente orribile»²³. Era infatti stato invitato a recarsi a Hollywood da Alfred Polgar e Kurt Lewin. Arnheim invece si è sempre impegnato in favore dell'uso artistico dei media, come ho potuto appurare nelle mie ricerche d'archivio.

È vero, la teoria di Arnheim appartiene a un preciso contesto storico. Tuttavia, quando la si applica ai problemi del presente, manifesta intatto il suo potere esplicativo. Soprattutto se ci appare ancora essenziale partire dal dato sensibile e fondarlo teoricamente, non possiamo affatto rinunciare alla teoria di Arnheim.

¹ Analogamente alla cultura linguistica, si intende una cultura relativa all'immagine, all'immaginario, al pensiero visivo.

² Mi riferisco alle reciproche e produttive influenze fra le scienze e l'arte.

³ B. M. Stafford, *Body Criticism*, MIT Press, Cambridge 1995. La Stafford è stata "visiting" al Kunsthistorisches Seminar della Humboldt-Universität di Berlino nell'a.a. 2002-03.

⁴ Internet, <http://www.txt.de/nbk/98.4/arnheim.htm>, dicembre 2001. Uta Grundmann lavora al Kunsthistorisches Seminar della Humboldt-Universität di Berlino.

⁵ Il titolo in tedesco di *Les mots et les choses* è *Ordnung der Dinge* (*L'ordine delle cose*).

⁶ In una prospettiva diacronica si possono generare una quantità infinita di narrazioni.

⁷ A una "nuova logica" s'interessarono nel secolo scorso anche la cibernetica e la filosofia.

⁸ Descritto da Freud in *Totem e Tabù* e riscoperto dalle femministe come appartenente a un ordine simbolico maschilista.

⁹ Con l'unica eccezione di Claire Golomb.

¹⁰ Si confrontino le teorie estetiche di Adorno, Blumenberg, Merleau-Ponty, Bachelard con quanto Arnheim ci dice sull'arte.

¹¹ Th. Lipps, *Ästhetische Einfühlung*, "Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", 1900, cit. in R. Arnheim, *Arte e percezione e visiva*, 2002¹⁷, p. 364.

¹² R. Arnheim, *Experimentell-psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem*, "Psychologische Forschung", 11, 1928.

¹³ H.-P. Brauns, *Rudolf Arnheims experimenteller Beitrag zur gestalttheoretischen Ausdruckspsychologie*, in C. G. Allesch, O. Neumaier (a cura di), *Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung*, Vienna 2004.

¹⁴ R. Arnheim, *Vasenmanuskript* (*Manoscritto sui vasi*). Conservato al "Deutsches Literaturarchiv" a Marbach/Neckar.

¹⁵ Qui il tedesco dispone del termine "Gehalt" che indica il significato d'insieme di un'opera.

¹⁶ R. Arnheim, *Vasenmanuskript*, cit., p. 11 della versione lunga, e pp. 1-3 della versione breve.

¹⁷ Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 365.

¹⁸ Secondo l'espressione di F. Nietzsche ne *La gaia scienza*, in Id., *Opere*, vol. v, t. II, Adelphi, Milano 1965, p. 19.

¹⁹ R. Arnheim, *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1994, p. xx.

²⁰ Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 364.

²¹ R. Arnheim. *Den Augen trauen* è un film di Günter Jurczyk, Hessisches Fernsehen (HR 3), 12.11.1985.

²² *Deutsche Gesellschaft für den Tonfilm* (DEGETO), è l'antecedente della TV tedesca.

²³ Da una cartolina di Arnheim a Max Wertheimer (da Roma a New York), 4 novembre 1938, "Archivio di Michael Wertheimer", Boulder Colorado. Ringrazio Mitchell Asch per avermela messo a disposizione.

Ambiguità e contraddizioni in Rudolf Arnheim

di Gabriella Bartoli

I tre temi arnheimiani intorno ai quali sono stati preliminarmente articolati i lavori seminariali, grazie alla concisione delle relazioni introduttive, sono apparsi come investiti da luci intermittenti, che ne hanno rivelato aree sicuramente essenziali, lasciandone tuttavia altre in ombra. Cosicché, col procedere dei lavori, si è venuto gradualmente a delineare un tessuto discontinuo, a macchie, che da un lato si è fatto apprezzare per la finezza della trama, dall'altro, risultando come una sorta di "non finito", ha suscitato curiosità, interrogativi e, soprattutto, un'intensa motivazione al completamento, alla chiarificazione, alla definizione di punti fermi.

Matrice di questo fatto sicuramente la collocazione interdisciplinare del gruppo di lavoro, ma anche certe componenti di variabilità, di mutevolezza, di poliedricità del nostro autore.

Dal materiale molto ricco che è stato prodotto nel corso delle giornate seminariali, raccolgo alcuni spunti, in qualche caso veri e propri *leit-motiv* nell'intreccio complesso degli interventi, che mi hanno stimolato anche per via delle personali competenze e inclinazioni.

Mi ha dato tra l'altro motivo di riflettere il fatto che parole come "ambiguità" e "ambivalenza" siano comparse di frequente nel delineare il ritratto di Arnheim, tanto da indurre qualcuno degli interlocutori – ad esempio Giovanni Matteucci e Giuseppe Di Giacomo – a precisare che, se di ambiguità si può parlare per Arnheim, è per sottolineare la ricchezza del suo lavoro, la complessità del suo approccio alle arti visive e, più in generale, la sua attitudine a problematizzare la realtà. Il trovarmi totalmente concorde con questa osservazione mi sollecita a porla come premessa dalla quale partire per mettere in evidenza alcuni di questi nodi di ambiguità e contraddizione, convinta, nel procedere per questa via, di non togliere nulla ai meriti di Arnheim, ma se mai di contribuire a precisare meglio gli aspetti di vitalità persistente del suo contributo.

Comincio dunque col porre una serie di questioni e interrogativi, che derivano da effettive posizioni di incertezza, di pentimento, di ripensamento del nostro autore (mi accorgo di pronunciare termini so-

litamente usati per descrivere certe fasi del lavoro di letterati e artisti), fino a sottolineare il suo oscillare tra modi di vedere più tradizionali – nel rispetto, forse, della scuola di appartenenza – e aperture innovative che punteggiano con frequenza sorprendente i suoi scritti.

Massironi, buon conoscitore di Arnheim e ben consapevole di queste oscillazioni, nel saggio *L'Osteria dei Dadi Truccati. Arte, psicologia e dintorni* (2000) liquida con una certa sbrigatività il problema. Riconosce allo studioso di aver ricoperto per una quarantina d'anni il ruolo di protagonista degli studi psicologici sulle arti visive; ma nel contempo osserva come siano più numerose le domande da lui aperte che le risposte o le soluzioni offerte e che, quando queste ultime compaiono, sono date in modo generico, sebbene con una certa consapevolezza e intenzionalità. Sembra quasi, dice Massironi, che Arnheim «si contenti di avere idee confuse piuttosto che di non averle».

D'altra parte lo stesso Massironi non è certo più tenero con gli altri classici approcci della psicologia allo studio dell'arte: quello psicoanalitico, ch'egli valuta con riferimento esclusivo a Freud, e quello fecheriano. In ciò probabilmente manifestando, da autentico artista qual è stato (da un certo punto in avanti, in parallelo all'attività di studioso di percezione visiva), quel misto di riserbo, di sufficienza e d'insoddisfazione nei confronti di qualsiasi tentativo di penetrare i misteri dell'arte, anche quelli che si presentano senza pretese d'esaustività, ma semplicemente come contributo parziale alla sua comprensione.

Tuttavia chiunque abbia voglia di immergersi in una lettura retrospettiva di Arnheim, non limitandosi al saggio di cui si è appena celebrato il cinquantenario e che ha costituito il principale oggetto di discussione del seminario palermitano, non avrà difficoltà a cogliere contraddizioni evidenti: ad esempio, tra affermazioni teoriche successive; oppure tra giudizi, dati in tempi e occasioni diverse, su personaggi illustri del suo tempo che gli furono compagni, senza pretese di rivalità, nell'occuparsi d'arte. Così lo sentiamo pronunciare affermazioni *tranchant*, globalmente negative su di loro, tranne poi salvare almeno parzialmente il loro contributo, in qualche caso addirittura utilizzandolo nelle analisi che conduce su oggetti d'arte. Basti pensare a certe sue affermazioni incongruenti sul conto di Freud, di Gombrich o anche di alcune manifestazioni dell'arte contemporanea. Il che può risultare abbastanza comprensibile se si considerano le caratteristiche dei suoi scritti, che sono assai numerosi, non sempre sistematici e che furono elaborati per varie finalità e occasioni: ora scientifiche ora divulgative.

Cerco di entrare nel merito di qualcuno dei temi più significativi a proposito dei quali Arnheim manifesta semplici ambiguità o contraddizioni evidenti. Lo farò utilizzando una serie di citazioni tratte dai suoi scritti e giustapposte per gli opportuni confronti, nell'intento di condurne una rilettura critica, per così dire tridimensionale, lontana da

semplificistiche quanto gratuite tentazioni di coglierlo in flagrante contraddizione con sé stesso.

Una prima semplice via per condurre questa esplorazione è data dal ripercorrere le valutazioni che di volta in volta Arnheim esprime sulle qualità dell'opera d'arte. Focalizzare questo nucleo tematico ci porta subito a evidenziare le qualità speciali dell'*equilibrio*, del *bilanciamento*, della *gerarchia* nell'*ordine* delle componenti, dell'*univocità*, nonché quella dell'*ambiguità*; ci porta di conseguenza a considerare il modo in cui Arnheim affronta il problema dell'attribuzione di significato all'opera stessa. Rileggiamo alcune delle numerose affermazioni che risultano particolarmente illuminanti riguardo al nostro scopo.

Perché l'artista mira all'equilibrio? Finora si è risposto che stabilizzando le interrelazioni tra le varie forme di un sistema visivo l'artista libera il suo messaggio dall'ambiguità (*Arte e percezione visiva*, 1954, 1974, tr. it. p. 50).

Cogliamo qui un primo accenno all'ambiguità, che viene presentata come una caratteristica negativa, non auspicabile per un'opera d'arte: tale appunto da far mancare, se presente, la qualità dell'equilibrio, che viene così a delinarsi come l'obiettivo primario per l'artista.

Arnheim viene ancor più precisando questo suo punto di vista nel commento che conduce sull'opera *Madame Cézanne sulla sedia gialla* di Paul Cézanne:

[...] si sarà osservato che la composizione si basa su un gioco contrappuntistico, vale a dire su più elementi che si bilanciano: forze antagonistiche che però non sono né contraddittorie né in conflitto, non creano ambiguità. L'ambiguità appanna il messaggio artistico perché lascia in dubbio l'osservatore tra due o più asserzioni che non formano un tutto. Di solito il contrappunto pittorico è geometrico, contrappone cioè una forza dominante a una subordinata. Ogni rapporto preso a sé è sbilanciato, ma tutti insieme si bilanciano a vicenda entro la struttura globale dell'opera (*Arte e percezione visiva*, 1954, 1974, tr. it. p. 54).

Ricompare il tema dell'ambiguità, cui ora vengono aggiunte anche la contraddizione e il conflitto come condizioni o qualità che non favoriscono la comunicazione artistica, rendendola problematica, e che risultano funzionali solo se ricomprese all'interno di un tutto dinamicamente bilanciato.

Arnheim sembra dunque non auspicare per l'artista la funzione del sollecitare dubbi, incertezze, ambivalenze in chi guarda la sua opera; e in questo mostra di non tenere in considerazione il modo in cui, da parte di vari studiosi appartenenti a diversi ambiti del sapere, viene da tempo descritto l'oggetto d'arte: come ambiguo, polivalente, inesauribile e sommergente dal punto di vista dei significati, a un grado tale da rendere vano, secondo alcuni, ogni tentativo d'indagine sui significati medesimi. Anzi proprio certi suoi aspetti di enigmaticità e di elusivi-

tà sarebbero all'origine della fascinazione ch'esso esercita sullo spettatore e dunque all'origine dell'esperienza estetica stessa (cfr., tra gli altri, Bernfeld, 1928; Baudouin, 1929; Moles; 1960, Berlyne, 1960; Fornari, 1966; Bartoli, 1973; Baudrillard, 1976; Luccio, 1982).

Ma veniamo appunto al problema dell'attribuzione di significati ai prodotti artistici ed esaminiamo il contributo che Arnheim offre a questo proposito, considerando complessivamente la sua opera.

Ho deciso di non spingere l'inchiesta circa il significato più lontano del punto cui mi avrebbe condotto l'evidenza diretta, accessibile ai miei occhi (*Guernica. Genesi di un dipinto*, 1962, tr. it. p. XX).

Questa prima affermazione, tratta dal saggio dedicato al famoso murale di Picasso, è molto semplice, cauta, improntata al senso di un limite da porsi quanto al fare inferenze a partire da ciò che l'occhio vede. Arnheim allargherà poi ulteriormente la sua prospettiva, come abbiamo modo di vedere nel passo che segue, ma anche nell'intero lavoro di analisi condotto su *Guernica*; lavoro nel quale l'analisi è volta non tanto a cogliere nel dipinto la presenza delle categorie descritte in *Arte e percezione visiva*, ma piuttosto a una comprensione profonda dell'opera stessa e dell'artista.

La nostra inchiesta non può limitarsi a scoprire indirettamente ciò che l'artista aveva in mente coscientemente e di cui avrebbe potuto perciò informarci egli stesso se avesse voluto farlo e se se ne fosse rammentato; apparirà evidente [...] come il ragionamento e la decisione coscienti costituiscano soltanto piccoli frammenti del processo totale e che pertanto ogni investigazione psicologica è portata a descrivere avvenimenti di cui l'artista stesso non è consapevole. L'affermazione che "l'artista non aveva mai pensato a ciò" non ha alcun peso sulla validità dell'interpretazione, dato che l'artista, come ogni altro individuo, non può conoscere il suo pensiero al di là del livello della consapevolezza. Non possiamo neppure aspettarci che l'interpretazione gli appaia necessariamente plausibile ove venga posto a confronto con essa, anche se un certo qual senso di "riconoscimento" possa spesso costituire la sua reazione a tali reperti (*Guernica. Genesi di un dipinto*, 1962, tr. it. pp. 25-26).

Di nuovo Arnheim ci appare affascinato all'idea di potere, con il suo strumento, penetrare a fondo nel mondo interno dell'artista, fino a svelare quello che a lui stesso non è noto. E ciò senza rimuovere il limite che prima si è posto: ovvero facendo affidamento esclusivo sul potere dei suoi occhi e proponendo inferenze a partire dalla semplice evidenza. Leggiamo ancora:

I vari principi strutturali si sovrappongono l'uno all'altro e dotano frequentemente un elemento specifico di caratteristiche e funzioni contraddittorie, rendendolo nel contempo centrale e periferico, forte e debole, distaccato e connesso. L'artista organizza questa ricca rete di relazioni con quanto potrebbe chiamarsi la sua intelligenza intuitiva; e la ricchezza della struttura formale riflette una corrispondente profusione di significati (*Il potere del centro*, 1982, tr. it. p. 50).

In questo saggio, che segue di qualche decennio quelli cui abbiamo attinto finora, il nostro autore sembra apprezzare maggiormente il ruolo espressivo dei fenomeni di *contraddizione* e di *alternanza* presenti nell'opera, pur senza togliere centralità al principio dell'organizzazione del tutto. Contraddizione e alternanza gli appaiono infatti proprio come quei fattori che, favorendo l'emergenza di una profusione di significati, conferiscono ricchezza all'opera.

L'aver ritrovato nelle parole di Arnheim una visione dell'opera d'arte come polivalente e sovradeterminata quanto ai significati, mi induce a non trascurare un richiamo che Simonetta Lux ha fatto, seppure in modo del tutto occasionale, alla psicoanalisi. Mi pare infatti alquanto curioso che in queste nostre conversazioni sia rimasto in ombra il tema dei rapporti tra Arnheim e la psicoanalisi.

Diceva Simonetta Lux, nel rilevare le innumerevoli imprecisioni (di traduzione, di riproduzione delle immagini) di cui è costellato il saggio *Arte e percezione visiva* e che giustificherebbero almeno una sua riedizione italiana, che forse gli psicoanalisti avrebbero qualcosa da dire sul perché Arnheim talvolta abbia condotto alcune analisi di opere d'arte sulla base di loro riproduzioni non fedeli, in quanto invertite specularmente. Sembrava cioè attribuire, sia pure in via ipotetica, una sorta di intenzionalità inconscia alla evidente disattenzione del nostro autore.

A questo riguardo si potrebbe pensare che, Arnheim, intento com'era a cercare nel mondo delle arti visive esempi significativi di opere che rispondessero ai principi cardine della sua grammatica del vedere, si sia talora servito delle semplici riproduzioni delle opere prescelte senza preoccuparsi di controllarne la fedeltà agli originali.

Ma più che cercare di individuare i motivi profondi di eventuali "atti mancati" da parte di Arnheim, mi pare utile mettere in luce alcune sfaccettature del suo atteggiamento verso quella parte della psicoanalisi freudiana che ha preteso di occuparsi d'arte. E non c'è da sorprendersi più di tanto se anche a questo riguardo egli ci apparirà apertamente contraddittorio: severo nel rivolgerle una serie di critiche, peraltro sovente fondate; salvo poi mostrarsene anche sostanzialmente affascinato e capace allora di coglierne il contributo più originale in proposito.

Comincio col riportare alcune affermazioni che si riferiscono all'uso da parte di Freud della simbologia sessuale e alla funzione che hanno i simboli di "mascherare" o "rivelare" significati.

[...] la prima cosa che osserviamo è che la teoria freudiana dei simboli artistici ci lascia pieni di disappunto, veramente delusi. [...]. D'altro lato la psicoanalisi ha confuso l'argomento asserendo che i simboli sono uno strumento per camuffare il contenuto reale di un'affermazione. [...]. La concezione freudiana dei simboli deriva, ovviamente, dalla sua interpretazione dei sogni (*Verso una psicologia dell'arte*, 1966, tr. it. p. 264 e ss.).

In questo caso Arnheim rivolge un'aspra critica alla concezione freudiana della simbologia onirica, vista prevalentemente nei suoi legami con la pulsione sessuale e come matrice, a sua volta, della simbologia artistica. Critica pure l'accezione psicoanalitica di simbolo, inteso come velo che maschera e nasconde i significati, in contrapposizione all'accezione junghiana di un simbolo che disvela.

Si potrebbe in prima istanza osservare che non viene tenuta in considerazione quella psicoanalisi postfreudiana che ha meglio evidenziato come l'arte comunichi secondo modalità ambigue ed enigmatiche (oltre ai già citati Bernfeld, Baudouin, Fornari, vedi anche Winnicott, 1953; Chasseguet-Smirgel, 1971). Ma, nel muovere critiche alla concezione psicoanalitica del simbolo, Arnheim sembra non aver presente nemmeno il Freud che, nel *Motto di spirito* (1907), considera la *forma* come una veste attraente (il "premio di seduzione", per l'appunto), volta a catturare l'attenzione producendo piacevolezza, allo scopo di veicolare più facilmente rappresentazioni ideative complesse, conflittuali e non necessariamente di matrice sessuale. La cosa curiosa è che egli stesso, in altra occasione, si dichiara entusiasta del saggio freudiano, vantandone una precoce lettura (fin dai tempi dell'università) e riconoscendogli una funzione centrale per la comprensione dei processi del pensiero produttivo (Grundmann, 1998; vedi anche Scharmann, 2004) ¹.

Possiamo citare un'altra sua affermazione che, giustamente rivolta a mettere in guardia contro qualsiasi operazione di eccessivo riduzionismo nell'attribuzione dei significati all'opera d'arte, contribuisce peraltro a metterne in luce la polivalenza espressiva.

Spesso ci si accorgerà che più d'una chiave è in grado di adattarsi alla serratura: in quei casi dovremo star in guardia verso ogni interpretazione unilaterale e dogmatica.

La ricerca d'una interpretazione esatta è complicata dal fatto che ogni opera d'arte è, per sua stessa natura, simbolica. Le forme, i colori, gli oggetti e gli eventi che appaiono alla superficie si riferiscono a stratificazioni significanti che costituiscono una scala di crescente astrattezza [...]. Codesta dimensione in profondità dell'opera d'arte ha condotto a ciò che altrove descrissi "l'errore del riduzionismo": la convinzione cioè che il vero significato d'un'opera si trovi sempre al più profondo livello a cui il ricercatore può giungere scavando. Un simile procedimento conduce alla scoraggiante monotonia di cui abbiamo esempio nelle interpretazioni psicoanalitiche dell'arte (*Guernica. Genesi di un dipinto*, 1962, tr. it. p. 23).

Registriamo qui un'ulteriore critica alla simbologia sessuale di marca psicoanalitica e alla sua pretesa di corrispondere al significato ultimo, il più autentico, dell'opera d'arte.

Ma già in un passo precedente dello stesso saggio su *Guernica*, Arnheim si era espresso in ben altri termini nei confronti della lezione freudiana, o almeno di quanto è possibile utilmente ricavarne con riferimento alla lettura dell'opera d'arte:

La maniera in cui il pensiero visivo tratta la sua materia prima ci è familiare dal tipo di ragionamento astratto, nonché da certi rapporti logici usati anche nel linguaggio parlato. Una descrizione ingegnosa di tali meccanismi si trova proprio dove meno ce l'aspetteremmo: nel sesto capitolo dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud. [...]. Esistono differenze di natura e di propositi tra un sogno e un'opera d'arte; inoltre un sogno è un'azione che si svolge nel tempo mentre un dipinto è fuori dal tempo [...]. A parte tali discrepanze, la descrizione di Freud rimane eccezionalmente idonea al nostro scopo; e pertanto la riassumerò brevemente. [...]. "Il sogno è laconico" secondo Freud; ossia condensa molto materiale in una breve esposizione. Se ad esempio parecchie persone rientrano nel sogno in seguito a determinate proprietà e funzioni che hanno in comune, può accadere che siano rappresentate da una sola persona e se alcuni argomenti o oggetti conducono allo stesso significato o effetto, possono risultare combinati o fusi tra di loro.

Al tempo stesso [...] una singola personalità o un singolo tema possono essere scissi in entità diverse. [...]. Il linguaggio onirico è visivo e concreto ed esprime figure pari a quelle del linguaggio parlato. Ciò che appartiene allo stesso settore viene mostrato insieme: la simultaneità cioè deve essere intesa come un rapporto di significati piuttosto che come una mera coincidenza nel tempo e nello spazio; e a questo proposito Freud fa riferimento alle figure di filosofi e artisti raggruppati negli affreschi di Raffaello *La Scuola di Atene* e il *Parnaso*. [...] in altri termini Freud ci offre gli elementi d'una grammatica del pensiero visuale (*Guernica. Genesis di un dipinto*, 1962, tr. it. p. 20).

Affiora, a questo punto, l'immagine dello studioso che rimane affascinato dall'opera di Freud e non vede più soltanto gli aspetti riduttivi e caduchi del repertorio delle equivalenze simboliche a sfondo sessuale. Ma è colpito dal lavoro ben più raffinato dell'analisi dei meccanismi di conversione di un'idea in un'altra idea, di un'immagine in un'altra, di un'idea in un'immagine; ovvero dei meccanismi di *condensazione*, di *diffusione*, di *spostamento*, che sono alla base dei processi della rappresentazione visiva, del costituirsi di catene di significati e in definitiva dell'attività creativa in campo artistico.

Mi soffermo, infine, su un punto della discussione che si è sviluppato soprattutto nella parte conclusiva del seminario, quando è stato pressoché inevitabile interrogarsi sulla validità attuale del contributo arnheimiano.

Quale sarà il "dopo Arnheim", si chiedeva Alberto Argenton, avendone presente soprattutto il ruolo di studioso dell'arte più che quello di psicologo generale; e Simonetta Lux, analogamente, sentiva la necessità di prefigurare quale potrebbe essere il percorso che da "Arnheim va oltre Arnheim".

A questo proposito, mi pare utile richiamare l'attenzione sulla posizione complessa che Arnheim ha mostrato di avere nei confronti dell'arte contemporanea o almeno di una sua parte: ora manifestando atteggiamenti di curiosità, di attenzione, di accettazione; ora dichiarando apertamente la propria incertezza e diffidenza. Cito ancora da *Arte e percezione visiva*:

[...] l'arte "figurativa" tradizionale si allaccia senza soluzione di continuità all'arte "astratta", non mimetica del nostro secolo. [...] A suo modo, l'arte non mimetica compie ciò che l'arte ha sempre fatto. Ogni opera valida presenta uno scheletro di forze il cui significato si può leggere altrettanto direttamente quanto quello inerente alla storia michelangiotesca del primo uomo. L'"arte astratta" non è "pura forma" perché anche la più semplice delle linee esprime un significato visibile ed è perciò simbolica; non offre astrazioni intellettuali perché non c'è nulla di più concreto del colore, della forma, del movimento. Non si limita alla vita intima dell'uomo o all'inconscio, perché per l'arte la distinzione tra mondo interno ed esterno, conscio ed inconscio è soltanto artificiale. [...] Non c'è maniera di presentare l'uno senza l'altro; ma la natura del mondo esteriore e interiore può essere ridotta ad un gioco di forze, e quest'esperimento "musicale" viene appunto tentato da quegli artisti che sono erroneamente definiti "astratti".

Non siamo in grado di sapere come sarà l'arte del futuro; nessuno stile è il punto culminante dell'arte poiché ogni stile è solo un singolo modo valido di guardare il mondo, una singola veduta della montagna sacra che è capace di offrire un'immagine diversa da ogni luogo, ma che può essere vista come la stessa ovunque (*Arte e percezione visiva*, 1954, 1974, tr. it. pp. 374-375).

In questo caso siamo davanti all'elogio entusiasta di una delle manifestazioni più significative dell'arte del XX secolo: l'astrattismo, da lui celebrato in tante altre occasioni, con riferimento a Pollock, ad Arp e a vari altri artisti. Cogliamo inoltre un atteggiamento di apertura ottimistica nei confronti della possibilità per l'arte di rinnovarsi, dando luogo a nuove forme espressive.

Ma leggiamo quanto Arnheim avrà occasione di dichiarare nove anni dopo a Lucia Pizzo Russo, nel corso di una conversazione tenuta a Palermo durante uno dei suoi soggiorni italiani:

[...] e poi ci sono i fenomeni nei quali si vede la piena decadenza: arte concettuale *et similia*, più o meno tutta quella roba che vediamo, cose senza ispirazione, senza espressione, qualità sostituite da geometria, giochi verbali, calcolatori e roba di questo genere. E' la sterilità, l'epilogo di una società che muore. [...]. Il postmoderno è una cosa molto particolare e di dubbia utilità. È un concetto da critico e un critico ha bisogno di nuovi concetti ogni sei mesi... (Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, 1983, pp. 48-49).

Come non sorprenderci di questa dichiarazione che ce lo fa apparire quasi disorientato davanti a mezzi di rappresentazione che non sono più quelli tradizionali e a lui familiari (la pittura, la scultura, il cinema, l'architettura); davanti ai nuovi oggetti sembra divenire quasi cieco, non più in grado di scorgervi le qualità che gli sono state tanto care.

Le ultime citazioni riportate, considerate nel loro complesso, fanno emergere in maniera abbastanza chiara come Arnheim abbia nutrito, se non proprio sfiducia, sicuramente forti dubbi circa la possibilità di comprendere le espressioni più innovative e recenti dell'arte contemporanea ².

Ma di una simile incertezza troviamo qualche riflesso anche nel suo modo di “leggere” opere che sicuramente gli risultano più congeniali, ma per le quali attinge in varie occasioni a risultati interpretativi di diverso livello. Quasi manifestasse egli stesso una disposizione ora più “ispirata” ora meno felice nell’applicare all’oggetto d’arte le sue categorie di analisi.

Tra le tante immagini sulle quali Arnheim ha condotto indagini accurate, ne scelgo alcune le cui descrizioni mi sembrano particolarmente idonee a mettere in luce le discontinuità prima indicate: la scultura *L’obelisco spezzato* di Barnett Newman (1968), il dipinto *Zucche* di Henri Matisse (1916) e infine il murale *Guernica* di Pablo Picasso (1937).

Ne *L’obelisco spezzato* di Newman, l’autore è molto abile nel cogliere la chiave di volta che dà senso all’intera struttura: ovvero la contraddizione tra l’elevazione verso l’alto della base piramidale e l’inversione della parte superiore che, interrompendo inaspettatamente lo slancio ascensionale, cala con pesantezza verso il basso. «Contende con la base – commenta Arnheim – in modo simile ad un razzo che ritorni a terra percuotendola e fondendosi con essa» (1984, p. 43).



Barnett Newman, *L’obelisco spezzato*, 1968
Houston, Cappella Rothko

Le sue sono descrizioni fenomenologiche sempre molto pregnanti, che aprono la strada a suggestive possibilità di significato: in questo caso la rottura, il ribaltamento, il conflitto fra elementi originariamente appartenenti alla stessa struttura; e quale struttura! un obelisco con tutte le ulteriori implicazioni simboliche che esso comporta: un monumento celebrativo del potere di un popolo o di un personaggio, che si spezza e cessando di ergersi superbamente verso il cielo, a futura memoria, ricade pesantemente in basso confliggendo con sé stesso. In casi come questo, tuttavia, Arnheim non è sempre disponibile ad attingere tutti i possibili livelli di significato: o almeno tutti quelli verso i quali indirizzano le sue stesse descrizioni ³.

Ancora, egli conduce rilievi molto interessanti su *Zucche* di Matisse, quando descrive le relazioni reciproche tra i cinque oggetti che risultano tutti poggiati su di un piano, ma secondo posizioni e linee di struttura tali da farli apparire ora come liberamente galleggianti nello spazio, ora come dotati di peso e vincolati a una precisa collocazione dalle forze di reciproca attrazione-repulsione, nonchè dalle tensioni esercitate dai bordi del quadro (Arnheim, *ibidem*, p. 48 e ss.). Arnheim però si ferma a questo punto, limitando la sua analisi al rilievo di un contrasto di forze, peraltro ben bilanciato, e astenendosi dall'esplore altri livelli di significato.



Henri Matisse, *Zucche*, 1916
New York, MoMA

Esempi come questi indurrebbero a pensare che le opere d'arte ch'egli ha sottoposto ad analisi siano state selezionate più per dimostrare i suoi personali assunti che per un desiderio effettivo di penetrarne il senso profondo, cogliendovi nel contempo la specificità dell'artista.

Ma le cose vanno diversamente quando Arnheim si dedica a *Guernica*, il murale che Picasso eseguì per la *Fiera Internazionale* di Parigi nel 1937, prendendo lo spunto dal bombardamento del villaggio spagnolo da parte dei nazisti e facendone un potente mezzo di denuncia della guerra (Arnheim, 1962).



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, New York, MoMA

In questo contesto, gli capita di segnalare in modo genuino – e senza segni di particolare insofferenza – vari aspetti di ambiguità nei ruoli dei personaggi e nella loro espressività formale e simbolica. E ci ragiona sopra. La figura del toro, in particolare, gli sembra avere valenze di significato opposte: la Spagna che assiste a piè fermo, solida come una quercia, all’attacco del nemico; oppure il nemico stesso che contempla immoto gli esiti della sua distruttività; oppure ancora la cieca furia della Spagna: certamente la Spagna ferita come in questo caso, ma anche la Spagna delle corride. L’autore recepisce dunque i messaggi *alternativi* che derivano da certe parti del murale, e che gli vengono confermati anche dall’analisi degli schizzi preparatori: sono messaggi talora più diretti ed evidenti, talora più mascherati.

È vero tuttavia che egli finisce sovente col considerare quelli latenti come significati di minoranza, o addirittura decide di scartarli in modo netto, sulla base di una serie di considerazioni del tipo “potrebbe esserci anche questo significato, ma non può coesistere con quest’altro”. Ad esempio il toro, visto come simbolo della cieca furia della Spagna o come simbolo di una mascolinità quasi ferina (in tante occasioni esaltata esplicitamente dallo stesso Picasso), non può per lui essere compatibile con il contesto storico e culturale da cui il murale scaturisce né con le intenzioni coscienti perseguite dall’artista.

Avendo buon occhio, come dice di sé, ed essendo uomo di ampia

cultura, Arnheim avverte la presenza in un'opera così complessa di diversi livelli di significato; ma non li accoglie tutti: forse per un riemergente atteggiamento pregiudiziale verso la psicologia del profondo, già preoccupato com'era, rispetto alla comunità scientifica di appartenenza, di operare con una metodologia poco obiettiva, in quanto per lo più priva di riscontri empirici⁴.

Ma il fenomeno curioso è che a chi ripercorre – nella lettura del saggio su *Guernica* – le operazioni sofisticate della descrizione e dell'analisi degli schizzi preparatori, fino ad approdare a quelle della versione finale, capita di ritrovarsi animato da una serie di sollecitazioni che portano a esplorare l'opera in varie altre direzioni, oltre a quelle esplicitate e focalizzate da Arnheim stesso, fino a intravedere sullo sfondo un'immagine molto complessa e sfaccettata di Picasso: del suo impegno sociale e politico e della sua inventività d'artista – è vero – ma anche della sua saturazione davanti agli aspetti ripetitivi della vita, della sua spinta alla trasgressione, del suo gusto per la frammentazione e la dissacrazione dell'intero, dell'armonico, del levigato.

E ciò avviene malgrado le intenzioni esplicite di Arnheim e malgrado certe dichiarazioni di principio alle quali, sul piano della consapevolezza, sente di non poter rinunciare.

Alla luce di simili considerazioni, mi trovo a riconfermare una conclusione cui si era approdati tanti anni fa (erano i secondi anni Settanta del secolo scorso), quando alcuni storici, filosofi, critici, percettologi, psicoanalisti, coordinarono i loro sforzi e giunsero ad esaminare insieme e periodicamente opere di vari artisti esposte in gallerie d'arte milanesi, applicandovi ognuno le proprie chiavi di lettura.

Ciò che allora risultò a tutti evidente fu che soprattutto le categorie di analisi offerte dai percettologi (Gaetano Kanizsa, Paolo Bonaiuto, Marco Sambin, tra gli altri), i quali si ispiravano in generale alla teoria della Gestalt, in particolare all'opera di Arnheim, costituivano una sorta di premessa indispensabile, una specie di trampolino di lancio dal quale partire per esplorare a fondo l'opera, nelle sue varie componenti, compresa la dimensione del significato o dei possibili significati (Bartoli, 1987).

Sono tuttora convinta della preziosità di questi strumenti di analisi per chi voglia affrontare il tema dell'arte, soprattutto da una prospettiva psicologica, e della loro indispensabilità, in particolar modo, per quelli degli psicoanalisti che si occupino d'arte e che siano disposti ad accettare una sorta di griglia o di cartina di tornasole con la quale sottoporre a verifica, le proprie interpretazioni, altrimenti troppo esposte al rischio dell'arbitrarietà.

Ciò che risulta quasi paradossale, tuttavia, è che proprio mentre il nostro autore sembra aver perso la fiducia nel potere di adeguatezza e di applicabilità della sua grammatica del vedere, davanti a modalità

espressive che gli appaiono estranee, eccedenti e non facilmente imbrigliabili, siamo proprio noi – forse più liberi dagli obblighi di fedeltà a scuole costituite o dai vincoli di giudizi di valore collaudati – a percepirne la perdurante attualità.

Le qualità espressive del resto, come ben ci ha ricordato Vicario (2001), possono essere colte in qualsiasi oggetto, animato o inanimato che sia, il quale dunque, a partire da quelle, si anima di significati e diventa comunicativo.

Il vero problema che ha cimentato Arnheim è forse un altro: non è dato tanto dal fatto che certi oggetti o eventi gli sembrano all'improvviso estranei, muti, privi di espressione e di un significato potenziale. Egli appare piuttosto disorientato dal fatto di non sapere più che cosa sia arte e che cosa no, dal fatto che i nuovi oggetti ed eventi non sembrano più rispondere a quel criterio estetico da lui privilegiato e definito dalle qualità dell'*ordine*, dell'*equilibrio* e del *bilanciamento* nella *complessità*. E tanto più si lascia invischiare in questa posizione, quanto più appare quasi immemore del fatto che non dovrebbero essere gli psicologi a pretendere di stabilire i canoni estetici; come, del resto, oggi dovrebbero guardarsi dal farlo gli esperti di neuroscienze, quando estendono la loro ricerca alle condotte esteticamente orientate.

Ma torniamo all'aspetto delle ambiguità e delle contraddizioni di cui dà prova il nostro autore.

Sulla scorta degli esempi prima riportati, che cosa possiamo dire? Siamo forse davanti a un Arnheim, con le idee confuse sia pur con la lucidità della consapevolezza, come sostiene Massironi? Effettivamente una rilettura rapida dei suoi scritti espone a qualche sorpresa e può provocare impressioni di questo tipo. Sicuramente, se non proprio confuso, appare certo contraddittorio per tanti versi. Ma forse possiamo cercare di vedere le cose da un altro punto di vista.

Credo che di Arnheim si possa dire che ha idee diverse, molteplici, non sempre consonanti con quelle di scuola (quella di pregnanza, ad esempio, come in questi giorni ci ha ricordato Luccio e molte altre); in particolare, mostra di avere idee alternanti quando si occupa di un'attività polivalente, così densa di significati e nel contempo elusiva, come quella artistica.

Scoprire ambivalenze e contraddizioni nell'opera d'arte lo intriga; ma credo che l'abbia in qualche modo intrigato accorgersi di albergare l'ambivalenza dentro di sé. Per cui quando egli afferma che "l'ambiguità appanna", sicuramente è intento a definire le linee di un gusto estetico orientato verso quegli aspetti di chiarezza, di equilibrio e di ordine che presiedono a strutture figurali anche complesse. Ma nel contempo sembra rivelare anche qualcosa della sua struttura personale: forse il fastidio con cui ha avvertito la presenza intima di visioni multistabili, sicuramente non univoche. Della presenza di simili incongruenze Ar-

nheim ci ha dato ampi indizi. Apparendoci così, nel suo operare, molto vicino al complesso operare degli artisti, ovvero alle loro ambivalenze e contraddizioni e alla difficoltà di farle confluire in una visione unitaria e armonica del mondo: compito di non facile soluzione non solo per gli artisti, ma anche per coloro che si pongono nei confronti della realtà con un atteggiamento rigorosamente scientifico.

Del resto lo stesso Arnheim, che ebbe sempre grande ammirazione per l'“intelligenza intuitiva”, a lungo scrutata e studiata negli artisti e della quale era personalmente ben dotato, trovandosi a discutere dell'apporto offerto da alcuni illustri studiosi all'area della psicologia clinico-applicativa, giungeva a dichiarare, nel corso dell'intervista romana già citata: «In quei settori, la produzione di un contributo che in seguito dà origine a grandi progressi si presenta come una creazione, quasi come una immaginazione originale di tipo artistico...».

¹ Sempre a questo proposito, rammento che ad Arnheim erano note anche le osservazioni di Winnicott sulla flessibilità degli oggetti, compresi quelli artistici, e sulla loro disponibilità a offrirsi come supporti di significati diversi in virtù di certi loro aspetti di ambiguità e di contesti d'inserimento diversificati (Winnicott, 1971); si tratta di osservazioni che Arnheim di fatto riprende, mostrando di dividerle, in un breve saggio dal titolo *L'arte tra gli oggetti* (Arnheim, 1992, pp. 20-29).

² Testimonianze ulteriori di quanto debbano averlo cimentato le manifestazioni più divergenti dell'arte contemporanea, facendolo a tratti dubitare della sua vitalità, sono rintracciabili nella raccolta di saggi edita nel 1992 e che ha per l'appunto come titolo *Per la salvezza dell'arte*.

³ Potrebbe essere motivo di attuale riflessione sapere che Barnett Newman – esponente di spicco della *Color Field Abstraction* (la pittura a “campi di colore”), appartenente con Pollock, Rothko, Gottlieb, Still e altri artisti al gruppo dei cosiddetti *Irascibili* (“Scuola di New York”) e politicamente impegnato a sinistra – negli anni 1967-1968 aveva prodotto alcune sculture con intenti polemici verso l'impegno degli Stati Uniti nella guerra del Vietnam. Appare inoltre singolare la collocazione di alcune versioni de *L'obelisco spezzato*. Una di esse fu installata a Washington, la capitale statunitense che, tra i più noti simboli architettonici del suo prestigioso potere, esibisce il monumentale obelisco alla memoria di George Washington, primo presidente degli Stati Uniti d'America. Una seconda versione dell'opera di Newman – ma altre ve ne sono – è stata collocata a Houston presso la cappella dedicata nel 1971 a Mark Rothko, l'amico e sodale morto suicida nel 1970, che negli anni precedenti la morte aveva contribuito ad arricchire quella cappella con le sue pitture murali.

⁴ Per illustrare alcune delle componenti che furono all'origine della diffidenza di Arnheim o, per meglio dire, del suo atteggiamento ambivalente verso la psicologia del profondo, vale la pena di riportare un passo tratto dall'intervista da lui rilasciata nel 1986 a Mario Bertini e a Paolo Bonaiuto, in occasione di un suo soggiorno Roma. Richiesto di esprimersi sui rapporti tra gli studiosi gestaltisti della scuola di Berlino e il movimento freudiano all'epoca della sua formazione universitaria, così rispondeva: «Devo ammettere che quando noi eravamo allievi a Berlino, c'era poco interesse per la psicoanalisi. A Köhler e a Wertheimer, francamente quella dottrina non piaceva. Da un lato la psicoanalisi portava l'accento [...] sul l'“interno” della persona. Era invece molto caratteristico di questi studiosi [...] un interesse essenzialmente epistemologico, e cioè per il rapporto fra la realtà esterna e la persona. [...]. Ciò conduceva a valutare molto quello che c'è fuori, e poco quello che c'è dentro, o che diventa strettamente individuale. Questa, mi pare, era la ragione principale del disinteresse per la psicoanalisi... Ce n'era anche un'altra, più particolare; ed era che a Wertheimer non piacevano i tratti “negativi” dell'uomo. Lui si interessava alle cose positive, era un ottimista

nella considerazione della mente umana e allora siccome Freud parlava sempre di cose che non funzionano bene, questo non gli piaceva. Si tratta di una posizione, direi, puramente personale: ma che aveva un certo effetto su tutta la scuola» (Bertini, Bonaiuto, 1986, p. 79).

Bibliografia

Arnheim R. (1954, 1974), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California, Berkeley; tr. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1962, 1982.

Id. (1962), *Picasso's Guernica. The Genesis of a Painting*, University of California, Berkeley; tr. it. *Guernica. Genesi di un dipinto*, Feltrinelli, Milano, 1964, 1980.

Id. (1966), *Toward a Psychology of Art*, University of California, Berkeley; tr. it. *Verso una psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1969.

Id. (1969), *Visual Thinking*, University of California, Berkeley; tr. it. *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974.

Id. (1982), *The Power of the Center*, University of California, Berkeley; tr. it. *Il potere del centro*, Einaudi, Torino, 1984.

Id. (1992), *To the Rescue of Art. Twenty-six Essays*, University of California, Berkeley; tr. it. *Per la salvezza dell'arte. Ventisei saggi*, Feltrinelli, Milano, 1994.

Bartoli G. (1973), *Evoluzione della personalità e piacere estetico*, "Rivista di Psicologia", 67 (fascicolo unico), pp. 13-36; ristampa in Ead., *Scritti di psicologia dell'arte e dell'esperienza estetica*, Monolite, Roma, 2003, pp. 61-84.

Ead. (1987), *Esempi e criteri di esame dell'opera d'arte nell'approccio psiconomico*, in A. M. Accerboni (a cura di), *La cultura psicoanalitica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, pp. 675-701; ristampa in Ead., *Scritti di psicologia dell'arte e dell'esperienza estetica*, cit., pp. 135-154.

Baudouin C. (1929), *Psychanalyse de l'art*, Alcan, Paris; tr. it. *Psicoanalisi dell'arte*, Guaraldi, Rimini, 1972.

Baudrillard J. (1976), *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris; tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1979.

Berlyne D. E. (1960), *Conflict, Arousal and Curiosity*, McGraw-Hill, New York; tr. it. *Conflitto, attivazione e creatività*, Angeli, Milano, 1971.

Bernfeld S. (1928), *Über Faszination*, "Imago", 14, pp. 76-87.

Bertini M., Bonaiuto P. (1986), *Incontro con Rudolf Arnheim*, "Psicologia Italiana", 1 (2), pp. 76-84.

Chasseguet-Smirgel J. (1971), *Pour une psychanalyse de l'art e de la créativité*, Payot, Paris; tr. it. *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, Cortina, Milano, 1989.

Fornari F. (1966), *Fantasmî originari e teoria psicoanalitica dell'arte*, in Id., *Nuovi orientamenti della psicoanalisi*, Feltrinelli, Milano, pp. 381-420.

Freud S. (1899), *Die Traumdeutung*, Deuticke, Leipzig, 1900; tr. it. *L'interpretazione dei sogni. Opere*, III, Boringhieri, Torino, 1966.

Id. (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Deuticke, Leipzig; tr. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in Id., *Opere*, V, Boringhieri, Torino, 1972, pp. 7-211.

Grundmann U. (1998), *Rudolf Arnheim: Die Intelligenz des Sehens*, "Neue Bildende Kunst", pp. 56-62.

Luccio R. (1982), *Psicologia ed estetica: storia e metodi*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Estetica e Psicologia*, il Mulino, Bologna, pp. 17-25.

Massironi M. (2000), *L'Osteria dei Dadi Truccati. Arte, psicologia e dintorni*, il Mulino, Bologna.

Moles A. A. (1960), *L'analyse des structures du message poétique aux différentes niveaux de la sensibilité*, "Poetics", Pausowoe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Pizzo Russo L. (1983), *Conversazione con Rudolf Arnheim*, "Aesthetica Preprint", 2, 5-50.

Scharmann I. (2004), *Arnheim e la psicoanalisi*, in Ead., *International Study Exhibition. Rudolf Arnheim: A Century of Visual Thinking*, Università di Macerata, Macerata.

Vicario G. (2001), *L'espressività*, in Id., *Psicologia generale*, Laterza, Roma, pp. 307-331.

Winnicott D. W. (1953), *Transitional objects and transitional phenomena*, "International Journal of Psycho-Analysis", 34, pp. 89-97; tr. it. *Oggetti transizionali e fenomeni transizionali*, in Id. (1958), *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze, 1975, pp. 275-290; ristampa in Winnicott, 1971, tr. it. pp. 23-60.

Winnicott D. W. (1971), *Playing and Reality*, Routledge, New York; tr. it. *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1974.

Psicologia e psicologia dell'arte, tra Vygotskij, la Gestaltpsychologie e Arnheim

di Luciano Mecacci

1. Il nome di Lev S. Vygotskij non è mai stato accostato direttamente a quello di Rudolph Arnheim. Indirettamente sì, quando sono state confrontate le teorie del film di Arnheim e Ejzenštejn e si è fatto riferimento a Vygotskij per l'influenza da questi avuta sul regista russo ¹. Tenendo presenti le critiche "culturaliste" avanzate da Vygotskij alla teoria della Gestalt, la contrapposizione tra Arnheim e Ejzenštejn acquisterebbe quindi la connotazione più generale di una forte differenziazione teorica, quasi filosofica, tra la teoria della Gestalt e la teoria storico-culturale. Tale contrasto è ancora più netto quando si pensa o si scrive genericamente su questi temi appiattendolo la concezione di Arnheim su una dimensione strutturalista-astratta e quella di Ejzenštejn su una prospettiva dialettico-materialistico-concreta: da una parte la struttura del film, un problema di percezione, immagine e intuizione; dall'altra il montaggio del film come narrazione, un problema di pensiero (dialettico). La dicotomia tra percezione e pensiero viene quindi riproposta per un studioso come Arnheim che ha invece fatto perno proprio sulla loro complementarità ². Vi sono invece alcuni elementi teorici, a mio avviso di grande attualità, che configurano Vygotskij e Arnheim come due classici della storia della psicologia che, se opportunamente interrogati, possono essere ancora motivo di interesse per le ricerche teoriche e empiriche attualmente in corso ³.

2. In primo luogo, si deve chiarire la posizione di Vygotskij rispetto alla teoria della Gestalt, perché questa precisazione permette di impostare meglio il "dialogo" Vygotskij-Arnheim. Oggi è possibile documentare come lo psicologo russo avesse un'alta opinione di tale teoria. Fino a metà anni '80 poteva sembrare che Vygotskij avesse liquidato la Gestalt al pari delle altre concezioni psicologiche dell'epoca per eccessi di riduzionismo e astrattismo nello studio dei processi psichici umani. Questa interpretazione era in buona parte giustificata dalla censura praticata sulle opere vygotskijane ⁴.

A proposito del giudizio di Vygotskij sulla teoria della Gestalt, basta fare solo il seguente esempio per comprendere come siano intervenuti i censori più volte e in tempi diversi.

Nell'edizione russa del 1982 di *Pensiero e linguaggio*, nelle cosiddette *Opere complete*, si trova scritto: «Questa corrente non solo non è andata avanti nello studio del pensiero e del linguaggio, ma...».

Nella precedente edizione russa del 1956, si trovava invece qualcosa in più (che si indica in corsivo): «Ma *in modo sorprendente* questa corrente non solo non è andata avanti nello studio del pensiero e del linguaggio, ma...».

Mentre nella prima edizione russa del 1934 il giudizio era ancora più articolato (in corsivo): «Ma *in modo sorprendente questa che è la più avanzata di tutte le correnti psicologiche contemporanee* non solo non è andata avanti nello studio del pensiero e del linguaggio, ma...».

Di interventi del genere ve ne sono continuamente, pagina dopo pagina, con la conseguenza che spesso viene distorto o modificato il testo vygotskijano. Nell'esempio precedente Vygotskij, dopo aver apprezzato l'originalità teorica della Gestalt, rileva con sorpresa che questa scuola non è stata altrettanto innovativa per quanto riguarda il rapporto tra pensiero e linguaggio (verbale). Un'osservazione che può essere tuttora condivisa e che comunque non è drasticamente negativa nei confronti della Gestalt. Però la censura intervenne e cancellò ogni apprezzamento positivo.

L'interesse di Vygotskij per la Gestalt fu continuo e intenso. Promosse la traduzione russa di opere di Koffka e Köhler, per le quali scrisse la prefazione. Fu in diretto contatto in particolare con Lewin e Koffka, che furono a Mosca nel 1931 e nel 1932 rispettivamente. Inoltre Koffka partecipò alla famosa spedizione in Uzebecistan del 1932 per lo studio cross-culturale dei processi cognitivi (la spedizione fu diretta da A. R. Luria). In questa occasione Koffka conobbe personalmente il regista Ejzenštejn, amico strettissimo di Luria, come vedremo più avanti. Dopo la conferenza che tenne all'Istituto di Psicologia di Mosca il 29 maggio 1932, Koffka seduto accanto al regista russo assistette alla proiezione del film che questi aveva diretto alcuni anni prima, *La linea generale*, per giudicarlo poi come «estremamente buono»⁵.

Vygotskij considerò l'introduzione del concetto stesso di Gestalt come l'avvio di un profondo mutamento teorico nella psicologia del suo tempo. La ristrutturazione degli elementi sensoriali che avviene secondo i gestaltisti nel processo della percezione diveniva per Vygotskij il paradigma del concetto di continua riorganizzazione dei processi psichici. Quando Vygotskij parla di «salto dialettico» nel passaggio dai processi psichici elementari degli animali ai processi superiori della mente umana, egli utilizza una concettualizzazione e una terminologia propria di Engels e Lenin, ma la spiegazione al livello psicologico rimanda esattamente al modo di argomentare degli psicologi della Gestalt. I principi del materialismo-dialettico, per cui nei fenomeni della natura si verifica costantemente la trasformazione del quan-

titativo in qualcosa di qualitativamente diverso, si coniugano con il concetto di struttura per spiegare la differenza tra elementi inferiori e funzioni superiori: «Il principio della struttura assolve a una doppia funzione metodologica e in ciò sta il suo vero significato dialettico. Da una parte quel principio unisce tutti i livelli dello sviluppo del comportamento, elimina quell'interruzione di cui scrive Bühler, mostra sia la continuità nello sviluppo dei livelli superiori da quelli inferiori sia la presenza delle caratteristiche strutturali già negli istinti e nelle abitudini. Dall'altra quel principio permette di determinare tutta la profonda, principale, differenza qualitativa tra l'uno e l'altro livello; oltre a indicare la novità che ogni nuovo stadio porta nello sviluppo del comportamento e che lo distingue dal precedente»⁶.

La riorganizzazione strutturale che si verifica nel corso dello sviluppo ontogenetico ha un fondamento biologico, dipende dalla maturazione delle funzioni cerebrali, ma non nel senso della stretta dipendenza configurata da Piaget per cui lo sviluppo psichico procede in funzione dello sviluppo biologico. La posizione piagetiana fu criticata da Vygotskij sotto due aspetti principali. In primo luogo gli stadi evolutivi possono essere anticipati grazie all'influenza di fattori storico-culturali e a precisi interventi psicopedagogici e educativi (ciò che viene riassunto notoriamente nel concetto di «area di sviluppo prossimo»). Non vi è quindi un forte vincolo biologico allo sviluppo cognitivo. Le proprietà biologiche costituiscono delle premesse, forniscono delle potenzialità, ma la loro realizzazione e attuazione dipende dal contesto storico e culturale. In secondo luogo, vi è il problema del linguaggio. Quando insiste sulla distinzione tra pensiero e linguaggio, Vygotskij vuole mettere in evidenza che i contenuti del pensiero non si traducono e non si manifestano necessariamente sotto forma di linguaggio. In un'analisi attenta delle ricerche di Köhler sull'intelligenza dei primati (a esempio, nel capitolo IV di *Pensiero e linguaggio*), Vygotskij ne mette in evidenza l'importanza teorica per aver dimostrato l'esistenza di un pensiero complesso che procede senza ricorrere al linguaggio. Il linguaggio, che ha in mente Vygotskij, è ovviamente quello verbale, non in forma astratta, ma concreta, discorsiva (per cui egli usa il termine *reč*, molto più vicino alla *parole* di de Saussure che al *langage*). Ebbene, l'interazione tra il pensiero e il linguaggio verbale (ciò che Vygotskij chiama pensiero verbale) avviene secondo tempi e modalità fortemente contestualizzati sul piano storico e sociale. Inoltre il pensiero può interagire con altri linguaggi, quelli simbolici delle scienze fisico-matematiche e quelli propri delle varie arti. Il pensiero verbale non è quindi che *una* possibilità dei processi mentali umani, anche se la più privilegiata nella cultura occidentale. Va aggiunto poi che all'interno dello stesso pensiero verbale si manifestano forme espressive diverse, a seconda che esso sia strumento di comunicazione interpersonale

o intrapersonale, scientifica o artistica. È il problema che Vygotskij affronta in particolare nel capitolo VII di *Pensiero e linguaggio*.

Viene quindi criticata la concezione di Piaget sul rapporto tra pensiero e linguaggio (formulata nelle prime opere *Le langage et la pensée chez l'enfant* del 1923 e *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant* del 1924, la cui trad. russa nel 1932 fu curata dallo stesso Vygotskij). Come nota Vygotskij, Piaget prende in considerazione *un* determinato tipo di contenuti di pensiero e *un* determinato tipo di linguaggio per vederne l'evoluzione fino al raggiungimento dello stadio di un pensiero astratto-scientifico-verbale, proprio della mentalità scientifica, occidentale e moderna. In questa concezione piagetiana, diciamo monodimensionale per usare un termine alla Arnheim, non vi è un riferimento, se non estemporaneo e indiretto, al rapporto che il pensiero ha con gli altri processi mentali, con l'immaginazione e le emozioni, in primo luogo; e poi al rapporto che il pensiero ha con altre forme di comunicazione, dai gesti alla mimica, dalle arti visive e alla musica.

Vygotskij critica, talvolta sembra ridicolizzare, l'idea piagetiana del bambino come potenziale scienziato razionale, che è allo stesso tempo il bambino svizzero, ginevrino (di fatto i figli di Piaget): «Le regole che Piaget ha fissato, i fatti che ha trovato, hanno un significato non universale, ma limitato. Sono validi *hinc et nunc, qui e ora* in un ambiente sociale dato e determinato. Così si sviluppa non il pensiero del bambino in generale, ma il pensiero di quel bambino che ha studiato Piaget [...] il compito della psicologia sta nello scoprire non l'eterno infantile, ma lo storico infantile o, per riprendere le parole di Goethe, il transitorio infantile»⁷.

Qui il discorso può essere riallacciato alla posizione di Arnheim sugli stessi temi. In primo luogo, la centralità del pensiero concettuale fondato sul linguaggio o sul simbolismo matematico, quale la teorizza Piaget, viene diffusamente criticata. Infatti per il pensiero umano il linguaggio verbale è un medium fra i tanti, non è l'unico. Anzi per Arnheim il medium visivo ha potenzialità maggiori per esprimere e pensare la realtà: «La virtù principale del "medium" visuale è quella di rappresentare le forme in uno spazio bidimensionale e tridimensionale, in confronto con la sequenza monodimensionale del linguaggio verbale. Questo spazio polidimensionale non soltanto offre al pensiero efficaci modelli di oggetti fisici o di eventi, ma rappresenta pure isomorficamente le dimensioni che occorrono al ragionamento teorico»⁸. Inoltre vi è l'idea fondamentale per cui non esistono da una parte il pensiero e dall'altra uno o più linguaggi che abbiano la funzione di tradurre i prodotti del pensiero stesso. Allo stesso modo in cui Vygotskij afferma che quando pensiero e linguaggio verbale si incontrano essi danno origine al pensiero verbale, con caratteristiche strutturali e funzionali sue proprie, così per Arnheim i vari linguaggi danno luogo a forme strut-

turalmente e funzionalmente diverse di pensiero. Pizzo Russo chiarisce bene questo punto: «I linguaggi sono media culturali che specificano e specializzano la capacità umana dei diversi sensi. [...] I media culturali, come il linguaggio verbale e il disegno, non si limitano a trascrivere i prodotti del pensiero ma sono pensiero essi stessi, in quanto non solo possono costituire un “ausilio nel processo di elaborazione delle soluzioni di problemi”, ma, poiché qualsiasi medium possiede specifiche e peculiari proprietà, struttura a modo proprio, il pensiero»⁹.

Medium culturale: concetto che Vygotskij esprimeva con il termine stimolo-mezzo (*stimulus-sredstvo*, dove la parola russa *sredstvo* traduce il latino *medium*) per indicare un tipo di stimoli artificiali o strumenti che l'uomo non trova in natura, ma che egli crea per mediare i rapporti interpersonali e sociali oltre che per modificare la natura stessa. Questi strumenti vengono trasmessi all'interno di una data cultura, da una generazione all'altra, e sono quindi strumenti o mezzi squisitamente culturali. Il disegno, la scrittura, la musica sono gli strumenti culturali più noti le cui origini affondano nella lunga storia dell'umanità. Nuovi strumenti culturali sono, all'epoca di Vygotskij e Arnheim, la radio e il film; oggi, il computer e Internet.

Va ribadito che, per la teoria vygotskijana e la scuola storico-culturale, non vi sono da una parte la mente umana con i suoi processi generali e universali e, dall'altra, i suoi prodotti, quali possono essere un esperimento scientifico, un'opera letteraria, un quadro o un film, come se la mente *di volta in volta* si applicasse ai vari campi, dalla scienza alla letteratura e alle arti visive. La mente è ciò che è nel momento in cui lavora e produce quello che è il suo prodotto. Inoltre è un sistema integrato in cui i suoi processi non sono disgiunti dagli strumenti tecnologici o artefatti che sono necessari per il suo stesso procedere-produrre. Non esiste una mente che non produca quelli che vengono usualmente chiamati prodotti culturali, artistici e scientifici o che lo faccia senza l'impiego di strumenti e di una tecnologia storicamente fondata. La mente umana, considerata distaccata da questi prodotti e dagli strumenti che ne sono la condizione necessaria, è un'astrazione. Una lettura superficiale della teoria storico-culturale sarebbe quindi quella per cui la mente umana si riempirebbe nella storia di contenuti diversi, per cui la mente sarebbe insomma una sorta di contenitore nel quale si accumulano progressivamente prodotti diversi, mentre la sua architettura rimarrebbe la stessa. Al contrario per i vygotskijani l'architettura cambia in relazione alla storia e al tipo di attività mentale: scientifica, letteraria, artistica, ecc. Ci sono ovviamente percorsi diversi, nelle varie epoche storiche e all'interno degli stessi contesti culturali. Si vedano le osservazioni sul rapporto tra disegno o pensiero visivo e scrittura o pensiero verbale in Vygotskij. Non si tratta di percorsi obbligati alla Piaget, ma di percorsi storicamente dipendenti¹⁰.

Una posizione simile è presente in Arnheim ed è così commentata da Pizzo Russo: «Il fatto che il bambino disegni è, nella prospettiva teorica di Arnheim, una sorta di esperimento naturale del pensiero visivo. E il fatto che un bambino, a una certa età, cessi è un effetto del processo di sviluppo all'interno di una cultura che ha identificato il pensiero con il linguaggio, e ha teorizzato la scienza come unica forma matura di conoscenza»¹¹. È un commento che calzerebbe benissimo per le considerazioni di Vygotskij sul pensiero visivo e sul disegno e sulla loro sorte nel corso dello sviluppo cognitivo la cui meta, nella cultura occidentale, è il pensiero verbale nella forma astratta e simbolica propria della scienza.

Il problema quindi del rapporto tra psicologia generale, che studia la mente nelle sue proprietà strutturali e funzionali universali, e la psicologia della scienza o la psicologia dell'arte, che studiano le applicazioni della mente in queste aree, riflette per Vygotskij e per Arnheim una errata impostazione sulle reali modalità di funzionamento dei processi mentali umani. Isolando la mente astratta dal suo concreto operare, essa viene purificata dalla incrostazioni storiche e culturali per essere oggetto ideale di un'indagine psicologica astratta (che Vygotskij definirebbe riduzionistica). È in questa scarnificazione della mente umana che essa, allo stesso tempo, viene frantumata in membra e componenti diverse, separatamente studiabili dalla scienza psicologica: la percezione, il pensiero, il linguaggio, le emozioni e così via. Per Vygotskij è di nuovo un'operazione che snatura la mente umana. Questa è invece caratterizzata propriamente dalla interazione tra quelle funzioni che nel corso della storia del pensiero occidentale sono state reificate come distinte *potentiae animae* nella Scolastica o distinte *faculties of mind* nella filosofia e nella psicologia dell'età moderna. Superfluo, in questa sede, segnalare i continui richiami di Arnheim alle interazioni interne ai processi mentali umani. Basti ricordare come Arnheim abbia insistito sulla impossibilità di considerare i processi cognitivi separatamente dai processi emozionali, come non si possa proporre una teoria della mente umana in cui cognizione e emozione vengano concepite come due dimensioni disgiungibili, due capitoli distinti della ricerca psicologica¹².

3. La convergenza di Vygotskij e Arnheim su alcuni punti essenziali ha sicuramente una fonte comune. Si tratta dell'interesse diretto e delle conoscenze che i due studiosi hanno avuto per l'arte. L'arte ha senz'altro costituito sia per Vygotskij che per Arnheim la via regia allo studio della mente umana. Mentre questo aspetto è noto per Arnheim, considerato lo psicologo dell'arte per eccellenza, è meno noto il ruolo che l'arte ha avuto nel pensiero di Vygotskij. Saranno fatti solo alcuni brevi cenni. I primi studi e i primi scritti di Vygotskij riguarda-

no la letteratura e il teatro. Lo psicologo russo, ventenne, pubblica decine di recensioni di opere letterarie e teatrali e scrive due opere di grande spessore teorico e profonda conoscenza della relativa bibliografia su *La tragedia di Amleto* e *La psicologia dell'arte*, la prima scritta quando aveva tra i diciannove e vent'anni (1915-16) e la seconda terminata una decina di anni dopo (1925)¹³. Vygotskij conosceva personalmente i più importanti scrittori, poeti, drammaturgi, registi e critici letterari russi del tempo (tra cui Ehrenburg, Eichenbaum, Ejzenštejn, Pasternak, Šklovskij e Stanislavskij; del poeta Mandel'stam era intimo amico, come lo era del pittore d'avanguardia Bychovskij per il cui album *Grafika* del 1926 scrisse anche una prefazione); inoltre frequentava i circoli letterari, organizzava rappresentazioni teatrali seguite da dibattiti pubblici e teneva conferenze su temi di critica letteraria. Vygotskij respinse come riduttivo l'approccio dell'estetica sperimentale avviata da Fechner in poi sulle caratteristiche degli stimoli che li farebbero apprezzare su un piano estetico. Vygotskij, nella sua critica a tale «estetica dal basso», cita anche l'*Estetica* di Croce dove questi parla di «astrologia della Estetica» a proposito dell'approccio fiscalista al bello¹⁴. Critiche vengono rivolte anche alla psicoanalisi per aver accentuato il ruolo dei processi inconsci nella genesi e nella fruizione dell'opera d'arte, nonostante che il richiamo all'inconscio sia stato, per Vygotski, comunque benefico rispetto al panorama della psicologia intellettualistica dell'epoca. Vygotskij non intende studiare né i processi psicologici che sono alla base della genesi di un'opera d'arte né i processi psicologici che intervengono nel lettore o nello spettatore. Vygotskij dichiara infatti che, volendo studiare la particolare struttura della creazione artistica, non intende indagare la psicologia di chi fa arte o di chi ne fruisce: «Quello che noi tentiamo, è di pervenire a una pura e impersonale psicologia dell'arte indipendentemente dall'autore e dal lettore, prendendo in esame soltanto la forma e il materiale dell'arte»¹⁵. Nel capitolo finale di *Pensiero e linguaggio*, che è anche l'ultimo testo scritto da Vygotskij, si hanno gli esempi più raffinati di come lo psicologo russo abbia fatto ricorso alle opere della grande letteratura del suo paese. Le differenze tra significato e senso, tra linguaggio esterno e interno, e tra dialogo e monologo o la interrelazione tra pensiero, linguaggio e emozioni sono illustrate attraverso le citazioni dai romanzi di Dostoevskij e Tolstoj o dai versi di Mandel'stam e Tjutčev. Vygotskij studia la struttura di tali modalità di pensare e comunicare che gli scrittori e i poeti hanno saputo rendere magistralmente nelle loro opere. L'esempio più noto e toccante è il dialogo silente tra il morente Nikolaj Levin e Kitty nell'*Anna Karenina*: i due innamorati comunicano tra di loro mediante un linguaggio contratto e predicativo, quali ciascuno di loro userebbe privatamente come monologo interiore. È un paradossale dialogo attraverso due monologhi. Non è

però quello di Tolstoj un espediente letterario, artificiale, che vada al di là della realtà concreta della vita mentale e interpersonale. Infatti Vygotskij nota come quello stesso dialogo silente si fosse verificato quando Tolstoj dichiarò il proprio amore alla moglie. Quindi l'arte attiva e/o esplicita le modalità implicite o potenziali del funzionamento mentale.

Nei primi anni '30 il film rappresentò per gli esponenti della scuola storico-culturale la condizione ottimale per studiare la mente nella complessità delle sue interrelazioni strutturali e funzionali interne. La collaborazione tra Vygotskij, Luria, e Ejzenštejn presso l'Istituto del Cinema di Mosca avrebbe dovuto costituire la base per un progetto il cui oggetto lo potremmo sintetizzare nel concetto di montaggio, nel senso filmico di Ejzenštejn: come la mente proceda per montare i suoi contenuti e come il film proceda in modo analogo per produrre una narrazione isomorfa ai processi mentali. Per realizzare un isomorfismo del genere si sarebbe dovuto tenere presente la multidimensionalità sensoriale della mente umana, una dimensione indicata da Ejzenštejn con la felice espressione «sincronizzazione dei sensi». Il film si sintonizzerebbe, o si dovrebbe sintonizzare, con il monologo interiore della mente umana proprio per la sua capacità di attivare tale multidimensionalità¹⁶.

A questo punto non si può che ricordare che, proprio in quegli stessi anni, in particolare nel 1932 in *Film als Kunst*, Arnheim pose la famosa questione del «film completo», il film che da muto diventa sonoro, e poi da bianco e nero diventa a colori, perdendo quella specificità – propria originariamente del film muto – che rendeva il film un'opera d'arte. Uno specifico film che notoriamente verrà ribadito in forma estrema nel saggio del 1938 *Nuovo Laocoonte*, una posizione diversa da quella assunta da Ejzenštejn. Qui però siamo già oltre i limiti di un confronto possibile tra Vygotskij e Arnheim. Dopo la morte di Vygotskij nel 1934 e la condanna stalinista del 1936 la scuola storico-culturale si scioglie e, se anche Ejzenštejn continua a frequentare l'Istituto di Psicologia di Mosca e a tenere lezioni su problemi di psicologia dell'arte, il progetto originario di una collaborazione sistematica tra psicologia e cinematografia si dissolve.

Non si deve quindi ripetere l'errore fatto con il confronto tra Vygotskij e Piaget. Quando nel 1962 fu pubblicata negli Stati Uniti la parziale traduzione di *Pensiero e linguaggio* di Vygotskij, con allegato un fascicoletto contenente i commenti di Jean Piaget, iniziò una sorta di dialogo postumo tra i due psicologi, o meglio tra i seguaci delle due posizioni. Un dialogo duplicemente assurdo, perché in primo luogo si confrontava storicamente il Vygotskij degli anni '20 e '30 con il Piaget sia degli stessi anni sia dei decenni successivi, praticamente per tutto quanto questi produsse fino alla morte nel 1980; in secondo luo-

go, perché il Vygotskij chiamato in causa era un Vygotskij molto parziale, spesso (e volentieri) censurato e falsato. Non si può quindi allungare il confronto tra Vygotskij e Arnheim oltre gli anni '30, senza rischiare di essere superficiali e scorretti sul piano storico. Tuttavia voglio paragonare questi due possibili dialoghi di Vygotskij con Piaget e con Arnheim. Infatti le differenze teoriche tra Vygotskij e Piaget si caratterizzano ulteriormente quando si pensi da una parte al Vygotskij che frequenta i formalisti russi, recensisce opere letterarie e teatrali e scrive di arte, il tutto nella Mosca rivoluzionaria degli anni '20; e dall'altra al Piaget che frequenta zoologi e biologi nella quieta Neuchâtel. Vygotskij e Piaget, nati nello stesso anno (1896), due studiosi precoci: il primo nel 1916 presenta per il diploma universitario la dissertazione sulla *Tragedia di Amleto*, il secondo nel 1918 presenta come tesi di specializzazione un lavoro sui molluschi del Valais. Per quanto banale possa essere l'osservazione, il contrasto è già all'origine nelle due diverse prospettive con cui i due psicologi leggeranno la mente umana. Un vygotskijano si può quindi sentire più a proprio agio quando il paragone viene fatto, anche sul piano biografico, con Arnheim, che negli anni '20 a Berlino non colleziona molluschi e farfalle, ma recensisce un film dopo l'altro, va a teatro alle rappresentazioni di Brecht e frequenta la famosa galleria Der Sturm dove espongono gli Espressionisti tedeschi. Con la morte di Vygotskij nel 1934 nella Russia stalinista e la fuga di Arnheim nel 1933 dalla Germania nazista, si chiude un capitolo fecondo della storia della cultura psicologica nei due paesi.

¹ Cfr. ad esempio A. Angelini, *Psicologia del cinema*, pref. di L. Mecacci, Liguori Editore, Napoli 1992 (cap. x: *Un confronto esemplare: la nozione di montaggio in Rudolph Arnheim e Sergej M. Ejzenštejn*).

² Per questa problematica si rimanda ai noti testi di Arnheim (da ultimo agli scritti raccolti in *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1987) e alle relative competenti analisi svolte da L. Pizzo Russo (da ultimo in *Le arti e la psicologia*, Il Castoro, Milano 2004). Sulla teoria del film di Arnheim, oltre al cap. cit. del libro di Angelini, cfr. G. Aristarco, *Storia delle teoriche del film*, Einaudi, Torino 1951 (n. ed. 1960); D. Harrah, *Aesthetics of the film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein theory*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1954, 13, pp. 163-74; E. Garroni, *Progetto di semiotica*, Laterza, Bari 1972; G. Koch, *Rudolf Arnheim: The materialist of aesthetic illusion - Gestalt theory and reviewer's practice*, "New German Critique", 1990, no. 51, pp. 164-78.

³ Ringrazio Lucia Pizzo Russo per avermi sollecitato a riflettere su questo confronto.

⁴ La questione della censura delle opere vygotskijane è stata da me trattata nella trad. di *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 1990, condotta sulla prima ed. russa del 1934, con un confronto con le edd. russe del 1956 e del 1982. La precedente tr. it. presso Giunti, Firenze (1966) era basata sulla trad. americana del 1962, a sua volta censurata dagli americani (questi tagliarono i riferimenti a Marx e Lenin, come i russi avevano tolto le citazioni di Freud e Jung); e comunque questa traduzione americana era stata condotta sulla ed. russa già censurata del 1956 e non su quella del 1934. Ci si può quindi immaginare quale "Vygotskij" sia stato letto in Occidente negli anni '60 e '70. Alla fine degli anni '70, alla presentazione di un mio libro sulla "psicologia sovietica" all'Istituto di Psicologia di Trieste, Gaetano Kanizsa

mi chiese tra lo stupito e il faceto come mai uno studioso così colto e intelligente come Vygotskij avesse potuto criticare la Gestalt al pari del comportamentismo, o peggio ancora del pavlovismo. Non seppi ovviamente rispondere, perché anch'io avevo in mente gli stessi testi vygotskijani disponibili in quegli anni (e non immaginavo gli interventi della censura di cui mi resi pienamente conto solo in seguito, quando tradussi direttamente dalle prime edizioni russe).

⁵ Sulla diffusione della Gestalt in Russia, e sui rapporti con Vygotskij e Luria, cfr. L. Mecacci, *Koffka e la psicologia sovietica*, "Storia e critica della psicologia", 1980, 1, 95-109; E. Scheerer, *Gestalt Psychology in the Soviet Union*, "Psychological Research", 1980, 41, 113-32; R. van der Veer e J. Valsiner, *Understanding Vygotskij: A quest for synthesis*, Blackwell, Oxford 1991 (Vygotsky and Gestalt Psychology, pp. 155-80).

⁶ L. S. Vygotskij, *K voprosu ob intellekte antropoidov v svyazi s rabotami V. Kolera* [Sul problema dell'intelligenza degli antropoidi in relazione ai lavori di Köhler], "Estesvoznanie i Marksizm", 1929, 2, pp. 131-53 (pp. 147-48).

⁷ *Pensiero e linguaggio*, pp. 81 e 83.

⁸ R. Arnheim, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino 1974 (ed. orig., 1969), p. 139 (cfr. L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile. Storia teorie pratiche*, Aesthetica, Palermo 1988, p. 175).

⁹ L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile*, p. 181 (la cit. interna è da Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit., p. 155).

¹⁰ Mi si permetta di rinviare per una discussione più approfondita di questi temi al mio saggio *La mente umana e il suo mondo artificiale*, in G. Mantovani (a cura di), *Ergonomia*, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 227-42.

¹¹ L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile*, p. 181. L'analisi critica che l'autrice svolge nel confronto tra Arnheim e Piaget è sostanzialmente valida anche per il confronto tra Vygotskij e Piaget.

¹² Questo aspetto fondamentale della teoria di Arnheim è sottolineato continuamente, e a ragione, da Pizzo Russo in *Il disegno infantile e Le arti e la psicologia*, cui si rimanda.

¹³ *La Psicologia dell'arte* fu pubblicata per la prima volta solo nel 1965 (e fu ristampata nel 1968, assieme al saggio sull'*Amleto* fino ad allora inedito, sulla base di un'altra copia del manoscritto ritrovato casualmente nell'archivio del regista Ejzenštejn).

¹⁴ L. S. Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 29 e ss. La crociata *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902 (il riferimento all'«astrologia della Estetica» è nella ed. Laterza, Bari 1958, p. 121) viene più volte citata da Vygotskij secondo la trad. russa del 1920.

¹⁵ Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, p. 23.

¹⁶ Sul rapporto Vygotskij-Ejzenštejn vi è ormai una rilevante letteratura. Oltre a V. V. Ivanov, *Očerki po istorii semiotiki v SSSR* [Saggi sulla storia della semiotica in URSS], Nauka, Moska 1976, che rimane sempre un testo fondamentale, cfr. M. Vannucci, *Ideogramma, monologo e linguaggio interiore*, in P. Mechini e R. Salvadori (a cura di), *Il cinema di S. M. Ejzenštejn*, Guaraldi, Firenze 1975; P. Montani (a cura di), *Sergej Ejzenštejn: Oltre il cinema*, Ed. Biblioteca dell'Immagine, s.l. 1991; Angelini, *Psicologia del cinema*, cit.; i saggi di Oksana Bulgakowa, *Sergej Eisenstein und die deutschen Psychologen*, "Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft", 1988, n. 32, pp. 16-44; *Lew Wygotski und Sergej Eisenstein*, in J. Lomp-scher (a cura di), *Entwicklung und Lernen aus kulturhistorischer Sicht*, BdWi-Verlag, Marburg 1996, pp. 233-44; *Entre la psychanalyse et la gestalt-psychologie: La théorie du mouvement expressif de Sergej Eisenstein*, in D. Château, F. Jost e M. Lefebvre, *Eisenstein. L'ancien et le Nouveau. Actes du colloque de Cerisy*, Publications de la Sorbonne, Paris 2001, pp. 171-85; *Sergej Eisenstein: A biography*, PotemkinPress, Berlin 2001. Inoltre il commento di Pietro Montani alla ed. delle *Opere* (Marsilio, Padova) di Ejzenštejn ha un continuo e puntuale rinvio alle problematiche psicologiche conosciute dal regista russo attraverso il suo rapporto con Vygotskij e Luria. Interessanti anche le note sulla psicologia dell'arte pubblicate nella raccolta di Ejzenštejn, *Psihologičeskie voprosy iskusstva* [Problemi psicologici dell'arte], Smysl, Moska 2003, per una serie di lezioni da tenersi all'Istituto di Psicologia di Mosca negli anni '40, su invito di Luria. La profonda amicizia di Luria con Ejzenštejn è documentata nella biografia della figlia Elena Luria, *Moj otec A. R. Luria* [Mio padre A. R. Luria], pp. 116-28 (vi sono trascritte anche alcune lettere sulla visita di Ejzenštejn all'Istituto di Berlino nel 1929 dove il regista conobbe Köhler e Lewin e tenne una conferenza sulla espressività). Mi si permetta infine di ricordare che alcuni fa, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma

(ora Scuola Nazionale di Cinema), dove come si sa lavorò Arnheim a metà anni '30, sono stati condotti alcuni esperimenti, mediante la registrazione dei movimenti oculari, sulle strategie percettive durante la visione di un film, secondo le ipotesi avanzate da Eijzenštejn (l'esempio più noto è l'analisi del regista russo sulla sincronizzazione audiovisiva, tra le inquadrature e la colonna sonora di Prokof'ev nel montaggio della «battaglia sul ghiaccio» dell'*Aleksandr Nevskij*, rispetto alle aspettative dello spettatore e alle sue strategie cognitive rivelate dai movimenti degli occhi): V. Tosi, L. Mecacci e E. Pasquali, *Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche*, in S. Tracis e D. Zambarbieri, *I movimenti di inseguimento lento*, Patron, Bologna 1994, pp. 229-74; Id., *Scanning eye movements made when viewing film: Preliminary observations*, "International Journal of Neuroscience", 1997, 92, pp. 47-52.

Visione, forma e contenuto in Arnheim e Wittgenstein

di Giuseppe Di Giacomo

Le riflessioni di Rudolph Arnheim sviluppate in *Arte e percezione visiva*¹ sono incentrate sul problema della visione e sulla connessione di forma e contenuto, con particolare riferimento alle opere d'arte; esse presentano inoltre una produttività e un'attualità che possono essere anche evidenziate attraverso le riflessioni di un filosofo come Ludwig Wittgenstein, di uno storico dell'arte come Aby Warburg e di un artista come Paul Klee.

Il punto di partenza di Arnheim è che «ogni percezione è anche pensiero»², e questo significa che la nostra visione non è una registrazione meccanica e passiva di elementi sensibili, ma è un'attività volta a cogliere le «strutture significanti» interne a quegli stessi elementi³. Già nello sviluppo dell'organismo la percezione ha inizio con l'afferrare configurazioni strutturali particolarmente evidenti. Il riconoscimento è infatti un'importante caratteristica funzionale della percezione ed è per raggiungere questo scopo che gli organi sensori, sia dell'uomo che degli animali non umani, debbono essere filtri percettivi grazie ai quali si ottengono dati sensibili organizzabili e adoperabili.

Sotto questo profilo la posizione di Arnheim è vicina a quella di Ernst H. Gombrich per il quale la nostra sopravvivenza, così come quella degli animali, dipende dalla capacità di riconoscere determinati elementi significativi della realtà. Siamo cioè "programmati" per esplorare con lo sguardo il mondo alla ricerca degli oggetti che dobbiamo evitare o inseguire, e per reagire più prontamente a certe immagini che ad altre. Sembra anzi che quanto maggiore sia l'importanza biologica di una determinata caratteristica, tanto maggiore sia la facilità con la quale la si riconosce, per quanto vaga questa possa essere. Non solo gli uomini ma anche gli animali sono capaci di queste reazioni elementari, come dimostra il fatto che ci si è sempre serviti di immagini per attirarli o per spaventarli. Le reazioni di questi ultimi infatti, non che essere il risultato di un apprendimento, sono istintive e fanno pensare che l'organismo sia programmato per selezionare nel mondo circostante quegli elementi che consentono loro di sopravvivere⁴.

Gli organi sensori sono dunque filtri percettivi e questo fa sì che la percezione sia sempre incompleta; è proprio questa incompletezza che

rende possibile la produzione e il riconoscimento di immagini nelle quali la percezione umana organizza i dati ottico-retinici. L'uomo tuttavia è in grado di percepire oggetti anche a prescindere dalla loro funzione immediata rispetto alla sopravvivenza. Si tratta, potremmo dire, di una "capacità interpretante" grazie alla quale i dati vengono gerarchizzati sotto un certo profilo.

L'importanza del processo di riconoscimento di un'immagine è verificabile, secondo Gombrich, anche nei manifesti pubblicitari, la cui attrattiva è dovuta proprio alla capacità del disegnatore di unire alla sorpresa un'immediatezza di significato. Di fatto «senza il significato dell'immagine non avremmo potuto comprendere la convenzione»⁵, e ciò sta a indicare che passiamo dal significato alla convenzione. Inoltre il riconoscimento dà luogo a una trasformazione dell'intera configurazione, come dimostrano esemplarmente le "figure bistabili": scopriamo ciò che le immagini rappresentano ricreandone il significato. Per questo l'apparenza di ciò che vediamo cambia non appena siamo in grado di inferire cosa ci sta di fronte.

Allo stesso modo per Arnheim una forma è valida solo in quanto trasmette un significato. Infatti, se il percepire implica sempre «concetti percettivi»⁶, la visione organizza il materiale grezzo fornitole dai sensi, creando uno "schema" corrispondente di forme generali che si possono applicare non solo al caso individuale ma, in modo analogo, a un numero infinito di altri casi. Perché dunque la percezione possa riconoscere un oggetto è necessario che privilegi alcuni dei suoi tratti, così da poterlo paragonare ad altri oggetti, ed è in questo senso che, come si diceva, la percezione è "interpretante". Insomma, proprio perché un oggetto non viene mai percepito nel suo isolamento, l'immagine che ce ne facciamo è nello stesso tempo determinata e indeterminata. Di fatto un'immagine, non che essere soltanto visiva, implica anche altre immagini depositate nella memoria percettiva e altri elementi non visivi, di tipo tattile, sonoro, ecc. Nella percezione pertanto determinatezza e indeterminatezza sono complementari e, tenendo conto del fatto che l'indeterminato può essere soltanto pensato, si comprende pienamente l'affermazione di Arnheim secondo la quale ogni percezione è anche pensiero. Così, quando guardiamo, focalizziamo sempre oggetti determinati che però, per essere percepiti come tali, implicano indeterminanze di vario tipo, relative a quegli stessi oggetti e anche alle loro somiglianze e dissimiglianze con altri oggetti. È in questo senso che l'indeterminato contribuisce essenzialmente all'interpretabilità delle determinatezze sensibili e fa della visione, come sostiene Arnheim, un'attività «creativa»⁷.

Tale creatività si manifesta nel fatto che l'immagine dell'oggetto che vediamo non dipende soltanto dalla sua proiezione retinica in un momento dato, ma anche dalla totalità delle esperienze visive che di

quell'oggetto, o di uno analogo, abbiamo avuto durante la nostra vita. Di fatto ogni esperienza visiva è inserita in un contesto di spazio e tempo: come l'aspetto dell'oggetto è influenzato da quello degli oggetti vicini nello spazio, così lo è dalle esperienze visive che l'hanno preceduto nel tempo. In definitiva: «Le tracce mnestiche degli oggetti familiari possono influenzare la configurazione da noi percepita»⁸. Questo fa del vedere un modo creativo di afferrare la realtà e questo modo creativo è lo stesso che caratterizza l'opera d'arte che, già in questo senso, non è una semplice riproduzione della realtà. E come un'esperienza visiva implica sempre una "totalità", cioè un indeterminato, così un'opera d'arte organizza una molteplicità di significati e di forme entro una struttura globale che definisce il posto e la funzione di ogni particolare entro il tutto. Il fatto è che, secondo la tesi di Arnheim in base alla quale la forma è valida solo in quanto trasmette un significato, in un'opera d'arte le strutture significanti non costituiscono il "contenuto" dell'opera, ma si danno nella configurazione degli elementi formali di questa. Ed è sempre questa totalità a impedire che i particolari di un'opera siano autosufficienti: nel guardare un'opera d'arte si deve cercare sempre di cogliere la sua organizzazione globale. Tale organizzazione, necessaria per la comprensione di un'immagine, sia o meno artistica, implica sempre uno "scheletro strutturale". Per Arnheim infatti l'immagine-guida nella mente dell'artista è non la previsione esatta dell'immagine finale dell'opera, bensì «lo scheletro strutturale, la configurazione di forze visive che determina il carattere dell'oggetto visivo»⁹. Questo vuol dire sia che «quando questa immagine-guida si perde di vista, la mano va fuori strada»¹⁰, sia che tale immagine-guida può essere rivestita «da una grande varietà di forme»¹¹. L'artista dunque, pur avendo nella mente un'immagine-guida, non sa esattamente quale configurazione questa prenderà. Nessun metodo logico può determinare il passaggio dall'immagine iniziale a quella finale ed è per questo che l'opera finisce per sorprendere lo stesso artista.

Anche Paul Klee, parlando del suo modo di dipingere, scrive che comincia a disegnare senza avere in mente alcun soggetto preciso, lasciando che il segno si muova liberamente finché non dia luogo ad accidentali rassomiglianze che vengono a mano a mano sottolineate ed elaborate: è la percezione attuale che richiama una percezione anteriore. È come se il pittore operasse per far sopraggiungere un senso che lui stesso non ha concepito prima: lavorando senza progetto, egli apprende qualcosa che non sapeva prima di aver terminato il suo compito.

Per Arnheim quell'immagine iniziale, o immagine-guida, non può diventare una rappresentazione se non passando attraverso un "medium", cioè attraverso un particolare mezzo espressivo che fa della rappresentazione non la riproduzione di qualcosa di già esistente, bensì la creazione di qualcosa di nuovo e di sempre diverso. Per questo

«ogni grande artista dà vita a un nuovo universo in cui le cose più familiari appaiono in una maniera in cui non sono mai apparse a nessuno»¹². Questo vuol dire che gli elementi formali, ovvero i mezzi espressivi, senza dare luogo a una rappresentazione determinata, identificandosi con essa, sono disponibili per rappresentazioni molteplici.

Anche Klee scrive a questo proposito che «gli elementi devono produrre forme, senza tuttavia immolarvisi, anzi conservando se stessi»¹³. Proprio perché non “si sacrificano” al contenuto di una determinata rappresentazione, gli elementi restano disponibili per rappresentazioni sempre nuove e diverse. In questo senso è interessante quando Klee nel suo diario racconta che all'età di nove anni andava nella trattoria dello zio dove «c'erano tavoli con piani di marmo levigato, la cui superficie era, per vetustà, un intrico di solchi. In questo labirinto di linee si potevano vedere grottesche figure umane e fissarle con la matita»¹⁴. Questo vedere nei solchi della superficie di marmo figure diverse è, per dirla con Wittgenstein, un vero e proprio “vedere come”: un intrico di linee improvvisamente si anima e in esse scorgiamo una figura, un volto, una fisionomia; cogliamo “di colpo” qualcosa che rimaneva nascosto alla visione ottico-retinica e che non possiamo indicare senza rimandare proprio a quell'intrico di linee. Questo vuol dire che quelle linee possono dar luogo a una molteplicità di rappresentazioni, nessuna delle quali è pre-vedibile. Così lo sguardo del pittore, nel rendere visibile ciò che in quelle linee si nasconde, trasforma il visto in qualcosa che sempre e di nuovo ci sorprende e del quale nessuna spiegazione logica può rendere ragione.

Secondo Arnheim, se la forma è «la configurazione visibile del contenuto»¹⁵ e quindi è sempre «forma di un contenuto»¹⁶, allora essa non è altra dal contenuto ma è il contenuto stesso. È quanto Adorno afferma quando definisce la forma un «contenuto sedimentato»¹⁷, ed è quanto afferma anche Klee, nella *Confessione creatrice* (1920), quando scrive: «L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile»¹⁸. “Rendere visibile” è rivelare una dimensione nascosta che è interna al visibile stesso e grazie alla quale quest'ultimo si configura in modi molteplici. In altri termini, la forma non si dà mai come pura, dal momento che è sempre intrisa di contenuti che si sono stratificati in essa e che lo sguardo del pittore, che Klee definisce «penetrante», e quello dell'osservatore, che definisce «brucante»¹⁹, rendono visibile, non però una volta per tutte ma in modo sempre nuovo e diverso. Di qui appunto, per Adorno e per Klee, la storicità dell'opera d'arte.

Anche per Arnheim una configurazione si percepisce come forma di un intero genere di oggetti e non di un singolo oggetto. E non a caso si rifà a un esempio di Wittgenstein: «Il disegno lineare di un triangolo si può vedere come una cavità triangolare, un solido, una figura geometrica; come ritto sulla base o appeso per il vertice; come

una montagna, un cuneo, una freccia, un indicatore, e così via»²⁰. Per questo ogni configurazione è semantica: nel momento stesso in cui è vista offre una molteplicità di significati. Di qui quella che Arnheim giudica una delle sue tesi fondamentali: «La creazione di immagini, artistica o altro, non consiste semplicemente nella proiezione ottica dell'oggetto rappresentato ma è un equivalente, reso tramite le proprietà di un mezzo espressivo particolare, di quanto si vede nell'oggetto»²¹. L'immagine dunque, senza essere la riproduzione retinica dell'oggetto, «rende visibile» mediante le caratteristiche di un mezzo espressivo particolare le strutture significanti dell'oggetto stesso: sono tali strutture significanti, incarnate negli elementi formali (ad esempio in linee e colori), a far sì che un'immagine figurativa dia luogo a una molteplicità di rappresentazioni che sono già tutte contenute in quegli stessi elementi formali.

È quanto ritroviamo anche in Klee. La sua arte infatti consiste nell'evidenziare l'importanza degli elementi formali del quadro, ovvero le sue linee e i suoi colori, e le sue figure rappresentano un «ponte» fra l'interno e l'esterno, vale a dire tra la dimensione non-visibile e quella visibile: il visibile ha le sue radici nell'invisibile e soltanto da quest'ultimo può trarre la sua linfa vitale, senza la quale sarebbe condannato a una rovina senza rimedio. Non a caso Klee, nel parlare della fine di un mondo figurativo, si riferisce alla fine di un mondo che ha assolutizzato il visibile, condannandosi con ciò stesso all'asfissia.

Allo stesso modo, secondo Arnheim, se la dottrina illusionistica, basata su un «realismo ingenuo», non riconosce alcuna differenza tra l'oggetto fisico e l'immagine dello stesso percepita dalla mente, ciò accade perché gli «illusionisti» «dimenticano la basilare differenza tra il mondo della realtà e l'immagine di esso come viene riprodotta mediante i colori o il marmo»²². Insomma, quello che l'immagine rappresenta passa attraverso il «medium» dell'immagine stessa: il contenuto fa tutt'uno con la forma sensibile, non è altro da essa. In questo senso, afferma Arnheim, il «medium» prescrive il modo migliore di rendere le caratteristiche del modello. Si può dunque dire che è nell'opera d'arte che si rivela l'intreccio di visibile e invisibile, ovvero il fatto che il non-visibile – i diversi e molteplici significati che possiamo cogliere nell'opera – è sempre e da sempre inscritto nella forma sensibile. Per questo l'esperienza della visione che l'opera ci offre è storicamente interminabile.

Non si può non vedere su questo punto una stretta affinità tra le posizioni di Arnheim e quelle di Aby Warburg, per il quale c'è nell'immagine una dimensione sensibile che non si lascia tradurre nei significati che sono in essa incorporati, vale a dire nelle rappresentazioni che via via ce ne facciamo. Proprio l'aver sottolineato l'importanza del «medium», e dunque l'identificazione di forma e contenuto, permette

di superare sia il punto di vista formalistico che, rifiutando di assimilare l'opera d'arte a un qualunque "testo" storico, finisce col sottrarre ogni dimensione temporale, sia quello storicistico, che risolve l'opera nella storia e nella cultura. Si tratta allora di riconoscere che il rapporto tra il visibile della forma e il non-visibile del contenuto, che è sedimentato in essa, è non un'antitesi bensì, per dirla con Merleau-Ponty, un "chiasma". Quello che conta è il tragitto che dal fondo dell'opera, dal non-visibile, conduce alla sua "apparenza". Per questo, scrive Klee, «l'apparenza è più di ciò che la cosa dà a vedere»²³, e sempre per questo Edgar Wind sostiene che il lavoro di Warburg è volto a fare emergere un'«occulta molteplicità di rappresentazioni», che si manifestano proprio nella dimensione sensibile dell'immagine. In altri termini, l'interpretazione di un'opera d'arte non è qualcosa come la decifrazione di un geroglifico: non dissolve la forma traducendola in qualcosa d'altro, dal momento che si iscrive completamente dentro di essa. Scrive Wind a questo proposito: «Un grande simbolo è esattamente il contrario di un geroglifico; vive con maggior pienezza quando il suo enigma è stato risolto»²⁴.

È dunque un pregiudizio, secondo Arnheim, pensare che il pittore lavori direttamente sul modello, dal momento che lo stesso modello è sempre filtrato da quegli "scheletri strutturali" che guidano la mano dell'artista e che, passando attraverso gli elementi formali, ne fanno emergere gli aspetti significativi per lo stile dell'artista o della sua epoca. Così, se l'artista rinascimentale deve scegliere l'aspetto più corrispondente al suo scopo e rassegnarsi alle omissioni che quel particolare punto di vista comporta, invece l'arte primitiva non sente questa regola e accosta liberamente gli aspetti più significativi di ogni parte dell'oggetto – come fa anche certa arte moderna, soprattutto il cubismo, combinando diverse vedute da angoli diversi.

Resta comunque il fatto che la modalità "giusta" di una rappresentazione pittorica dello spazio è determinata in ogni caso dallo stile di un dato periodo o stadio di sviluppo, ed è per questa ragione che la molteplicità dei diversi modi rappresentativi è accettabile. A questo proposito Arnheim parla di un livello di adattamento in base al quale uno stimolo dato viene giudicato in rapporto al livello normale che si è imposto nella mente del giudicante, non per le sue proprietà assolute; così, «nel caso della rappresentazione pittorica, il livello normale sembra desunto non dalla percezione diretta del mondo fisico ma dallo stile dei dipinti noti a chi guarda»²⁵. Questo significa che le forme e i modi della percezione cambiano insieme agli oggetti con i quali quelli sono in relazione. Una analoga riflessione la troviamo anche in Walter Benjamin quando scrive: «Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale»²⁶.

Per questo, continua Arnheim, in ogni contesto culturale il modo corrente di rappresentazione pittorica non è percepito affatto come tale e l'immagine è guardata semplicemente come una fedele riproduzione dell'oggetto. Questo significa, ancora una volta, che la forma si presenta già come contenuto, ovvero che forma e contenuto fanno tutt'uno. Diversamente, se invece del contenuto qualcuno vede le forme, o se si pretende di cogliere un significato indipendentemente dagli elementi formali, nel dipinto c'è forse qualcosa che non va. Non a caso, sia nell'arte astratta che in quella figurativa, gli elementi formali plasmati dall'artista – colori, metallo, legno, ecc. – danno sempre vita a un contenuto, e questo significa che «la forma “buona” non si vede»²⁷.

Così la forma figurativa di un oggetto, non che essere la sua proiezione ottica, è data dal “medium” particolare nel quale l'immagine è eseguita, ed è questo a prescrivere il modo migliore di rendere le caratteristiche di un modello: «Per esempio, un oggetto rotondo può essere rappresentato da una linea circolare mediante la matita. Il pennello, che produce larghe macchie, può riprodurre l'equivalente dello stesso oggetto con una chiazza di colore in forma di disco. Quando il medium sia la creta o la pietra, avremo l'equivalente della rotondità nella sfera»²⁸. Inoltre la forma è determinata anche dallo stile di rappresentazione proprio di una specifica cultura o di un singolo artista e non soltanto dalle proprietà fisiche del materiale; così, «una chiazza di colore piatta può costruire una testa umana nel mondo pittorico essenzialmente bidimensionale di Matisse: ma la stessa chiazza apparirebbe piatta invece che rotonda in uno dei dipinti fortemente tridimensionali di Caravaggio»²⁹. Tutto questo ci dice che per la percezione e il pensiero la somiglianza tra l'immagine e il modello non si basa su una loro identità bensì sulla corrispondenza delle loro caratteristiche strutturali sostanziali. Queste ultime sono fornite da quel “medium” che è costituito dagli elementi formali nei quali soltanto si dà il rapporto di somiglianza tra l'immagine e il modello. Il fatto è che, se la forma è sempre forma di un contenuto, allora la rappresentazione, nel rappresentare qualcosa, rappresenta il proprio contenuto e di conseguenza il problema della somiglianza si pone come somiglianza della rappresentazione con ciò che essa rappresenta e di cui appunto è rappresentazione.

È quanto affermano sia Adorno, per il quale l'immagine è «mime-si» di se stessa, nel senso che è rappresentazione del suo stesso contenuto³⁰, sia Wittgenstein, per il quale, se l'immagine artistica «mi dice se stessa», ovvero consiste «nelle sue forme e colori»³¹, questo significa che nel dire se stessa essa rappresenta quell'“altro” da sé che è contenuto nelle sue forme e colori, senza esserne però il contenuto. In quest'ultimo caso la stessa immagine sarebbe in grado di rappresentarlo una volta per tutte, precludendosi così la possibilità di offrirsi come una rappresentazione sempre nuova e diversa.

Anche i bambini, sostiene Arnheim, quando cominciano a esercitarsi con forme e colori, si trovano di fronte al problema di inventare un modo nel quale gli oggetti delle loro esperienze possono essere rappresentati attraverso un determinato “medium”. Più in generale l'artista può realizzare le sue immagini ricorrendo a quello che per lui è il grado di astrazione più appropriato, dalle forme naturalistiche a quelle non mimetiche di Kandinsky, Mondrian e Klee. È comunque indubbio che le forme più astratte si sono presentate negli stadi iniziali dell'evoluzione, quando non si assegnava alla pittura il compito di rendere la molteplicità del mondo fisico, e nel XX secolo, quando gli artisti erano convinti che proprio e solo la forma pura poteva mirare direttamente al nascosto meccanismo della natura. Questo impedisce a tali forme pure di risolversi in vuoto ornamento.

È quanto in particolare troviamo nella pittura di Klee, nella quale la linea, liberata da ogni contenuto preesistente, correva il rischio di diventare un elemento puramente ornamentale. Di qui la necessità di «un ponte dall'interiorità all'esteriorità»³², dove l'interiorità è riferita non al soggetto che contempla ma alla linea stessa, ossia al visibile: è grazie a questo ponte che la linea di Klee “racconta” una storia, la storia della propria formazione. Così la linea è produttiva, non riproduttiva: dal suo stesso interno produce, nel senso che porta in avanti, verso la superficie, qualcosa che si nasconde in essa. È grazie alla scoperta della produttività della linea che Klee può affermare di essere uscito «dal vicolo cieco dell'ornamento»³³. Del resto, è proprio col prestare attenzione meno alla “forma”, come forma compiuta, e più alla “genesì” del dipinto – sì che la forma sensibile è sempre il risultato provvisorio e mai definitivo della sua genesi interna – che Klee ribadirà la sua ferma convinzione che nell'opera la forma fa tutt'uno con il contenuto. Il fatto è che, secondo Klee, anche la pittura non-figurativa mantiene un legame con la natura, non però imitandone la forma visibile, bensì risalendo alla “preistoria del visibile”, ossia a quel processo di formazione che precede ogni forma determinata. In altri termini, il rapporto con la natura si realizza ripetendo quell'atto generativo fondante che appartiene sia alla natura che all'arte. Per Klee infatti, come per Goethe, l'arte non imita la natura ma il fare della natura e di conseguenza la forma, non che essere qualcosa di dato, è la registrazione del punto nel quale il processo di generazione è arrivato. Per questo l'artista contempla le cose già formate con “occhio penetrante”, risalendo «dal modello all'archetipo»³⁴, dalla forma alla figurazione, risalendo cioè a quelle possibilità che non si sono date ma che si sarebbero potute dare: è questo il mondo dei «morti» e dei «non nati»³⁵. Di qui la consapevolezza che «non è questo l'unico mondo possibile»³⁶, e l'idea di “polifonia”, come appunto intreccio di possibili nella figura. Per questo l'immagine non è mai finita, chiusa: in quan-

to *Gestaltung* essa è figura insieme al suo trasformarsi; si spiega così il fatto che la cosa sia «più di ciò che la sua apparenza dà a vedere».

Sempre sulla base della tesi fondamentale secondo la quale una forma è valida solo in quanto trasmette un significato, Arnheim sottolinea che non si può sperare di capire la natura della rappresentazione visuale se si pretende di desumerla direttamente dalla proiezione ottica degli oggetti fisici. Per questo è così importante lo studio del disegno infantile. Se la cosiddetta “teoria intellettualistica” asserisce che il disegno infantile non deriva da una fonte visiva bensì da concetti astratti, ovvero da una conoscenza non percettiva, Arnheim al contrario afferma che il bambino si rifa, sì, a concetti, ma questi sono concetti visivi, dal momento che la vita intellettuale del bambino dipende strettamente dalle esperienze sensoriali. Il fatto è che, se – come sostiene Arnheim – va superata la distinzione tra percezione e pensiero, allora la percezione prende le mosse da caratteri suscettibili di generalizzazione, non da particolari che solo in un secondo tempo vengono sottoposti a un processo di astrazione da parte dell’intelletto. Così il concetto di “triangolarità” è primario e di conseguenza la distinzione tra singoli triangoli avviene in un secondo tempo; allo stesso modo la “caninità” viene percepita prima delle particolari caratteristiche di un determinato cane. Questo significa che le prime rappresentazioni artistiche riguardano le qualità generali e cioè le semplici ed essenziali caratteristiche strutturali.

È vero che i bambini vedono più di quello che disegnano, tuttavia quando raffigurano se stessi come un semplice schema di cerchi, ovali e linee rette, lo fanno non tanto perché di se stessi allo specchio non vedano altro, quanto perché quel semplice schema corrisponde a tutte le esigenze del loro disegno. Se il bambino traccia un cerchio per rappresentare una testa, questo cerchio, non che venirgli offerto dall’oggetto in questione, è una conquista che viene raggiunta dopo vari tentativi. Di fatto la semplicità dei primi concetti rappresentativi è adeguata al livello di organizzazione del bambino. Così il cerchio rappresenta non la rotondità ma soltanto la più generica qualità di “cosità”, cioè la compattezza di un oggetto che si distingue dallo sfondo. E come l’evoluzione organica procede sempre dal più semplice al più complesso, allo stesso modo il cerchio, in quanto è la figura più semplice possibile, sta per la totalità delle forme, finché la forma stessa non viene differenziata. Questo significa, sottolinea Arnheim, che prima della differenziazione il cerchio, senza raffigurare ancora la rotondità, include quest’ultima come anche tutte le altre possibili forme. Soltanto quando altre forme diventano articolate, quelle rotonde cominciano a raffigurare la rotondità: «un cerchio è un cerchio solo quando esiste l’alternativa del triangolo»³⁷. In definitiva, la formazione dello schema deve porsi all’atto stesso della percezione e costituisce il prelevamento sul dato

offerto dalla retina o da altro senso di quei particolari che generalizzano l'oggetto. È in questo senso che la percezione consiste di "concetti percettivi". Questo significa che il bambino non disegna né quel che sa né quel che vede, dal momento che la percezione è già conoscenza dell'oggetto e non una mera riproduzione di questo. Di fatto nell'atto stesso della percezione la conoscenza comincia a elaborare il suo schema, con la conseguenza che il bambino disegna anche quel che ha tratto da ciò che vede e in questo modo mira non a una rassomiglianza con l'oggetto che vuole rappresentare, bensì con lo schema rudimentale che se ne è formato.

Da questo punto di vista ha ragione Cesare Brandi quando afferma che il disegno infantile si muove non tanto sul terreno dell'immagine quanto su quello del segno e che di conseguenza non vi è assolutamente trapasso dal disegno infantile a quello adulto: nel disegno il bambino "racconta", non «fa "pittura"»³⁸. Resta tuttavia il fatto che, secondo Arnheim, la connessione percezione-pensiero sta alla base anche del procedimento del pittore: nel momento infatti in cui rappresenta ciò che per lui è significativo, il risultato sarà non una riproduzione bensì un'immagine di quanto egli vede e comprende³⁹. È quanto si può vedere a proposito di un'altra caratteristica propria del bambino e anche di certi stili artistici, quali quello egizio, quello medioevale e quello di molta parte della pittura del Novecento, in primo luogo di Klee: si tratta delle dimensioni differenti date ai vari oggetti quando si disegnano grandi le cose che sono giudicate importanti. Questo, ancora una volta, mostra chiaramente come le differenze di grandezza rispondano a considerazioni di significato: nel momento in cui il bambino e il pittore rappresentano ciò che per loro è significativo, il risultato, non che essere una riproduzione del reale, sarà la creazione di un'immagine che rappresenta il mondo così come essi lo "vedono". In questo caso appare chiaramente come la visione, del bambino e del pittore, sia intrisa di pensiero.

Arnheim sottolinea giustamente l'importanza della memoria nei processi artistici. Ora, sulla base di quanto è stato detto finora, si può asserire che la memoria in questione non sia soltanto quella che guida il bambino e il pittore nel momento in cui, tracciando semplici linee, le configurano secondo forme che ricordano, ma anche la memoria che è in quelle stesse linee nelle quali essi "vedono" determinate forme, che possono realizzare configurando quelle linee in un modo o in un altro. Così, se in Warburg l'immagine è non ciò che dà forma agli stati d'animo, bensì ciò che li suscita, tale possibilità dipende dal fatto che essa è carica di memoria, ossia di una storicità che si è stratificata nella sua dimensione sensibile. Allo stesso modo, in Klee il risalire alla "preistoria del visibile" non è uno spiegare ma un vero e proprio rammemorare, vale a dire un far risorgere ciò che è stato dimen-

ticato ed escluso. Di qui l'interruzione del *continuum* temporale e del rapporto di causa ed effetto tra un evento passato e uno presente; discontinenza questa grazie alla quale il passato ritrova, nel cuore del presente, una nuova attualità.

Sempre in riferimento al rapporto tra arte e percezione visiva Arnheim fa notare come il movimento sia il più forte richiamo visivo dell'attenzione e come il senso della visione, che si è sviluppato come strumento di sopravvivenza, sia programmato a questo scopo⁴⁰. E proprio il movimento e la temporalità a esso connessa caratterizzano in generale anche l'opera d'arte. È vero che una tradizione di estetica classicistica ha preteso di valutare la forma artistica in termini di armonia e di equilibrio: quella «nobile semplicità e calma grandezza» che J. Winckelmann, nel Settecento, proclamava essere l'ideale dell'arte greca antica e il modello anche del presente⁴¹; tuttavia Arnheim fa notare che la forma è sempre forma di un movimento e, in quanto tale, è sempre l'espressione di processi formativi. È quanto Arnheim, rifacendosi agli studi di Wölfflin, ritrova in modo esemplare nell'arte barocca, quando sottolinea che nel periodo di transizione dal Rinascimento al Barocco le vedute oblique in pittura divengono sempre più dominanti: dapprima soltanto figure e oggetti isolati vengono resi in posizione diagonale, infine l'asse dell'intero dipinto, lo spazio architettonico e la composizione vengono diretti obliquamente rispetto allo spettatore, come si può vedere ad esempio nell'opera del Tintoretto. Inoltre il Barocco si serve delle forme curve per accrescere la tensione interna delle sue composizioni: si passa dalle forme circolari alle ovali, dal quadrato al rettangolo, creando così una tensione nelle proporzioni, come avviene in particolare nella caratteristica curva della facciata, che imprime tensione a tutto l'edificio⁴².

Non mancano in *Arte e percezione visiva* analisi di quadri che confermano brillantemente la tesi centrale di Arnheim relativa al fatto che la forma è già "forma di un contenuto", vale a dire che la forma è già carica di significati. Così, a proposito della *Resurrezione* di Piero della Francesca, Arnheim afferma che il dipinto presenta uno schema verticale-orizzontale nel quale rientrano la posizione eretta del Cristo, che è al centro del dipinto, la bandiera che porta nella mano e la tomba dalla quale sorge; la resurrezione non deve essere interpretata come un passaggio dalla morte alla vita, dal momento che a Cristo è attribuita un'esistenza eterna. Per contro i corpi dei quattro soldati, sebbene stiano riposando, presentano un effetto dinamico: l'asse principale dei corpi è obliquo e le figure formano un triangolo. Scrive Arnheim in conclusione: «Evidentemente il dipinto di Piero pone l'irrequietezza della vita temporale e fisica in opposizione con la serenità monumentale di Cristo che, come l'apice di una piramide, governa tra la vita e la morte»⁴³. Viene così ribadita la tesi fondamentale di Arnheim se-

condo la quale nelle opere d'arte il significato è trasmesso proprio dalle caratteristiche percettive dello schema compositivo. La configurazione di un'opera dunque, non che essere un puro gioco di forme e colori, è già portatrice di significato, così come il soggetto dell'opera non può essere separato da quella configurazione. Ogni opera d'arte, se è tale, nega la distinzione tra mondo esterno e mondo interno, giacché non c'è modo di presentare l'uno senza l'altro.

Più in generale, se le qualità dinamiche delle forme sono un aspetto inseparabile di ogni esperienza visiva, è anche vero che per Arnheim tali qualità sono portatrici di un "significato espressivo", e dato che l'espressione è una caratteristica della percezione, le sue manifestazioni nella figura umana non sono che un caso speciale di un fenomeno assai più generale. In questo senso non c'è alcuna differenza tra arte "figurativa" e arte "non-figurativa": ogni opera valida presenta una configurazione che è sempre portatrice di significati espressivi ⁴⁴. Tutto questo è connesso all'importanza assegnata da Arnheim alla nozione di "medium". Se è la stessa concezione dell'artista che prende forma nel "medium", allora in nessun caso l'opera può essere la mera esecuzione di una visione concepita nella mente dell'autore ⁴⁵, come abbiamo visto anche in Klee.

Di fatto questa necessaria attenzione al funzionamento degli elementi formali dell'opera toglie ogni importanza all'intenzionalità dell'artista: è l'immagine a richiedere che si intraprenda attraverso di essa un itinerario visivo che riguarda la propria temporalità. Questo significa che lo sguardo non fa altro che decifrare ciò che l'opera "rende visibile". È l'opera infatti a raccontare una storia e a mostrare il modo in cui viene narrata. Così ciò che l'opera rappresenta è il processo di rappresentazione della storia stessa. Solo e proprio in questo senso si può dire che il quadro è autoreferenziale. Capire l'intenzione dell'autore vuol dire capire ciò che l'opera rappresenta e non qualcosa di mentale preliminare all'azione del disegnare o che accompagna tale azione. Nel rappresentare, un'opera dice qualcosa riguardo a ciò che rappresenta e una tale rappresentazione possiede una strada propria che l'artista non domina del tutto. Si può così dire che l'opera possiede un'intenzionalità propria. A distinguere dunque l'artista dal non artista non sono per Arnheim i processi della mente ma «la capacità di cogliere la natura e il significato di un'esperienza nei termini di un determinato medium e renderli in tal modo tangibili» ⁴⁶. In questo senso, una delle conseguenze della correlazione, evidenziata da Arnheim, tra percezione e pensiero è che lo stesso linguaggio è un "medium" tra i tanti nei quali il pensiero prende forma e non la forma stessa del pensare ⁴⁷.

È proprio questa correlazione che ritroviamo nella filosofia del tardo Wittgenstein, in riferimento al tema del "vedere come" e a quello

delle figure bistabili. Non a caso a proposito del disegno “anatra-lepre” Arnheim scrive che tale disegno «ammette due scheletri strutturali contraddittori ma ugualmente accettabili, orientati in direzione opposta. Wittgenstein, osservatore acuto, comprese che non si tratta di due interpretazioni diverse applicate a un solo percetto, ma di due percetti distinti; e gli parve stupefacente che due percetti potessero derivare da un solo stimolo»⁴⁸. In questo modo Arnheim sottolinea in Wittgenstein sia la connessione di pensiero e percezione sia la distinzione tra interpretazione e percezione. Nel vedere-come, e in modo esemplare nelle cosiddette “figure bistabili”, si dà per Wittgenstein l’inestricabile intreccio tra pensiero e percezione: in uno stesso contorno percettivo, quello che Arnheim ha definito «un solo stimolo», si possono vedere due figure completamente diverse, come il profilo di una lepre e quello di un’anatra, e questo mette radicalmente in questione l’immediatezza e la naturalità della percezione. Il fatto è che, quando si vede la lepre o l’anatra, si vede da un lato sempre la stessa cosa, ossia lo stesso insieme di linee, dall’altro qualcosa di completamente diverso, la lepre o l’anatra appunto. Che la percezione sia connessa al pensiero lo dice proprio il fatto che, come scrive Wittgenstein, nel vedere l’anatra o la lepre «è proprio un significato quello che vedo»⁴⁹. E, sempre a proposito del vedere-come, ovvero del fatto che possiamo vedere una stessa immagine ora in un modo ora in un altro, Wittgenstein scrive: «Il fenomeno *un po’ strano* del vedere così o altrimenti fa la sua comparsa solo quando uno riconosce che c’è *un* senso in cui l’immagine *resta identica* mentre qualcos’altro, che si vorrebbe chiamare *concezione* può modificarsi. Finché io prendo l’immagine per questa o quella cosa [...] non si affronta ancora il problema dello scindersi dell’impressione in immagine visiva e concezione»⁵⁰.

Grazie dunque alla scissione tra impressione sensoriale e concezione diventiamo consapevoli del fatto che due diverse “concezioni” coesistono nella stessa immagine, dal momento che questa può dare luogo a due diverse percezioni. Anche nella nozione di “illuminarsi dell’aspetto”, che fa tutt’uno con quella di “vedere come”, Wittgenstein sottolinea la coesistenza di elemento concettuale ed elemento percettivo: «ma nell’illuminarsi dell’aspetto posso separare un’esperienza visiva da un’esperienza di pensiero? – Se le separi, sembra allora che l’illuminarsi dell’aspetto vada perduto»⁵¹. Comunque, se nella nostra percezione quotidiana il pensiero – la “concezione” – è totalmente implicito, sono proprio le figure bistabili e le opere d’arte a esplicitare il pensiero sotteso al vedere e con ciò a rendere possibile parlare di un vedere-come. Tuttavia, mentre nel caso delle figure bistabili noi vediamo le due figure in successione temporale, prima l’una e poi l’altra, nel caso invece delle opere d’arte noi cogliamo la totalità delle loro molteplici rappresentazioni simultaneamente.

Contro l'introspezionista Wittgenstein afferma che si può "vedere" l'espressione di uno sguardo, e nell'espressione, come nell'aspetto, non possiamo dissociare un pensiero da una percezione; è dunque un'illusione pensare che il "contenuto" abbia un'esistenza autonoma accessibile al solo spirito. È questo lo sviluppo dell'affermazione fondamentale delle *Ricerche filosofiche* «niente è nascosto»⁵². Di fatto l'espressione è come il volto visibile di ciò che abbiamo l'abitudine di attribuire all'interiorità. Non c'è una dimensione nascosta alla quale potrebbe accedere solo la coscienza, né c'è alcun atto mentale interno. L'antiessenzialismo di Wittgenstein deriva proprio dall'indissociabilità di interiorità ed exteriorità e questa indissociabilità è stata sottolineata anche da Klee. Così, se il viso è per Wittgenstein la migliore immagine dell'anima umana, allora è nell'espressione che l'interiorità si mostra, e di conseguenza l'espressione stessa è sempre singolare e, per ciò stesso, sempre imprevedibile.

Di fatto è la stessa immagine che dal suo interno produce i molteplici modi nei quali può essere rappresentata, e questi modi, in quanto non sono prevedibili, non finiscono di sorprenderci. Del resto, fissare l'immagine in una rappresentazione definitiva equivarrebbe a farne un'immagine convenzionalizzata, standardizzata, e per ciò svuotata della sua capacità di rinnovamento; nello stesso tempo una rappresentazione che non venisse più riportata all'immagine, si risolverebbe in un significato univoco che non sarebbe più in grado di sorprenderci. Questo significa che la rappresentazione deve essere sempre riportata all'immagine, vale a dire alle linee e ai colori, perché si rinnovi la nostra comprensione e insieme la sua artisticità.

C'è una affinità tra le riflessioni di Wittgenstein e quelle di Warburg, affinità che ha il suo luogo teoretico nell'importanza che entrambi assegnano all'elemento sensibile, in quanto irriducibile all'elemento intelligibile, e che trova la sua origine nel comune riferimento, più o meno esplicito, alla "morfologia" goethiana. La morfologia è per Goethe un'indagine volta non a ricercare le cause nascoste dei fenomeni, ma a descriverne le forme esteriori, vale a dire la loro dimensione sensibile e le configurazioni attraverso le quali tale dimensione si rende visibile. Proprio perché non c'è per Goethe un'essenza nascosta in base alla quale la nozione di forma possa essere definita una volta per tutte, il punto di vista morfologico implica la nozione di "metamorfosi", ovvero una trasformazione continua della forma stessa. Che la forma sia inscritta nel contesto delle sue trasformazioni, significa allora che la forma deve essere intesa non come *Gestalt*, bensì come *Gestaltung*, nel senso che la sua unità implica la molteplicità delle diverse manifestazioni, tra le quali – per dirla con Wittgenstein – sono descrivibili sempre nuovi rapporti di somiglianze e differenze.

Quello che per Wittgenstein è "originario" è dunque il sensibile, il

fenomeno, il “gioco linguistico” nella sua datità, dal momento che «niente è nascosto» e ciò che va cercato è già «aperto alla vista». Scrive Wittgenstein a questo proposito: «Per scendere in profondità non occorre andare lontano: anzi non occorre assolutamente che tu abbandoni per questo l’ambiente circostante che ti è più vicino e abituale»⁵³. Più in generale, il rapporto tra immagine e rappresentazione dipende dal rapporto di identità-differenza tra visibile e invisibile. Se infatti l’immagine si risolvesse totalmente nella visibilità, sarebbe definibile una volta per tutte e non si offrirebbe a molteplici rappresentazioni. Questo significa che l’immagine rappresenta qualcosa che non può mai rappresentare totalmente e di conseguenza il nostro vedere l’immagine implica un vedere-come grazie al quale cogliamo nell’immagine qualcosa che non si offre alla nostra visione ottico-retinica. Così, se nel vedere un oggetto, ossia nel vedere ottico-retinico, io mi faccio un’immagine dell’oggetto, immagine che posso perfettamente descrivere, quando invece vedo nell’immagine un “aspetto”, ad esempio che l’immagine sorride, questo vedere non è un vedere “in senso proprio”, tanto che non si può descrivere perfettamente, bensì un vedere-come. Per questo, scrive Wittgenstein, «posso benissimo immaginarmi qualcuno che riesca a vedere un volto con estrema precisione, e farne ad esempio un preciso ritratto, ma non sia, invece, in grado di riconoscere un sorriso nella sua espressione sorridente»⁵⁴.

Insomma, Wittgenstein distingue, ed è una distinzione importante giustamente sottolineata da Arnheim, tra vedere-come e interpretare. Quando si interpreta una figura ne possiamo apprezzare in modo diverso i particolari, ma non possiamo mai vedere una cosa o l’altra, e comunque non possiamo mai cogliere in essa una trasformazione. Il caso della “F”, nel primo paragrafo delle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, mette subito in campo il problema dell’uso di “vedere” e “vedere come”. Di fatto nessuno direbbe, mentre legge una pagina stampata, di vedere la “f” o la “b” come “f” o come “b”; mentre della “F”, che Wittgenstein ci mostra, si può dire che è “vista” come “F” solo se si sa che può essere vista anche altrimenti. Soltanto se il contesto cognitivo comprende una possibilità diversa da quella che si dà all’osservatore quando dice di “vedere” (visione ottico-retinica) la “F”, l’espressione “vedere come” può essere utilizzata in modo sensato⁵⁵. Invece, quando si tratta di una figura interpretata, nel descrivere la nostra interpretazione nulla cambia nella figura stessa. Il fatto è che la bistabilità, o la pluristabilità, delle immagini si manifesta spontaneamente senza bisogno che intervengano pensieri, intenzioni o parole. Capita infatti che un’immagine, in quanto evento osservabile, cambi mentre la guardiamo e che tale cambiamento non abbia nulla a che vedere con i percorsi linguistici dell’osservatore. Insomma, i due stati di una bistabilità visiva sono indipendenti dal linguaggio. Al con-

trario, quando descriviamo l'osservabile in questione, già siamo dentro al linguaggio. Questo significa che con il tema del "vedere come" Wittgenstein si trova già al di là del *Tractatus*. Il vedere-come infatti rende possibile separare gli osservabili dai discorsi che ne facciamo e dalle conoscenze che ne abbiamo. In questo caso, scrive Wittgenstein «non c'è alcuna verifica e falsificazione come non c'è per l'enunciato "vedo un rosso brillante"»⁵⁶. Le cose osservabili sono dunque prioritarie rispetto alle parole pronunciabili. Così, che il percepire non sia una forma di attività interpretativa implica che il dicibile non sia coestensivo né con la realtà né con il pensiero. È la descrizione-interpretazione a rendere inevitabilmente centrale il linguaggio e in questo caso l'oggetto visibile "sta" per qualcos'altro, diventando così un segno.

L'interpretazione dunque, in quanto interpretazione linguistica, non determina la percezione. Gli oggetti che interessano Wittgenstein hanno una natura percettiva, non interpretativa. Le trasformazioni effettivamente viste e scandite nel tempo lasciano immutata la struttura puramente grafica della figura: la percezione non subisce mutamenti e questo rende affascinante l'osservazione e produce nell'osservatore le manifestazioni del vedere ora in un modo ora nell'altro⁵⁷. Quella struttura grafica non muta essa stessa da una figura a un'altra ma cambia funzione: come prima c'era il disegno di un oggetto adesso c'è il disegno di un altro oggetto. Wittgenstein fa notare che nel vedere normale non si scorge nelle cose una scissione tra il piano dell'immagine vista da una parte e quello della concezione dall'altra. Il fatto è che riconoscere un oggetto come tale, cioè nelle sue normali condizioni d'uso, è del tutto diverso dal guardare una figura e scorgere il passaggio dal vedere in essa qualcosa al vedere un'altra cosa. Un conto è scambiare un oggetto con un altro: in questo caso, una volta chiarito l'equivoco non si torna più indietro; un altro è il caso delle figure bistabili per le quali è sempre possibile il ritorno allo stato precedente. Solo in quanto separato dai processi cognitivi e verbali l'oggetto può esibire pienamente la propria autonomia, condizione questa indispensabile perché possa essere visto ora in un modo ora in un altro. In definitiva: mi pare che le tesi di Arnheim, espresse in *Arte e percezione visiva*, e quelle dell'ultimo Wittgenstein – relativamente al tema della connessione di percezione e pensiero, a quello della distinzione tra percezione e interpretazione, e dunque a quello della distinzione tra linguaggio verbale e percezione-pensiero – presentino una forte affinità.

¹ R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley 1954 (1974); tr. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962 (1999⁴).

- ² Ivi, p. 27.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ Cfr. E. H. Gombrich, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, Oxford 1982; tr. it. *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985, in particolare pp. 329-51.
- ⁵ Ivi, p. 340.
- ⁶ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 59.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ Ivi, p. 61.
- ⁹ Ivi, p. 90.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ Ivi, p. 91.
- ¹² Ivi, p. 68.
- ¹³ P. Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Teil 1*, a cura di J. Spiller, Benno Schwabe, Basilea 1956; tr. it. *Teoria della forma e della figurazione. Vol. 1*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 77.
- ¹⁴ P. Klee, *Tagebücher 1898-1918*, DuMont, Colonia 1957; tr. it. *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1960 (1990²), § 27.
- ¹⁵ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 93.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970; tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 9.
- ¹⁸ P. Klee, *Teoria della forma*, cit., p. 76.
- ¹⁹ Ivi, pp. 92-95.
- ²⁰ Cit. in R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 93.
- ²¹ Ivi, p. 94.
- ²² Ivi, p. 95.
- ²³ P. Klee, *Teoria della forma*, cit., p. 66.
- ²⁴ E. Wind, *The Eloquence of Symbols*, Clarendon Press, Oxford 1983; tr. it. *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, p. 4.
- ²⁵ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 120.
- ²⁶ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 24.
- ²⁷ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 122.
- ²⁸ Ivi, p. 123.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 150.
- ³¹ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953; tr. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, Parte I, § 523.
- ³² P. Klee, *Diari*, cit., § 831.
- ³³ Ivi, § 842.
- ³⁴ P. Klee, *Teoria della forma*, cit., p. 93.
- ³⁵ Cfr. P. Klee, *Diari*, cit., § 179.
- ³⁶ P. Klee, *Teoria della forma*, cit., p. 92.
- ³⁷ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 158. Su questo tema si vedano anche pp. 152-58.
- ³⁸ C. Brandi, *Segno e Immagine*, Aesthetica, Palermo 2001⁴, p. 23.
- ³⁹ Cfr. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 176.
- ⁴⁰ Cfr. ivi, p. 303.
- ⁴¹ Cfr. ivi, p. 333.
- ⁴² Cfr. ivi, pp. 346-47.
- ⁴³ Ivi, p. 358.
- ⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 361-75.
- ⁴⁵ Cfr. su questo tema L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, Il Castoro, Milano 2004, in particolare il cap. V.
- ⁴⁶ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 148.

⁴⁷ Cfr. L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., pp. 180-82.

⁴⁸ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 92.

⁴⁹ L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Basil Blackwell, Oxford 1980; tr. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990, parte I, § 869.

⁵⁰ Ivi, § 27.

⁵¹ L. Wittgenstein, *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, Basil Blackwell, Oxford 1982; tr. it. *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia*, Laterza, Roma-Bari 1998, Parte I, § 564.

⁵² Id., *Ricerche filosofiche*, cit., Parte I, § 435.

⁵³ Id., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., § 361.

⁵⁴ Ivi, § 1103.

⁵⁵ Cfr. P. Bozzi, *Vedere come*, Guerini e Associati, Milano 1998, p. 20.

⁵⁶ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., § 8.

⁵⁷ Cfr. Ivi, § 25; su questo cfr. anche P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 133.

Illusione e percezione visiva in Gombrich e Arnheim

di Silvia Ferretti

Gombrich avverte la necessità dell'indagine psicologica sull'immaginazione artistica e i suoi prodotti come un completamento indispensabile della storia dell'arte, invocato a spiegare il mutamento stilistico, la varietà delle esperienze culturali in cui si forma l'immagine artistica. Lo sfondo su cui si muove rimane però esterno all'analisi psicologica, o psicoanalitica, ed è invece pertinente alla storia dell'arte, che cerca in altri criteri la sua giustificazione¹. Il ricorrere continuo al tema dell'illusione, con profondo convincimento, è un modo per ripiegarsi sul tema platonico dell'arte come bella apparenza ma ingannevole, e non fornisce una teoria forte per entrare nella contemporaneità da parte di un pur così valido indagatore dei fondamenti della storia dell'arte come Gombrich.

Per Gombrich con il Rinascimento è cominciato un processo, culminato nell'ottocento con gli impressionisti, di distruzione del criterio dell'arte come imitazione della natura, processo che peraltro egli giudica positivamente, ma che nello stesso tempo non sente consona alla sua idea tradizionale dell'arte, legata nonostante tutto al concetto di storia degli stili, di bellezza e di percezione del mondo di Winckelmann. Una volta abbattuti i limiti posti dalla tradizione secolare all'arte figurativa, non resta che l'appiglio all'indagine psicologica per spiegare mutamenti e "progressi" stilistici nella storia dell'arte.

Con Rudolf Arnheim Gombrich condivide il problema dell'origine psicologica dell'impressione estetica, della creazione e della ricezione dell'opera d'arte, della natura biologica oltre che intellettuale del compito dell'arte. Ma le due vie divergono sin dal loro punto di partenza. L'ambito degli studi di documentazione scientifica sulla psicologia è diverso e gli obiettivi sono spesso addirittura opposti. Gombrich svolge le sue argomentazioni con un linguaggio comune alle teorie classiche dell'arte, e nello stesso ambito di problematica tradizionale della creazione artistica: la mimesi, l'impegno intellettuale nella riproduzione del visibile, la verosimiglianza, il piacere dell'inganno estetico in cui artista e spettatore si trovano consapevolmente coinvolti (come già notava Gorgia), l'interpretazione soggettiva e quella critica, la bellezza. La psicologia sperimentale sulla percezione visiva è per Gombrich un'utile

integrazione del sapere e soprattutto è una via d'uscita dalle strettoie dell'iconologia e dell'empatia. Ma non è un orizzonte conclusivo per la sua ricerca ².

Arnheim invece proviene da altre esperienze, tra cui quella della *Gestalt* che si inserisce a pieno titolo nella metodologia delle *Naturwissenschaften* nel ventesimo secolo. Mentre Gombrich si dichiara empirista ma utilizza a piene mani il vocabolario e spesso anche i criteri di matrice idealistica, Arnheim si dichiara addirittura sensista e salta al di là del problema della mimesi e dell'interpretazione, annullando ogni separazione netta tra percezione e concetto: «Ogni percezione è anche pensiero, ogni ragionamento è anche intuizione, ogni osservazione è anche invenzione» ³, una sentenza molto più vicina al criticismo scientifico antimetafisico di quanto non appaiano le negazioni perentorie ma vuote di supporto teorico di Gombrich, spesso solo ripiegate sul personale intenso sentimento di affinità provato per le idee di amici come Ernst Kris e Karl Popper.

Così Arnheim parla di equilibrio, di dinamismo, di forze, di direzioni, di ordine. Soprattutto parla di energia, e perché l'energia sia indirizzata alla comunicazione percettiva è necessario che venga strutturata in forme comuni alla percezione e al pensiero, tendenti al successo del loro compito informativo e cioè a un equilibrio delle forze, fondamentale per la chiarezza delle immagini e dei simboli forgiati ⁴. Questo equilibrio tra forze ha una stretta relazione con l'ordine come possibilità di avere un rapporto non confuso e di comprensione con la realtà ⁵. Questo può spiegare in parte l'irritazione con cui Arnheim ha recepito e commentato il libro di Gombrich sull'arte e l'illusione.

La chiave di lettura della rappresentazione visiva nell'arte da parte di Gombrich in *Arte e illusione* è l'ambiguità insita nell'immagine visiva: essa è la trasposizione su di una superficie di qualcosa di tridimensionale o anche l'immobilizzazione di azioni dinamiche (già Platone osservava questo tipo di procedimenti come falsificatori).

L'artista ricostruisce dalla realtà un modello relazionale che dà l'illusione di riconoscerla. Solo creando effetti illusori, utilizzando o modificando forme e calcoli convenzionali, l'artista offre un'immagine significativa della sua visione delle cose.

La storia dell'arte è storia di stili, cioè di scelte rappresentative. Gombrich vede aprirsi nella storia dell'arte una grande parentesi che comincia con l'arte greca di età classica e si chiude con l'impressionismo. Questa parentesi è segnata dal progresso che gli artisti si sono sforzati di compiere sulla via della resa visiva della realtà, credendo prima di tutto nella loro stessa visione e non curandosi del sapere intorno alla realtà (un'osservazione che non sarebbe fatta propria da un intero settore dell'arte rinascimentale, quello di cui fanno parte l'Alberti e Leonardo, per esempio ⁶), e quindi escogitando sistemi pitto-

rici e coloristici sempre più complessi e raffinati per ricreare il mondo come lo si vede o come lo vede l'artista.

In questa secolare riproduzione della visione, ci si è abbandonati interamente alla non unilaterale dell'immagine, alla sua ambiguità da cui scaturiscono molte possibilità interpretative e l'incessante lavoro degli spettatori, dei critici e degli storici. Gombrich cita persino il *Sofista* di Platone al riguardo, dove l'immagine è vista come ciò che instaura una differenza nell'essere che pone un problema gigantesco alla filosofia, ma soprattutto lo pone all'arte, che sul nulla dell'immagine costruisce, come i sofisti, il suo effetto e le sue fortune.

Si noti solo di sfuggita che Gombrich sembra detestare Platone e non volerne sapere, da fedele empirista, delle idee separate né della metafisica che spesso chiama con un certo tono sprezzante «mitologia», anche se non c'è accordo con quest'uso del termine e ciò che Gombrich conosce e ammira del sapere mitologico, che mostra di apprezzare anche nella sua funzione di fondazione di quell'immaginario che dalla narrazione epica omerica porta alla rivoluzione dell'arte greca verso la conquista della bellezza ⁷. Mitologia sono per Gombrich anche il romanticismo e l'idealismo hegeliano e pensiamo che usi questa parola in un senso che poi sarebbe stato detto post-moderno. Tuttavia egli intende l'immagine nello stesso modo di Platone, naturalmente senza la condanna che questi ne faceva, e intende l'evoluzione dello stile, benché in un periodo circoscritto della civiltà, dal V secolo avanti Cristo al novecento, secondo schemi che ricalcano il «manifestarsi dello spirito nella storia del mondo» di stampo hegeliano, da lui altrove biasimato fino all'irrisione ⁸.

L'illusione, che per Gombrich rappresenta il fascino dell'immagine artistica, il suo carattere magico di costruire un mondo che non c'è, o addirittura di imitare l'essenza ambigua e variopinta del mondo, di dare certezza apparente a ciò che, apparentoci, non ci consente alcuna certezza, è senz'altro il perno, solo vagamente nichilistico, del suo libro e l'espressione dell'amore sconfinato che il suo autore portava alla bellezza e alla storia dell'arte. Come stupirci che Arnheim ne fosse in certo modo perfino indignato?

Ha infatti destato un certo stupore l'asprezza con cui quest'ultimo, conosciuto come uomo mite e aperto alla discussione, nella sua recensione del 1962 ad *Arte e illusione*, ne critica l'assunto di fondo e i criteri interpretativi dell'arte ⁹. Tra i molti temi di contrasto che varrebbe senz'altro la pena di analizzare a fondo e molto più a lungo – quali: una teoria diversa della funzione simbolica, una nozione di stile quasi opposta, tra invenzione e convenzione, un rapporto personale dei due autori con le *Naturwissenschaften* e le *Kulturwissenschaften* profondamente alternativo, un valore diverso della visione del mondo da attribuire alle varie epoche, un senso diverso del linguaggio artistico e

delle sue possibilità espressive nel caso delle emozioni umane, e di conseguenza un diverso approccio all'arte contemporanea e soprattutto all'arte astratta – vorrei notarne solo alcuni a partire proprio dalla ricognizione piuttosto precisa anche se incompleta che ne viene fatta in questa recensione di Arnheim.

Partendo dal presupposto del rapporto arte-natura, che è la forma con cui si è quasi sempre voluta vedere la creazione artistica nella cultura dell'occidente, Arnheim mette al centro il problema ricorrente nel libro di Gombrich. Lo studio della psicologia ha portato l'attenzione della teoria dell'arte sulle divergenze tra il mondo fisico e la sua apparenza. Tramite questo concetto di parvenza dell'immagine artistica e della percezione retinica si è cominciato a dare rilievo ai fattori formativi della personalità e dell'epoca, facendo insorgere quindi un relativismo critico e storico.

Arnheim chiama questo approccio al tema della rappresentazione «introverso», e si potrebbe anche chiamare "intimistico". Egli critica in primo luogo la nozione di illusione in Gombrich per la sua genericità. Nel libro del '60 essa acquista un significato troppo vasto, che sfugge probabilmente agli stessi confini entro cui la pone Gombrich. Vorrei notare qui soltanto che quello che Gombrich chiama illusione, Arnheim spesso lo chiama realismo, e questo mostra già una utilizzazione del concetto fondamentale di realtà e di verità molto diverso nei due autori, fino all'incompatibilità.

È interessante il disaccordo sull'interpretazione dell'atteggiamento di Donatello di fronte alla sua opera "Lo zuccone": si dice che Donatello si sia infuriato tremendamente perché la statua non parlava. Gombrich ritiene che sia un caso tipico di «sindrome di Pigmalione, il mitico desiderio dell'artista di possedere il dono di dare la vita»¹⁰. Per Arnheim invece lo scultore si arrovellava per trovare un insieme delle forme tale che le dinamiche visive fossero quelle appropriate all'espressione della figura umana¹¹. Donatello insomma, secondo Arnheim, cercava di richiamare energia nella sua statua attraverso uno sforzo di abilità e studio messo in opera al fine di dare un ordine efficace alle linee e alle superfici. E quest'ordine si ipotizza conforme all'ordine stesso della natura e del suo prodursi in immagini da noi percepite. Senza una relazione tra ordinamenti e legislazioni della natura e della percezione visiva di essa, è difficile dare un senso concreto alla produzione di immagini da parte dell'uomo.

La distinzione, che determina il cruccio di Donatello, tra l'inanimato e il vivente è secondo Arnheim strettamente percettiva, non epistemologica. Vale a dire che Donatello percepisce la statua come non adeguata a esprimere la vita, ma senza curarsi se essa sia o no una statua. Per Arnheim il concetto di illusione su cui si basa la ricerca di Gombrich per dare una risposta alla questione dell'essenza dello stile

e del suo mutamento nella storia (una ricerca che, come si è già detto sopra, rivela un certo legame con quegli schemi hegeliani della realizzazione storica dello spirito del mondo, che egli spesso disdegna di trattare considerandole mitologie) è una nozione epistemologica. Egli vuole dire che l'illusione, così basilare al concetto di arte occidentale per Gombrich, tende ad accentuare la distinzione tra la realtà e la sua riproduzione e non dà ragione del problema interno alla rappresentazione visiva, quello di individuare le forme che la percezione visiva mette in opera per la conoscenza attraverso la rappresentazione.

Arnheim trova semplicistica la soluzione di questo problema in Gombrich attraverso il concetto di schema rappresentativo, che in certe epoche si mantiene fedele all'idea dell'oggetto (al suo riferimento concettuale), mentre in altre viene rielaborato e reso duttile dagli artisti al fine di raggiungere il "vero" grado di illusione nel dipinto.

Questo vuol dire non accettare la distinzione fatta da Gombrich tra arte mimetica e arte non mimetica, la prima tesa a perseguire un'illusione di resa della visione del mondo, la seconda quella in cui si vuole immediatamente esprimere la realtà in sé e per sé (o quel che si pensa sia tale). Non a caso Arnheim non condivide il concetto di schema e di modifiche dello schema attraverso cui Gombrich vede il progresso dell'arte nell'affinamento della mimesi illusionistica.

Certo lo schema è una formula psicologica, ma per Gombrich diventa un puro elemento rappresentativo, che si tramanda nella storia della cultura e costituisce con le sue variazioni la storia degli stili o storia dell'arte. Il mutamento stilistico nell'arte è pensato da Gombrich come una variante, insorta nell'artista per un desiderio di maggior forza espressiva dell'illusione visionaria del mondo, variante che si impone agli schemi assunti dalla tradizione artistica, frutto di quella che egli chiama talvolta "ispirazione".

Qui si deve riconoscere il debito di Gombrich verso l'insegnamento di Aby Warburg, salvo poi accertare che egli trasforma quella che per Warburg era la *Pathosformel*, cioè un segno altamente significante in modo unico (vedi Arnheim sul *pattern* fulmine/zig-zag/serpente¹²) di una intensa emozione tesa ad assumere una forma a essa adeguata, mentre Gombrich ne fa da un lato un elemento epistemico (lo schema o forma ha la funzione di rendere riconoscibile l'immagine rappresentata), dall'altro un elemento estetico (lo schema esprime la creatività della mente dell'artista e il risultato della sua sperimentazione sui dati storici della rappresentazione stessa).

Un altro momento di confronto e disaccordo riguarda l'attitudine verso l'arte contemporanea, in particolare quella non figurativa o astratta. La risposta che dà Arnheim all'idea di Gombrich, che il cubismo sia il primo momento di sconvolgimento e rifiuto della forma prodotta dalla mimesi e tendente all'illusione, attraverso un disordine

imposto alle forme che esprimono la realtà, in modo che nessuna interpretazione sia più possibile, ma tutto riconduca all'incertezza e al caos¹³, è invece che tali forme, sviluppate nelle macchie di colore di Cézanne e Van Gogh, rispondono a fenomeni percettivi. È quindi più pertinente dire che «la forma diventa invisibile nonostante lo spettatore continui a vedere oggetti». L'opera prende vita nella percezione da parte dello spettatore di forze contrapposte ricondotte a un equilibrio, a una unità nella molteplicità.

Arnheim parla anche di «gioco concertato di forze»: in Cézanne mentre i colori spariscono l'oggetto appare ed è. Questo fenomeno è del tutto indipendente dal grado di realismo (quello stesso realismo che per Gombrich è abile illusionismo). Insomma, Arnheim preferisce dar conto della storia dell'arte in termini di continuità dell'esperienza estetica attraverso gli stili, dove egli riconosce come successo della rappresentazione pittorica la *vitalità* espressiva piuttosto che l'illusione, mentre Gombrich vede l'unica possibilità di una storia degli stili nel perfezionamento dell'illusione pittorica o nell'opposizione a quest'ultima attraverso il rifiuto del concetto di arte come mimesi.

Un territorio impervio di confronto è quello dell'arte astratta, non gradito allo studioso viennese, che ne dà spiegazioni oblique, senza nascondere la sua antipatia per questo fenomeno, che talvolta relega nei confini della moda culturale¹⁴. Egli giunge a dire che si tratti di trucchi da prestigiatore, rivolti a un pubblico che si vuol far stupire.

Gombrich dice dell'arte astratta che rappresenta una rottura con la tradizione mimetica (in effetti sembra che questo tipo di arte possa segnare un momento di sconfitta per la sua idea portante della tradizione di schemi come continuità stilistica e ragione stessa di creazione artistica): le immagini dell'arte astratta infatti non hanno alcuna funzione mimetica, ma sono accettabili solo per spettatori che, nella loro aspettativa di forma rappresentativa, ne completino assenze, vuoti, tutto ciò che percettivamente risulta perduto ma che è giudicato essenziale dall'immaginazione dello spettatore.

Il commento di Arnheim (che ha una visione molto più continuativa dell'arte astratta rispetto all'arte figurativa, interpretandola in funzione di rapporti di forme, pesi, ombre e colori) è che per Gombrich anche l'immagine non mimetica rientra nella regola che alla rappresentazione sia associata l'illusione. In questo modo la costruzione storico-psicologica proposta da Gombrich risulta contraddittoria. La centralità dell'illusione come elemento fondamentale dell'arte e dell'espressione indebolisce alquanto, secondo Arnheim, il tentativo di porre un fondamento teorico alla necessità della storia dell'arte.

L'idea di schemi che vengono trasmessi attraverso il divenire storico e costituiscono il supporto di ogni opera d'arte (o di ogni cartellone pubblicitario, come è anche secondo l'insegnamento – però in un sen-

so di più vasta portata – di Aby Warburg), si avvale della psicologia empirista, dei cui testi principali letti Gombrich dà un veloce resoconto all'inizio di *Arte e illusione*. «Dal momento che né le forme, misure, colori, né lo spazio che vediamo corrisponde ai dati forniti dall'immagine retinica, è necessario formulare una teoria che renda conto di questa discrepanza». Ma tale teoria non è sufficientemente articolata dal punto di vista teorico e psicologico, secondo Arnheim.

Bisogna ammettere che qualche incertezza, pienamente consapevole e talvolta, ci sembra, esibita in una sorta di ammiccamento al lettore, di Gombrich nei confronti della reale difficoltà di render conto dell'opera in tutte le sue implicazioni, appare spesso nei suoi saggi così suggestivi. Ad esempio, nello scritto del '56 sulla *Madonna della seggiola* di Raffaello, egli esordisce dalla necessità di assumere quest'opera come indipendente e autonoma, a sé stante rispetto a qualunque modello e a tutti esplicita in questo suo ruolo unico di capolavoro assoluto. Tuttavia, attraverso una tortuosa sperimentazione del rapporto tra le aspettative del pubblico e la potenza creativa della forma che Raffaello ha dato alla sua *idea* (per testimonianza dello stesso pittore questo era il suo linguaggio), soprattutto la passione inventiva e l'abilità formatrice (l'intuizione o meglio la scoperta¹⁵), tale itinerario conduce alla fine del saggio a una constatazione che ne contraddice consapevolmente le premesse: non è possibile un'opera interamente autonoma e libera dai suggerimenti di schemi provenienti dalla tradizione.

Questo modo di procedere tipico di Gombrich e in parte volutamente provocatorio e un po' farsesco, drammatizzante e sornione insieme, confonde però talvolta le idee del lettore sul senso finale delle ricerche, un senso che forse non c'è. Per questo Arnheim non accetta la critica di Gombrich alla *Gestaltpsychologie* nel saggio su Raffaello, né concorda con quella sorta di "assenza estetica", cioè di falsificazione del carattere originario e significante della percezione, che trapela dalle pagine di *Arte e illusione*. Infatti parlare in termini di bellezza e stile non basta a dar conto, nel novecento, del carattere estetico, cioè fondamentalmente percettivo e recettivo, nel senso di «anche intellettuale», della rappresentazione artistica.

Si noti che nella sua recensione Arnheim usa il termine di «formula mnestica» in luogo di quella di schema¹⁶, un termine che racchiude un più ampio significato dei processi percettivi e assimilativi che la tradizione e il mutamento della realtà storica contribuiscono a determinare nella coscienza personale e collettiva.

Centrale appare anche la nozione di semplicità, di cui Arnheim affronta seriamente, ci pare, il significato teorico e psicologico, mentre Gombrich sembra da un lato ammettere in generale la tendenza a forgiare un ordine, dall'altro però ammira il processo verso la complicazione piuttosto che verso la semplificazione. Tuttavia si tratta qui di

capire cosa si deve intendere per semplicità e Arnheim mostra al riguardo una consapevolezza più affinata.

Quando parla di semplicità, Arnheim indica una tendenza biologica e strutturale dell'organismo e dell'organizzazione mentale, ed è un concetto che ha una stretta parentela con quello di ordine, non certo con quello di unicità. «Bisogna considerare anche la semplicità relativa, che si riferisce ad ogni livello di complessità»¹⁷. È su questo punto che Arnheim avverte nella famosa recensione il disinteresse di Gombrich per la teoria della *Gestalt* e il suo concetto di funzione e tensione alla forma più semplice. È un principio economico della percezione e della rappresentazione e anche l'artista secondo Arnheim sceglie il motivo più semplice per esprimere un significato, cioè sceglie la forma più comprensibile.

Semplicità vuole anche dire pregnanza, cioè «la tendenza a rendere più chiara possibile la struttura percettiva»¹⁸. Qualcosa in questa teoria riecheggia quel «momento fecondo» che nel *Laocoonte* di Lessing l'artista sa trovare per l'effetto che intende produrre e il significato che vuole comunicare. E su questo tema ci sembra molto utile proporre il concetto di «psicologia che conosce l'artista», rispetto a quello più invalso nel novecento ma più mistificatore, di «psicologia dell'artista»¹⁹, precisando che Gombrich tende invece a volte a scivolare verso quest'ultimo senso del rapporto.

Naturalmente quando si parla di semplicità si vuol dire di un essere semplice in una complessità e in un equilibrio di forze, la semplicità del movimento che in un'infinita elaborazione di dati ci restituisce la vita sia in natura sia nell'opera d'arte. È un modo per esprimere con chiarezza l'essere complesso. Limitarsi come fa Gombrich a insistere sull'ambiguità e l'illusorietà della visione non rende conto dei meccanismi e delle invenzioni che la provocano.

Arnheim per carattere e convinzione non poteva certo simpatizzare con lo scetticismo di fondo dell'empirismo di Gombrich. Le innumerevoli modificazioni, che ogni artista si sforza di arrecare allo schema tramandatogli da generazioni di pittori e scultori, non bastano per Arnheim a spiegare la storia dell'arte e il mutamento degli stili. L'interrogazione dello psicologo dell'arte sulla possibilità di una «prima immagine» da cui tutte le successive avrebbero preso via via forma non è così ingenua e superficiale come si potrebbe pensare. In effetti Gombrich si libera del problema ironizzando sul regresso all'infinito rispetto al modello iniziale, che ovviamente non c'è²⁰. In generale bisogna dire che, se è vero che la *Gestalt* minimizza l'importanza della cultura e dell'esperienza precedente nella organizzazione della percezione, il concetto di apparenza e di illusione, cui ricorre così spesso Gombrich per spiegare l'impulso creativo dell'artista, pecca di una certa insistita elusività²¹.

Alla nozione di stile, o di scoperta, che per Gombrich configura l'elaborazione artistica di schemi rappresentativi, di forme tramandate, equivocate, rielaborate, e che egli preferisce a quello di intuizione, Arnheim contrappone, o anche talvolta sovrappone, quello di concetto rappresentativo, che fa dell'atto mentale un'attività totale, giocata fra intuizione e pensiero, tra percezione e idea, strutturate per lavorare assieme al fine di fornire la forma richiesta a esprimere un significato²².

Vorrei concludere queste annotazioni con un accenno ulteriore al tema del rapporto tra intuizione e concetto, che agli inizi del secolo è stato oggetto di studio e di pensiero anche da parte di Henri Bergson, autore di una "metafisica empirista", nel senso da lui precisato *nell'Introduzione alla metafisica*, di un «empirismo vero». Bergson, a differenza della *Gestalt* e di Arnheim, negava ai concetti la capacità di rappresentare la realtà in movimento, cosa possibile solo all'intuizione, e cadeva così nell'accusa di irrazionalismo, un'accusa in gran parte ingiusta, come ha dimostrato la grande eredità di pensiero in svariate forme della filosofia e della cultura cui questo tipo di speculazione ha dato luogo. La possibilità di foggiare concetti che in linea di principio dipendano dall'interazione con la sensibilità, con l'esperienza sensibile, non discosti dall'intuizione, era presente anche per Bergson in quel punto di distacco dalla metafisica tradizionale e dalla psicologia dell'ottocento, e ripensarla nel convergere di interessi e finalità di teoria dell'arte, estetica e psicologia dell'arte può dar luogo a un linguaggio e a uno stile nuovi in questi campi della scienza.

¹ Sulla insufficiente pratica psicologico-sperimentale di Gombrich e sulla sua scarsa attitudine alla teoria della *Gestalt* vedi L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, "Aesthetica Preprint" 2 (1983), p. 26, e R. Arnheim, recensione a Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, in "The Art Bulletin", 44, March 1962, pp.75-78, in particolare p. 77.

² Si ricordi che nel Novecento «arte e psicanalisi sono, quasi, la stessa cosa», F. Caroli, cit. in L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, nel recente libro dallo stesso titolo uscito per i tipi del Castoro nel 2004, p. 134.

³ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), Feltrinelli, Milano 1984, p. 27.

⁴ Ivi, p. 374.

⁵ R. Arnheim, *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine* (1971), Einaudi, Torino 1974.

⁶ Si veda in proposito *Idea*, di Erwin Panofsky, del 1923.

⁷ E. Gombrich, *Arte e illusione*, cit. p. 9.

⁸ Id., *In Search of Cultural History*, Oxford 1969.

⁹ Per una versione della polemica, un po' sbilanciata dalla parte di Gombrich, ma anche molto documentata e sottile nel rilevare una certa chiusura preconcetta di Arnheim al libro dello studioso viennese si veda C. Ginzburg, *Da Warburg a Gombrich* (1966), ora in Id., *Miti emblemici spie*, Torino 1986. Su Arnheim e Gombrich, pp. 69-75.

¹⁰ E. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 118.

¹¹ R. Arnheim, recensione cit., p. 77.

¹² Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 361. Si potrebbe fare un confronto con la nota conferenza di Aby Warburg sul rituale del serpente presso gli indiani Navajos.

¹³ E. Gombrich, cit., p. 379.

¹⁴ Id., *La moda dell'arte astratta* (1956, col titolo *The Tyranny of abstract Art*), in *A cavallo di un manico di scopa* (1963), Einaudi, Torino 1971.

¹⁵ J. Hochberg, *La rappresentazione di cose e persone*, in Gombrich, Hochberg, Black, *Arte percezione realtà, Come pensiamo le immagini* (1972), Torino 1978, p. 61.

¹⁶ R. Arnheim, recensione a Gombrich, cit., p. 78.

¹⁷ Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 67.

¹⁸ Ivi, p. 73.

¹⁹ Vedi il sopra citato saggio di L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, p. 134.

²⁰ E. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 386.

²¹ Ivi, p. 313

²² L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit, p. 157 e ss.

“Arte concettuale”, “pensiero visivo”

di Angelo Trimarco

1. La *Prefazione all'edizione italiana* e la *Prefazione* che accompagna l'edizione inglese (opportunamente conservata nella traduzione italiana) di *Arte e illusione*, che reca come sottotitolo significativo *Studio della psicologia della rappresentazione pittorica*, sono luoghi necessari del testo e della sua complessa articolazione per comprendere la strategia teorica e la pratica critica di Gombrich il quale, fin dall'avvio, avverte come «non occorra che un libro sull'arte sia un libro d'estetica»: osservazione che, in Italia, alla metà degli anni sessanta, è una questione tutt'altro che scontata o marginale. Ma quel che ancora oggi è rilevante per il nostro discorso, della *Prefazione all'edizione italiana*, è la centralità che assume nella prospettiva di Gombrich la psicologia, in particolare la «teoria gestaltica, quale è esemplificata nel libro *Arte e percezione visiva* di Rudolf Arnheim».

Gombrich sceglie, così, come suoi interlocutori Arnheim e la psicologia della *Gestalt* piuttosto che la «precedente scuola psicologica che cercava di unire allo studio della percezione quella dell'estetica elementare». Ma, al tempo stesso, tiene a segnare la differenza «tra il metodo seguito in questo libro», appunto, in *Arte e illusione*, e «quello del professor Arnheim»: differenza – sottolinea – ben individuata da Giovanni Previtali nel suo intervento su “Paragone”. La convinzione di Gombrich, comunque, è che anche «nella psicologia della percezione visiva i risultati della scuola gestaltica possono ora essere assorbiti in un atteggiamento più ampio e flessibile»: condizione indispensabile per un dialogo proficuo con la storia dell'arte. «I problemi di questo libro – annota – scaturivano dalla storia dell'arte, particolarmente dalla storia degli stili, che tanta parte ebbe negli interessi della scuola di Vienna in cui mi sono formato». Tuttavia, aggiunge, «i risultati della psicologia del xx secolo» hanno fatto «cadere in disuso molte di queste speculazioni». Il suo auspicio è che la storia dell'arte, nel «porre nuove domande sul legame tra forma e funzione nell'arte», non soltanto possa accostare i discorsi della psicologia, ma, allargando ancora di più i confini, secondo l'insegnamento di Warburg, possa «suscitare nuovi contatti con la sociologia e l'antropologia». «Ma ciò, in larga misura – commenta – appartiene al futuro»¹.

Intanto, tenendo conto degli esiti recenti della psicologia, Gombrich nella *Prefazione ad Arte e illusione* sottolinea con franchezza come questo testo sia un approfondimento e un ripensamento de *Il mondo dell'arte*² in cui, dice, «avevo tracciato la linea di sviluppo della rappresentazione dai metodi concettuali dei primitivi e degli Egizi, che si basavano su “ciò che sapevano”, alle conquiste degli impressionisti che erano riusciti a fissare “ciò che vedevano”». Sottolineatura significativa, spesso trascurata, che dice, anzitutto, come la distinzione tra “sapere” e “vedere”, assunta per comprendere la storia degli stili, è una “distinzione tradizionale”, e come – avverte, poi, in maniera ancora più radicale – «le mie affermazioni nel senso che nessun artista può dipingere “quel che vede” prescindendo da tutte le convenzioni, avevano alcunchè di aforistico e dogmatico». Da “tale riesame”, senza smentire, tuttavia, l'ipotesi, ma approfondendola, giustificandola e affinandola, appunto, alla “luce della psicologia odierna”, è nato, ricorda Gombrich, *Arte e illusione*, che, rispetto a *Il mondo dell'arte* – è la sua conclusione – «ha il proposito più ambizioso di usare [...] la storia dell'arte per saggiare e confermare l'ipotesi stessa»³.

2. Certo, la riflessione di Previtali, giovane studioso di scuola longhiana, aperto, però, ad accogliere anche le suggestioni del materialismo dialettico, è, per tanti versi, un utile viatico per comprendere le linee del dibattito in corso, in Italia, sull'arte e la storia dell'arte. È vero – e Gombrich ha visto giusto –, Previtali si schiera dalla sua parte, prendendo, così, distanza dal progetto arnheimiano elaborato in *Arte e percezione visiva* appena tradotto⁴ e, insieme, dalle sue severe critiche espresse nell'articolata recensione ad *Arte e illusione* apparsa nel marzo del 1962 in “The Art Bulletin”: un commento, che è piuttosto un corpo-a-corpo con Gombrich, come suggerisce, del resto, il titolo, *La storia dell'arte e il dio partigiano*⁵.

Arnheim, senza mezze misure e, perfino, con puntiglio, ne *La storia dell'arte e il dio partigiano* pone una questione (o, se si vuole, un insieme di questioni) di lunga durata⁶. Dopo avere riconosciuto che *Arte e illusione* è un «libro che difficilmente verrà superato per l'estremismo della posizione teorica, per l'eloquenza dell'argomentare, per la rigorosità della documentazione», Arnheim «ritiene utile elencare», della complessa trama del testo gombrichiano, «alcune tra le asserzioni fondamentali» che ne segnano il percorso⁷. Per il nostro ragionamento due luoghi, tra loro, d'altra parte, connessi, assumono rilievo specifico: anzitutto il nesso arte-illusione e, insieme, la domanda radicale se “tutta l'arte”, come pensa Gombrich, è “arte concettuale”.

Gombrich, per Arnheim, «fondamentalmente connette l'arte all'illusione», anche se presenta il suo libro come uno «studio della psicologia della rappresentazione pittorica». «A prima vista – commenta –

la sua insistenza sull'illusione è sconcertante» dal momento che, «nel suo significato autentico, “illusione” si riferisce, in campo artistico, ai casi in cui l'osservatore confonde l'immagine con l'oggetto che essa rappresenta». È l'“errore” di valutazione, ricorda, che «fece Zeusi, tentando di sollevare la cortina dipinta nel quadro di Parrasio»⁸.

Gombrich, in vero, quando parla di “illusione” e, quindi, del legame tra “arte e illusione” non credo incorra in “tale errore”, confondendo l'immagine con l'oggetto che essa rappresenta o con una sua parziale interpretazione. L'arte è illusione in quanto, radicalmente, è costruzione di linguaggio, o, come Gombrich suggerisce, «tradizionale abilità di creare un'illusione visiva» mediante «espediti»⁹ che i «trattati di carattere tecnico [...] erano più intenti a insegnare [...] che a spiegare». Sono, appunto, questi “espediti” – le modalità, le tecniche, le convenzioni, il “repertorio” – a rendere possibile la «meraviglia», dice Leonardo, che è la pittura. Riflettere su questi temi, dopo la “frattura dalla tradizione”¹⁰, avvenuta nel periodo della Rivoluzione francese, appare ora, a Gombrich, un modo ineludibile per ripensare lo spazio dell'arte e, al tempo stesso, la distanza, talvolta un abisso, che, nel corso del tempo, ha segnato l'arte, l'artista, il suo ruolo sociale e la sua funzione, il pubblico.

Il nodo del dissidio, del loro infinito duello, appare ora con evidenza. Gombrich è, per Arnheim, il “dio partigiano” di una concezione dell'arte come costruzione linguistica o, meglio, semiotica, come abilità nel costruire espediti. Per Arnheim, invece, l'arte è quella “meraviglia”, di cui parla Leonardo, intesa «come proprietà comune a qualsiasi cosa percepibile»¹¹. «L'arte va al di là della fattura di quadri e di statue, di sinfonie e di coreografie», ha scritto in un saggio del 1954, precisando – ed è rilievo essenziale – che l'arte «è la qualità che costituisce la differenza tra la semplice testimonianza o produzione di cose, e l'esser toccati, scossi, mutati, dalle forze inerenti a tutto ciò che diamo e che riceviamo»¹².

3. Quando Gombrich, si è accennato, attribuisce alle osservazioni di Previtali il merito, avendo compreso le sue intenzioni e il suo disegno storiografico, di distinguere con chiarezza la sua posizione da quella di Arnheim, coglie, evidentemente, un aspetto della questione. In verità, del discorso complessivo di Previtali, gli sfugge, però, che le tesi di Arnheim e le sue, certo in maniera diversa, vanno incontro alle stesse difficoltà. «Mi pare chiaro che ci troviamo di fronte a una tradizionale analisi di tipo purovisibilistico – annota Previtali nell'analizzare la lettura che Arnheim fa della *Resurrezione* di Piero della Francesca – in cui la forma è concepita in un modo totalmente geometrico-astratto, in armonia, del resto, con la convinzione del critico che la semplicità è una “proprietà dei pattern fisici in se stessi, a prescindere dal fatto che

qualcuno li osservi” e che “nelle arti sono proprie le forme schematiche elementari che contengono il nocciolo d’ogni significato”». Così, con l’accusa di formalismo – specificamente nella variante purovisibilista – Previtali chiude il caso-Arnheim non senza avere sottolineato, naturalmente, la sua incapacità a cogliere i «contenuti» e il suo «irrazionalismo di fondo»¹³.

Tuttavia, è mia convinzione che a Gombrich, certo preferito ad Arnheim, Previtali non ha, poi, risparmiato critiche dello stesso tono se, recensendo, appunto, *Arte e illusione*, annota che, «naturalmente, lo storico dell’arte “stricto sensu” non potrà certo contentarsi di questa psicologia della raffigurazione né della grammatica storica che ne deriva», dal momento che il «suo compito sarà sempre quello di render conto dello sviluppo, mettendo in luce la radice individuale delle mutazioni». Il suo compito, è precisamente quello di «dare valore determinante a ciò che l’artista ha voluto dire ed alla sua importanza e significato in un certo determinato contesto storico». «Fuor di metafora – aggiunge Previtali – al contenuto»¹⁴.

Tornare a discutere, con la complicità dello stesso Gombrich, la posizione di Previtali è stato anche un modo per sottolineare come, nel dibattito sull’arte e la comprensione dell’arte, Gombrich e Arnheim hanno scontato, in misura diversa, i malintesi e le difficoltà propri della storia e della critica d’arte marxiste, d’ispirazione prevalentemente lukacsiana. Diversamente orientato è, invece, il punto di vista – per centrare il discorso, in particolare, sul “pensiero visivo” di Arnheim – di Dorfles, a cui si deve la prefazione all’edizione italiana di *Arte e percezione visiva*, nella quale traccia un «preambolo» all’estetica dello studioso tedesco, «scienziato di solida preparazione», «finissimo critico d’arte» e «illuminato pedagogo», evidenziando, allo stesso tempo, il legame e la differenza con il purovisibilismo, tra Fiedler e Hildebrand, e la fenomenologia husserliana¹⁵, di Argan e di Brandi che, negli anni sessanta dell’altro secolo, in Italia, hanno disegnato scenari teorici e critici di grande respiro e di lungo corso. Ma conviene anche ricordare, per tracciare un quadro credibile della complessità e dell’articolazione del dibattito sull’arte e la critica, in Italia, negli anni sessanta dell’altro secolo, come l’“arte programmata”, che Argan ha preferito chiamare, non a caso, «arte *gestaltica*», ha sensibilmente contribuito a rendere più familiare nella nostra cultura il pensiero di Arnheim.

È stato, certo, Brandi, già nel 1960, in *Segno e immagine*, nel ripensare lo schematismo trascendentale di Kant, assunto come luogo strategico della sua filosofia dell’arte, a sottolineare che «l’esigenza ineliminabile dello schema riceve un’inaspettata conferma sperimentale, da dove meno si aspetterebbe, dalle ricerche svolte nell’ambito della *Gestalt-Psycologie*». Così, dice Brandi, «la formazione dello schema, almeno in forma rudimentale e primaria, deve porsi all’atto stesso della

percezione», «sicchè, come si esprime l'Arnheim, il bambino di due anni percepisce la "caninità" prima di essere capace di distinguere un cane dall'altro». Con la conseguenza - è la sua conclusione - che la percezione si pone, appunto, «per quanto stridente appaia la terminologia, come consistente nella formazione di "concetti percettuali" (*perceptual concepts*)»¹⁶. Del resto, Arnheim, in uno scritto del 1947, *Astrazione percettiva ed arte*, confluito poi in *Verso una psicologia dell'arte*, ha individuato nelle «categorie percettive», in quanto «schemi generali» e «concetti visivi», le «condizioni preliminari ed indispensabili che ci consentono di intendere percettivamente»¹⁷. E, al tempo stesso - ritengo questa la causa del dissidio con Gombrich - ha pensato la «percezione visiva come attività conoscitiva»: emblema che Arnheim ha posto, quasi a segnare la via, come sottotitolo de *Il pensiero visivo*.

E proprio sul significato che assume il pensiero visivo ha richiamato l'attenzione Argan nei primi anni settanta dell'altro secolo: «Ciò che caratterizza il pensiero visuale, quale che sia il suo livello - avvisa - è la sua intraducibilità in pensiero logico e in parola, e il suo agire come sollecitazione e direzione del fare e del produrre»¹⁸. Con queste parole, non c'è dubbio, Argan segna l'abisso che separa Arnheim da Gombrich, evidenziando, così, la radicalità del suo pensiero. «Il fatto è che è stato sopravvalutato il ruolo del linguaggio verbale», mentre, ribadisce Arnheim, «è l'organizzazione visiva e non quella linguistica che informa il pensiero». Nel profondo, «l'esperienza visiva è primaria rispetto al linguaggio. Utilizzare, quindi, i principi del linguaggio verbale per ragionare dell'esperienza visiva è una perversione»¹⁹. Questa perversione, nata nell'Ottocento con Herder e Humboldt, ha trovato i suoi paladini, nel Novecento, in Cassirer e, in particolare, in linguisti come Sapir e Lee Whorf. Alla loro perversione, dice Arnheim, si deve «il mito dell'agnello che belava»: il mito secondo cui «le caratteristiche visive di un oggetto non possono venir distinte e rammentate, salvo che siano associate al suono e in tal modo connesse al linguaggio»²⁰.

Allo stesso modo è inquietante, avvisa Arnheim, l'atteggiamento degli «storici dell'arte, avvezzi a sottolineare l'importanza della tradizione e della convenzione». Essi, sull'esempio di Gombrich, naturalmente, di *Arte e illusione*, che «costituisce un tentativo monumentale di svalutare il contributo dell'osservazione percettiva»²¹, considerano accessorio e, perfino, insignificante l'apporto del pensiero visivo.

4. Il "dio partigiano", che si nutre del "mito dell'agnello che belava", è una straordinaria metafora per mettere in problema la sovranità del linguistico e, insieme, per ribadire l'"intraducibilità" dell'esperienza sensoriale, della percezione visiva intesa, radicalmente, come "attività

conoscitiva”. Il nucleo intorno a cui Arnheim ha raccolto i suoi ragionamenti è, appunto, l’idea che la percezione è strutturata e il pensiero visivo è un pensare per immagini. Così, tra pensiero e arte il legame appare evidente e ineludibile: perciò, può annotare, «le arti visive costituiscono un terreno familiare del pensiero visuale». Con cautela ricorda, però, che l’arte non è solo una «forma di pensiero visivo», ma «adempie ad altre funzioni, spesso considerate primarie. Crea la bellezza, la perfezione, l’armonia, l’ordine». E, poi, aggiunge con un’immagine che non sarebbe dispiaciuta a Klee, artista a cui, del resto, spesso fa riferimento, che l’arte «rende visibili cose invisibili, o inaccessibili, o del tutto fantastiche»²².

Ma dell’intera questione – a mio avviso, è questo confine a segnare la distanza del “pensiero visivo” dall’“arte concettuale” – il nucleo essenziale è racchiuso nell’idea che Arnheim e Gombrich hanno dell’arte e del modo d’investigarla. Gombrich, lo sappiamo, è interessato, in particolare, allo stile – «l’enigma dello stile», dice –, alla sua avventura e alla sua storia. Così, il suo punto di vista è quello di chi, condividendo l’insegnamento di Warburg e dell’iconologia, prova a scioglierne i nodi, anche i più intricati, al di là degli itinerari segnati, di volta in volta, dall’evoluzionismo, dal purovisibilismo, dalla *Geistgeschichte* e dalla *Kulturgeschichte*. Perciò, solo chi non ha familiarità con questi problemi fa fatica a comprendere – Gombrich dice accoglie con scetticismo – un’impostazione metodologica che privilegia la «forza delle convenzioni e la potenza delle tradizioni», il «ruolo che il “topos”, il luogo comune tradizionale, esercita nell’ordito e nella trama della poesia», come ha insegnato Curtius, e la stessa funzione dei tipi e degli stereotipi, su cui ha richiamato l’attenzione il suo maestro, Julius von Schlosser. «L’uso dei “precedenti”, o “simili” nell’arte medioevale non cessò mai di affascinare lo Schlosser», ricorda Gombrich, annotando, subito dopo, che «ciò che lo Schlosser fece per il medioevo, il suo coetaneo Aby Warburg fece per il Rinascimento italiano»²³.

Gombrich è interessato, così, ad analizzare i «rapporti di continuità» piuttosto che le fratture e la discontinuità che segnano gli stili e la loro storia. La sua convinzione – e questa convinzione lo ha accompagnato per tutta la sua vita di studioso – è che «l’arte nasce dall’arte e non dalla natura», che l’occhio non è mai, suprema ingenuità, un «occhio innocente».

Arnheim, dal canto suo, non rinuncia a interrogarsi sul significato dell’arte, sulla relazione tra l’arte e il mondo, e, in maniera più specifica, sul ruolo che l’arte svolge, nell’universo dei saperi, nella formazione dell’umano, e, come egli dice, sulla funzione della «visione nell’educazione». L’educazione artistica, lo sappiamo, è questione cruciale della sua riflessione. «L’arte – avverte – racconta all’allievo il significato dell’esperienza diretta e della sua stessa risposta», ponendosi, così, co-

me «complementare del messaggio scientifico, nel quale l'esperienza diretta va trascesa, e la prospettiva individuale di ciascun osservatore conta soltanto nella misura in cui contribuisce a configurare un'unica concezione comune del fenomeno investigato»²⁴.

Ma quando Arnheim parla dell'arte non si riferisce tanto a un oggetto specifico, privilegiato, alle «opere d'arte» che, sottolinea, «non sono tutta l'arte; ne sono soltanto i culmini rari». Così, l'arte, si è ricordato, è, piuttosto, una «proprietà comune a qualsiasi cosa percepibile». Questo processo che, dalle «opere d'arte» si apre a «qualsiasi cosa percepibile», viene prospettato da Arnheim come un «rovesciamento dello sviluppo storico che portò [...] dall'*aisthesis* all'estetica, dall'esperienza sensoriale all'arte in generale»²⁵.

I pensieri di Arnheim – non va dimenticato – si affiancano, del resto, a un'esigenza più diffusa che, proprio negli anni sessanta dell'altro secolo, ha attraversato, con intenzioni e intensità diverse, la scena dell'arte e della riflessione sull'arte. Il passaggio dall'artistico all'estetico, in linea con la «profezia di una società estetica»²⁶ propria delle avanguardie storiche, è segnato, appunto, dallo sconfinamento dell'arte, oltre il limite della cornice, nello spazio della vita. L'estetico si pone, così, come apertura e disseminazione, accesso all'altro dell'arte, in qualunque modo si debba, poi, pensare quest'alterità irriducibile all'opera in quanto costruzione di linguaggio²⁷.

Certo, non è questa la sua posizione. Arnheim, difatti, non intende dissolvere la specificità dell'opera – il suo essere «oggetto semiotico», ha detto Lévi-Strauss – nel fluire caldo della vita e nello spazio del reale quanto, e con meno radicalità, si sforza di pensare un concetto allargato di arte irriducibile allo splendore delle opere d'arte. Così, l'arte, si è accennato, non coincide con le opere d'arte, ma, piuttosto, «è una qualità delle cose», «presente in qualunque oggetto naturale o artificiale». L'arte, da questo punto d'osservazione, non è una categoria né, sottolinea, un «criterio per separare certi oggetti da altri»²⁸.

Se l'arte, nel pensiero di Arnheim, non si dissemina nella vita stringe, come ci hanno insegnato gli artisti del nostro tempo che hanno reso «inapplicabili le vecchie categorie», rapporti sempre più solidali con l'esperienza quotidiana, con l'«ambiente della vita quotidiana» nel quale, suggerisce, «gli oggetti particolari dell'arte bella trovano anch'essi il loro luogo particolare». Arnheim con ironia ricorda come «l'arte è stata elevata al di sopra del contesto della vita quotidiana, esiliata per glorificarla», e, insieme, si rammarica per il privilegio accordato, nella gerarchia delle arti, all'«aristocrazia della pittura e della scultura» e per la sottovalutazione delle «cosiddette arti applicate [...]», relegate alla base della piramide come compromessi impuri con l'utilitarismo»²⁹.

L'arte – in verità, è un luogo essenziale del suo lavoro teorico – si

«connette al mondo dell'esperienza in quanto veicolo di idee», rimarginando, così, la «frattura tra senso e pensiero» che, nel corso del tempo, ha determinato «nell'uomo moderno diverse malattie carenziali»³⁰. Radicalmente, «l'arte è una maniera di conoscere il mondo, di rendersi conto di quello che è il mondo». È, certo, un modo diverso di conoscere il mondo, ma non inferiore, precisa, alla conoscenza scientifica: «L'arte "prova" attraverso la dimostrazione diretta, ostensiva, mentre la scienza insiste su prove intellettuali». L'insistenza di Arnheim su queste diverse modalità del conoscere – le «linee di demarcazione tra l'estetico e lo scientifico» – segna, piuttosto, la consapevolezza che la «lotta contro l'intellettualismo unilaterale non si può combattere nutrendo un pregiudizio romantico contro le scienze, in quanto agenti della meccanicità». La scienza, per Arnheim, è parimenti selettiva e qualitativa, in quanto «l'evidenza quantitativa degli esperimenti» serve soltanto a mostrare che «i risultati non sono dovuti al caso, vale a dire al rumore inerente a qualsiasi situazione empirica». Così, «tanto la scienza che l'arte» – è il suo pensiero su questo punto – «perseguono fatti qualitativi e, nell'una e nell'altra, le misurazioni sono semplicemente mezzi volti a un fine»³¹.

5. Hanno, così, contribuito in maniera specifica e significativa, ricorda Arnheim, alle sue riflessioni sul rovesciamento del processo che dall'*aisthesis* ha portato all'estetica, all'elaborazione di una nozione allargata di arte, all'«arte in generale» come anche preferisce dire, e, anzitutto, alla sottolineatura della centralità del rapporto che lega l'arte all'ambiente, il pensiero di Ananda Coomaraswamy e, si è accennato, il lavoro degli artisti contemporanei che hanno sostituito alle «opere tradizionali del pennello e del cesello oggetti e disposizioni che, per poter trovare un loro luogo, devono immergersi nell'ambiente della vita quotidiana»³². Così, è l'arte che si pone «al di là della pittura» – è, dunque, l'insegnamento dell'avanguardia storica e delle neoavanguardie – lo spazio a cui guarda e da cui muove Arnheim per compiere il passo verso una piena riconsiderazione dell'*aisthesis* e, oltre le opere d'arte, dell'«esperienza sensoriale in generale». Questo rapporto così vitale con l'arte moderna segna un'ulteriore distanza dal pensiero di Gombrich che, invece, non è «amico dell'arte moderna»³³. Nel sottolineare quest'aspetto Arnheim ha, evidentemente, ben presente il giudizio limitativo espresso da Gombrich sull'espressionismo³⁴ e, in particolare, il fastidio con cui ha considerato e valutato l'arte astratta. Analizzando, del resto, il nesso arte-musica – luogo cruciale della poetica di Kandinsky – Gombrich nota che «esistono opere di musica coloristica, per esempio le tele di Kandinsky, che sono veramente piacevoli» o «forme di Mondrian o di Nicholson senz'altro interessanti e degne di rispetto», ma, al tempo stesso, aggiunge: se, poi, «paragonia-

mo serialmente le mie reazioni al migliore dei quadri “astratti” [...], allora l’arte astratta impallidisce e sembra retrocedere a una sfera puramente decorativa»³⁵. Se, del resto, riflettiamo sui contributi che Arnheim ha dedicato all’astrazione (precisamente a «che cosa l’astrazione non è») e, in maniera più specifica, al suo intenso sodalizio con alcune figure essenziali dell’arte del nostro tempo – da Picasso a Henry Moore, citando per emblemi – possiamo misurare su questo punto tutta la distanza che li separa.

Arnheim, si è ricordato, nel ricostruire i nessi e, insieme, la trama che collega l’arte all’*aisthesis* e, al tempo stesso, all’ambiente, ha affiancato alla pratica degli artisti che hanno lavorato “oltre la pittura” anche le suggestioni del pensiero di Ananda Kentish Coomaraswamy per il quale questo nesso – nucleo essenziale della sua riflessione –, suggerisce Arnheim, «l’ha [...] lucidamente patrocinato come “concezione normale dell’arte”»³⁶. Muovendosi, così, tra il presente dell’arte e il pensiero di Coomaraswamy – dunque, tra Occidente e Oriente – Arnheim ha ripensato l’arte e l’estetica, le figure e le categorie che storicamente le hanno segnate, riconducendo l’arte a una «proprietà comune» delle cose e l’estetica alla sua pronuncia greca che, dicendo *aisthesis*, dice, appunto, esperienza sensoriale e sentire.

È questo tratto, credo, che, oggi, va, in particolare, valorizzato del pensiero visivo di Arnheim: un nucleo teorico che l’arte e la riflessione sull’arte, negli anni sessanta, ha affrontato con radicalità. Sul finire del decennio è stato Josef Kosuth a sostenere di nuovo e con intransigenza la «separazione dell’estetica dall’arte», dal momento che «l’estetica tratta le opinioni sulla percezione del mondo in generale» e le sue «considerazioni [...] sono in realtà sempre estranee alla funzione o “ragione d’essere” di un oggetto», a meno che, aggiunge, «la “ragione d’essere” di tale oggetto non sia di natura puramente estetica», vale a dire “decorativa”. L’arte, invece, sottratta alla sovranità dell’estetica, è, radicalmente, *Art as Idea as Idea*: un aforisma, *Art as Idea as Idea*, che segna l’arte come “pratica critica” e proposizione analitica: «le proposizioni artistiche – dice perciò Kosuth – non sono fattuali bensì di carattere linguistico, cioè: non descrivono il comportamento di oggetti fisici e nemmeno mentali, esprimono definizioni dell’arte o le conseguenze di tali definizioni»³⁷.

Così, al di là dell’infinito intrattenimento con Gombrich, certo significativo e ineludibile, il pensiero sull’arte di Arnheim a me pare vada collocato, per essere pienamente compreso, nello spazio che l’arte e la riflessione sull’arte disegnano, negli anni sessanta, quale eredità delle avanguardie, nell’incamminarsi oltre l’artistico. Oltre le “opere d’arte”, avverte Arnheim. La precisazione suggerisce, certo, come la sua posizione teorica è di quest’orientamento una variante meno radicale, ma altrettanto essenziale e feconda, che ha contribuito a corrode-

re l'idea dell'arte come "oggetto semiotico", per riprendere un'immagine folgorante di Lévi-Strauss, e, più in generale, a ricollegare il sapere dell'arte al sentire e all'esperienza sensoriale.

¹ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, t. i., Torino, Einaudi 1960, pp. XXI-XXIV. Sul significato che la psicologia ha avuto per la Scuola di Vienna si v. E. H. Gombrich, *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, t. i., Torino, Einaudi 1999, pp. 63-70. Warburg, com'è noto, nel 1912, ha concluso la sua straordinaria analisi dedicata all'*Arte italiana e astrologia internazionale* nel Palazzo Schifanoja di Ferrara con «un'arringa a favore di un approfondimento dei confini tematici e geografici della nostra disciplina»: compito che è diventato una destinazione per gli studiosi, come Saxl, Panofsky e, appunto, Gombrich, i quali, in misura diversa, si sono riconosciuti nel suo insegnamento (A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, t. i., introd. di G. Bing, Firenze, La Nuova Italia 1980, p. 268).

² La prima edizione italiana di *The Story of Art* (1950), pubblicata da Mondadori nel 1952 con il titolo *Il mondo dell'arte*, è stata ripubblicata nel 1966, in un'edizione riveduta e ampliata, da Einaudi con il titolo *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*.

³ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. xxxv.

⁴ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, t. i., pref. di G. Dorflès, Milano, Feltrinelli 1962.

⁵ G. Previtali, 'Arte e percezione visiva', di R. Arnheim (e ancora di 'Art and Illusion' di E. Gombrich), in "Paragone", 153, 1962. Previtali ha già recensito 'Art and Illusion' di E. H. Gombrich, in "Paragone", 141, 1961; testo che l'11 maggio del '65, con qualche variante, ripubblicherà su "l'Unità" (ora anche in Idem, *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1988*, a cura di A. Zezza e R. Naldi, Napoli, Paparo Edizioni 1999, pp. 55-59).

⁶ La recensione, nel 1966, è stata raccolta da Arnheim nel volume *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, t. i., Torino, Einaudi 1969, pp. 187-200.

⁷ Ivi, pp. 187-188.

⁸ R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 190. Sulla questione delle illusioni percettive – sulla coppia "illusione e realtà" e "illusione e arte" – si v. L. Pizzo Russo, *Che cos'è la psicologia dell'arte*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica 1991, pp. 7-9.

⁹ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. xxxi

¹⁰ Idem, *La storia dell'arte*, Torino, Einaudi 1966, pp. 496 ss.

¹¹ R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit., p. x.

¹² Idem, *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 437.

¹³ G. Previtali, 'Arte e percezione visiva', di R. Arnheim..., cit., pp. 78-79.

¹⁴ Ivi, pp. 47-48. Lo studioso ha dedicato nel 1968 a Gombrich una riflessione più ampia e articolata, *E. H. Gombrich, conservatore viennese*, in cui, appunto, stigmatizza la «persistente (e onnipresente) polemica anti-storicistica (che per Gombrich fa tutt'uno con quella anti-romantica e anti-espressionistica)»: polemica antistoricistica che Previtali riconduce, correttamente, all'insegnamento di Popper consegnato, in particolare, a *La miseria dello storicismo*, che considera un «libercolo cui certo il Gombrich annette troppo importanza» ("Paragone", 221, luglio 1968, pp. 30, 27).

¹⁵ G. Dorflès, *Prefazione a R. Arnheim, Arte e percezione visiva*, cit., ora anche in *L'estetica del mito (Da Vico a Wittgenstein)*, Milano, Mursia 1967, pp. 93-104.

¹⁶ C. Brandi, *Segno e immagine*, riedizione, postfazione di P. D'Angelo, Palermo, Aesthetica Edizioni 2001, p. 12.

¹⁷ R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 43. Le categorie percettive, annota Arnheim, sono, «piuttosto, "forme pure della percezione sensoriale" (per usare la frase di Kant)» (p. 44).

¹⁸ G. C. Argan, *Occasioni critiche*, Roma, Editori Riuniti 1981, p. 47.

¹⁹ L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica 1983, pp. 24-25.

²⁰ R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 173-175. «Per illustrare la sua teoria – dice Arnheim – Herder descrive il modo in cui l'uomo primitivo, a confronto con un

agnello – “bianco, gentile, lanuto” – esercita la propria capacità di riflessione investigando le caratteristiche dell’animale. Improvvisamente l’agnello si mette a belare, ed ecco! l’uomo ha trovato il tratto che lo contraddistingue» (*ibidem*).

²¹ Ivi, p. 173.

²² R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit., p. 299.

²³ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., pp. 27-28.

²⁴ R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit., pp. 353-354.

²⁵ Ivi, p. ix.

²⁶ Su questo luogo si v., in particolare, F. Menna, *Profezia di una società estetica*, nuova edizione ampliata, introduzione di G. Cantillo, postfazione di A. de Angelis, Milano, Editoriale Modò 2001.

²⁷ Ho analizzato questo tema in *Opera d’arte totale*, Roma, Sossella Editore 2000.

²⁸ L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, cit., p. 17.

²⁹ R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit., p. 346.

³⁰ Idem, *Verso una psicologia dell’arte*, cit., 21. Tuttavia, precisa, «quando il mondo non è più trasparente, quando gli oggetti non sono altro che oggetti, allora le forme, i colori ed i suoni altro non sono che forme, colori e suoni, e l’arte diviene una tecnica per solleticare i sensi» (*ibid.*).

³¹ Idem, *Il pensiero visivo*, cit., p. 350.

³² Ivi, p. 346.

³³ Idem, *Verso una psicologia dell’arte*, cit., p. 197.

³⁴ E. H. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa: Saggi di teoria dell’arte*, t. i., Torino, Einaudi 1972, pp. 119-131.

³⁵ Ivi, p. 226.

³⁶ R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit., p. 346.

³⁷ J. Kosuth, *L’arte dopo la filosofia. Il significato dell’arte concettuale*, t. i., introd. di G. Guercio, Genova, Costa & Nolan 1987, pp. 22, 27. Ho, più di recente, analizzato questo transito kosuthiano in *Post-storia. Il sistema dell’arte*, Roma, Editori Riuniti 2004 (si v. in particolare il capitolo, *L’arte come “pratica critica”*).

Visual thinking as Virtual thinking

di Roberto Diodato

Un modo per rendere omaggio a un testo ormai classico è farlo funzionare nel proprio pensiero, mostrare come attraverso il suo insegnamento sia possibile approfondire problemi che stiamo tentando di comprendere. Così se ricerchiamo le condizioni di possibilità di un'estetica del virtuale credo si possano trovare in *Arte e percezione visiva* degli strumenti utili, adatti per interpretare il campo di indagine. Ovviamente sfrutterò della notevole proposta di Arnheim soltanto ciò che può servirmi; non discuterò quindi i concetti chiave della teoria e nemmeno il complesso rapporto articolato da Arnheim tra psicologia e arte. E soprattutto non mi occuperò della rilevanza, davvero notevole, che la riflessione di Arnheim potrebbe assumere rispetto a temi cruciali per la filosofia in generale e per l'estetica in particolare. Infatti Arnheim pensa, articola e sviluppa nelle sue numerose opere, ciò che a mio avviso costituisce l'essenziale per l'estetica: «l'indivisibile complesso cognitivo percetto-pensiero»¹, permettendo di cogliere la differenza tra visione intuitiva e analisi intellettuale non come differenza tra percezione e pensiero, bensì nei termini di una distinzione operativa². Ma questo guadagno è fondamentale per qualsiasi strategia filosofica che non voglia ridursi a formalismo e cerchi strade alternative alle varie dimensioni del riduzionismo. Ripensare Arnheim per le sue potenzialità filosofiche è dunque un compito, che, come testimoniano le relazioni raccolte in questo volume, si sta ben avviando. Mi limiterò quindi a mostrare le ragioni dell'applicabilità e della fecondità di alcuni aspetti della teoria arnheimiana stabilita in *Arte e percezione visiva* per una possibile estetica del virtuale, ma prima devo chiarire, seppure in modo sintetico³, l'ambito proprio di una tale estetica, e perciò alcuni concetti che appartengono alla costellazione del virtuale.

Per ambiente virtuale intendo innanzitutto un insieme organizzato di corpi virtuali⁴; ora il concetto di corpo virtuale è variabile e può esprimersi in una scala che da un significato debole (le immagini digitali che vediamo sui monitor dei nostri elaboratori) procede verso un significato forte e ontologicamente impegnativo (il corpo-immagine col

quale può interagire il nostro corpo proteseizzato). Comunque i corpi virtuali sono, a diversi livelli, immagini digitali che fenomenizzano algoritmi in formato binario nell'interazione con un utente-fruitore. Si tratta di operazioni di scrittura che appaiono sensibilmente, insieme esibiscono e nascondono il progetto che le costituisce. Apparizioni di una grammatica questi corpi-immagini implicano una peculiare spettralità che incide sul rapporto visibile-invisibile e struttura le modalità della fruizione. Con l'espressione "generatore di realtà virtuale" possiamo intendere una macchina capace di far provare all'utente-fruitore l'esperienza di un ambiente virtuale, e poiché abbiamo esperienza di un ambiente innanzitutto attraverso i nostri sensi, un generatore di realtà virtuale è concepibile come un manipolatore di sensazioni, e più precisamente come generatore di "immagini" (visive, sonore, tattili ecc.) capace di simulare l'ambiente cosiddetto reale con sufficiente fedeltà (ovviamente le sensazioni non sono districabili dai pensieri e dalle azioni, e circolarmente dagli atteggiamenti resi possibili dall'ambiente). Si vede subito allora che l'ambito di studi che riguarda la costruzione di ambienti virtuali intreccia i campi dell'ontologia (rapporto virtuale-possibile-potenziale-attuale-reale) e dell'estetica, intesa nei suoi significati di teoria della conoscenza sensibile e di teoria dell'immaginazione. I problemi che emergono sono consistenti, perché evidente caratteristica del corpo virtuale, tale da specificarlo rispetto alla generazione di altri tipi di immagini digitali, è la sua peculiare interattività: il corpo virtuale è un ente che si fenomenizza nell'interazione. L'interattività è infatti per certi aspetti una caratteristica che il corpo virtuale ha in comune con qualsiasi corpo, ma è per altri aspetti una sua condizione peculiare. Approfondendo un poco la questione si può notare che l'esperienza di realtà virtuale è multimediale e interattiva ⁵, dove il termine "multimedialità" indica una peculiare «ricchezza rappresentazionale di un ambiente mediato» ⁶, pensabile a sua volta costituita da due fattori: ampiezza (quantità: numero dei sensi simultaneamente coinvolti) e profondità (qualità delle percezioni, o informazioni sensoriali); mentre il termine "interattività" designa «il livello di partecipazione degli utenti nel modificare la forma e il contenuto di un ambiente mediato» ⁷, e può specificarsi a sua volta in diversi fattori: per esempio velocità (il tempo che impiega ciascun dato per essere assimilato nell'ambiente mediato); gamma (il numero di possibilità di azioni in un dato ambiente); controllo («l'abilità di un sistema di verificare i propri controlli in un ambiente mediato in modo naturale e predicabile» ⁸). Esistono perciò livelli di multimedialità e interattività, e l'esperienza di realtà virtuale sarà tanto più immersiva quanto più alti saranno tali livelli. Ma l'immersività fisica e mentale, che implica la sospensione della incredulità e l'identificazione del corpo col medium, coincide o non coincide (e anzi per certi aspetti si oppone) alla simu-

lazione? Se, come io credo ⁹, la “realtà virtuale”, in quanto immersiva, non può essere confusa con una simulazione tendenzialmente perfetta di realtà, con una simulazione che annulla la somiglianza nell’identità (e dunque annulla se stessa come tale), o con una definitiva trasparenza del medium, allora l’immersività può accadere, e accade, ma come qualità di una esperienza inconfondibile con quella che riteniamo “reale”, e questo apre ampi spazi alla virtualizzazione dell’immaginario e alla elaborazione artistica.

Ora per avvicinarci al nostro tema è rilevante fare il punto sulla situazione della ricerca relativamente alla “presenza” dell’utente in ambienti virtuali. La riflessione sul concetto di presenza in ambienti virtuali si svolge ormai da anni ¹⁰, e vede apporti da parte di studiosi di diverse discipline ¹¹, con lo scopo di permettere la costruzione di ambienti in grado di simulare meglio possibile il complesso senso di presenza che costituisce la nostra fede percettiva. Dunque l’obiettivo delle ricerche è una definizione di presenza che sia funzione di efficacia: il senso-sentimento, per dir così, di presenza in ambiente virtuale è tanto più interessante quanto più è in grado di competere con lo stesso “percepire” in ambiente non virtuale. Conta quindi il grado d’illusione indotto dal dispositivo, e la ricerca è appunto finalizzata alla riproduzione, finzione di realtà e così via; ovviamente tale scopo guida la ricerca. È questo un desiderio che si perde all’infinito, come ben sanno i realizzatori di ambienti virtuali, e che quindi deve essere limitato all’analisi del grado di attenzione dell’utente: quanto più l’ambiente virtuale fa perdere provvisoriamente il contatto con la realtà, tanto più è pervasivo, tanto più è efficace. Si interpreta quindi la situazione in cui l’utente è insieme in un doppio ambiente, “virtuale” e “reale”, e costantemente in grado di focalizzare l’attenzione sull’uno o sull’altro; si tratta allora di incoraggiare l’immersione nel virtuale innanzi tutto per mezzo di opportuni stimoli atti a legare, vincolare l’attenzione; si è al proposito suggerito di considerare la presenza in ambienti virtuali come illusione di non mediazione (*perceptual illusion of nonmediation* ¹²), e relativamente di intendere la non-mediazione come rivelatore del grado di presenza. Ma com’è ovvio la qualità di presenza, intesa come indicatore della qualità dell’immersione e dell’interattività, coinvolge le possibilità di azione nell’ambiente, le aspettative e l’adattamento, la comprensione e gli atteggiamenti disposizionali, e perciò disegna un ambito di notevole densità teorica: «l’esperienza di presenza è una complessa, multidimensionale percezione, formata da una intersezione di grezzi dati (multi)sensoriali e una varietà di processi cognitivi – un’esperienza nella quale i fattori di attenzione giocano un ruolo cruciale» ¹³. Si tratta quindi di entrare nella qualità speculativa di questo intreccio, di uno spessore concettuale che procede dalla percezione alla

cultura, tenendo sullo sfondo gli strati ineludibili della complessità per valutarne i riflessi sull'eventuale proposta teorica.

L'illusione della non mediazione può essere un punto di partenza poiché esige, tendenzialmente, la posizione di presenza come percezione immediata: il sentimento o sensazione soggettiva di essere presente in un ambiente risulta così caratterizzato da una qualità della percezione. Si tratta allora di analizzare la percezione in ambiente virtuale per quanto tale ambiente si differenzia, o si propone di differenziarsi, da un ambiente mediato, quindi dalle qualità percettive che si sovrappongono, a un secondo livello, sulla percezione dell'ambiente, in mediazioni quali cinema, televisione, fotografia, e da interazioni che mediano la lettura di testi o la navigazione ipertestuale. Per certi aspetti, quindi, la questione si semplifica, e l'indagine può puntare direttamente sulla percezione: «una volta isolata da altri fenomeni analoghi sulla base delle rispettive differenze, la questione della presenza relativa ad ambienti virtuali percettivi ed interattivi si declina nei termini di un'analisi della condizione delle percezioni in questi ambienti speciali. Si noti il ribaltamento di prospettiva rispetto alle analisi svolte sulle sensazioni del soggetto rispetto alla sua localizzazione: il punto cruciale per la definizione non è più il "dove sono?", ma piuttosto: "che cosa vuol dire percepire un oggetto virtuale?"»¹⁴. In tal modo collochiamo la questione nel quadro della simulazione e supponiamo che il compito dei costruttori di ambienti virtuali sia quello dell'adeguazione percettiva, per cui un ambiente virtuale raggiunge il proprio obiettivo se riesce a ingannare l'utente sulla sua qualità di "virtuale". Ora il fatto che l'utente non distingua, al livello di interazione percettiva, il corpo virtuale dal corpo "reale" certo non comporta di per sé «che gli oggetti virtuali debbano essere copie fedeli degli oggetti reali. L'accento è significativamente posto sull'interazione: sono le condizioni motorie e percettive che devono essere analoghe e non le proprietà degli oggetti rappresentati, di modo che possono essere creati anche mondi molto diversi da quello reale, a patto che questi mantengano condizioni adeguate di interazione»¹⁵. In questo modo, superato il problema della mimesis come copia fedele per il medio delle analogie percettive, il tema diventa quello dell'oggettività come credibilità: cosa rende un ambiente credibile come ambiente oggettivo? Più in generale «che cosa fa sì che un qualcosa (oggetto, evento, mondo) sia percepito come oggettivo?»¹⁶. La domanda è rilevante, se si riesce a non sciogliere il plesso percezione-oggettività, in quanto permette un ampliamento dello spazio semantico della questione della "presenza". La risposta infatti non potrà riguardare soltanto le qualità sensibili dell'ambiente, o più semplicemente la testimonianza dei sensi come criterio di credibilità, e in particolare come criterio di giustificazione della fede percettiva; quindi oltrepasserà le condizioni fisiche dell'ambiente come condizioni

sufficienti di giustificazione della credenza nell'oggettività per coinvolgere fattori quali il successo dell'interazione in contesti sociali di riconoscimento¹⁷ e dunque le componenti simboliche e culturali legate alla comunicazione e alla cooperazione¹⁸. Seguendo la stessa strategia e operando a partire dai risultati segnalati un ritorno sulla questione della percezione, si potranno allora introdurre le *affordances* della teoria ecologica della percezione visiva a completamento del quadro, ottenendo la qualificazione complessiva dell'ambiente come luogo di esperienza complessa, soggettivo-oggettiva¹⁹, almeno relativamente coerente con le aspettative (che sono sempre in certa misura non esclusivamente private, ma anche dipendenti dalla "storia" personale) e i progetti del fruitore, e adatto alle eccezioni che ne confermino la regolarità.

I risultati di questa impostazione sono efficaci ai fini pratico-tecnici della costruzione di ambienti virtuali, però presuppongono l'omogeneità delle strutture ontologiche, cioè considerano il virtuale come un ente possibile, quindi in relazione di somiglianza essenziale e differenza esistenziale rispetto a quanto viene detto reale. In tal modo non viene problematizzato alcun campo semantico (reale, attuale, possibile, potenziale, virtuale...), né vengono mostrate le relazioni tra i concetti, e ciò rende meno interessante il discorso dal punto di vista speculativo. Allora il problema della percezione in ambiente virtuale si potrebbe riformulare così: cosa può insegnare alle teorie della percezione una teoria della "percezione in ambiente virtuale", data la specificità di tale ambiente? È ovvio che il discorso procede in modo circolare, poiché è sempre a partire da teorie elaborate nell'ambito del cosiddetto "reale" che sviluppiamo la differenza, ma si tratta di un processo tipicamente filosofico, il quale, d'altro canto, può avere senso soltanto se riesce a mostrare che il virtuale è un ente esistente che ha (è) una struttura ontologica propria. Si tratta perciò di distinguere ponendo domande elementari: quali sono gli elementi che rendono possibile percepire l'ambiente virtuale? Come si costituisce la differenza e la relazione soggetto-oggetto in ambiente virtuale? Cosa vuol dire, insomma, percepire un "oggetto virtuale"? La risposta a queste semplici questioni può emergere da un'ontologia del virtuale, che necessariamente comprende la discussione del concetto di virtuale. Si noti: ciò evita di considerare ovvio che la nozione di oggettività, relativa a quella di oggetto, abbia lo stesso significato per gli enti cosiddetti reali e per gli enti virtuali. Se per esempio si ritiene che sia oggettivo un ente o evento "esterno", nel senso di indipendente dall'esperienza (perceptiva) che un soggetto può farne, allora l'"oggetto" virtuale non è oggettivo, anche se si può dire che tale oggetto esiste al di là dell'esperienza, o non esiste soltanto grazie all'esperienza. Quale sarà allora il grado di re-identificabilità di un tale oggetto? Sarà parziale, e appar-

terrà soprattutto alla parte non identificabile da coordinate spaziali: non alla ricorrenza e costanza della forma in località diversa, ma alla partitura dell'oggetto, cioè alla scrittura informatica. Se invece riteniamo di poter distinguere tra percezioni o più estesamente rappresentazioni che testimoniano stati "esterni" e stabili, e rappresentazioni che testimoniano stati "interni" in continuo aggiustamento attraverso meccanismi di retroazione, allora proprio l'esperienza del corpo virtuale smentisce la possibilità della distinzione. Infatti la molteplicità multisensoriale degli input del corpo virtuale è coerente e unitaria per la costanza del legame tra proprietà e luogo, in quanto non può non rispettare il principio di non contraddizione (per cui un solo elemento per ogni classe di proprietà percettive appartiene nel tempo t all'oggetto localizzato in l – si noti che si deve presupporre l'ipotesi, tutta da dimostrare, che esista un tempo-istante definibile), e d'altro canto, contemporaneamente, il corpo virtuale, per la sua interattività, scioglie la differenza tra stimolo distale e stimolo prossimale, in quanto il corpo virtuale è, per dir così, ontologicamente prossimo e percettivamente distante. Un primo passo sarà allora quello di prendere in considerazione la possibilità che certe consolidate analisi non funzionano per gli oggetti virtuali a causa della differenza ontologica di questi. Allora finalmente è chiaro che la risposta alla questione della "presenza" esige una chiarificazione e un approfondimento della nozione di corpo-ambiente virtuale in modo da poterne, circolarmente, mostrare le peculiarità a livello di teoria della percezione.

Ora il corpo virtuale, pur non essendo riducibile a una rappresentazione, non esiste come corpo se non nell'interattività, è una interazione, un oggetto-evento: un'azione (relazione di interattività) che è un corpo (corpo virtuale) in quanto possiede le caratteristiche che siamo soliti attribuire ai corpi. Sul significato ontologico di questa struttura relazionale non posso qui compiere il necessario approfondimento, però tale struttura emerge dall'analisi dello spazio virtuale innanzi tutto come spazio percettivo²⁰, cioè secondo una delle prospettive di indagine aperta dalle nozioni di interattività e immersività. Restringendo il campo alla percezione visiva, trovo persuasiva la teoria della percezione visiva di Arnheim per quanto si avvicina alla descrizione dell'interazione: «Se in ogni esperienza visiva – si domanda Arnheim – la forma, il colore e il movimento possiedono proprietà dinamiche, sorge un interrogativo più esplicito: come entra la dinamica nel percetto? [...] Il materiale stimolante che raggiunge i nostri occhi acquista dinamica mentre viene elaborato dal sistema nervoso [...] la percezione riflette un'invasione dell'organismo da parte di forze esterne che alterano l'equilibrio del sistema nervoso. Si apre un foro nel tessuto resistente [...] In nessun momento la stimolazione si congela in una dispo-

sizione statica»²¹. Ora si potrebbe sostenere che nel campo virtuale accade un'azione sinergica nella quale si "apre un foro nel tessuto resistente" del corpo virtuale, oltre che nel corpo proteseizzato dell'utente. Anche la struttura del percepito riflette un'invasione da parte di forze relativamente esterne, e viene da queste configurato nella sua qualità di fenomeno, o come orizzonte di qualità espressive. È chiaro che la struttura dinamica del campo virtuale è differente rispetto ai campi che hanno interessato il lavoro di Arnheim, il quale innanzi tutto ci ha insegnato a tener conto del valore specifico del medium. Ma a me pare che alcuni luoghi rilevanti della teoria della percezione visiva di Arnheim possano proprio servire alla comprensione della configurazione del campo virtuale come campo di percezioni interattive. Per quanto concerne il tema della configurazione (*shape*) troviamo in Arnheim l'essenziale: «Il processo ottico, quale viene descritto dai fisici, è ben noto [...] Ma come dovremo inquadrare l'esperienza psicologica corrispondente a tali eventi? [...] Il mondo delle immagini non s'accontenta di imprimersi semplicemente sopra un organo fedelmente sensibile; anzi, guardando ad un oggetto, noi piuttosto "tendiamo una mano" verso di esso: con un dito invisibile ci muoviamo entro lo spazio che ci circonda, ci trasportiamo nei posti lontani dove stanno gli oggetti, li "tocchiamo", li afferriamo, ne palpiano le superfici, ne percorriamo i contorni, ne indaghiamo la struttura. Si tratta in realtà di un'occupazione quanto mai attiva»²². Questa chiara e persuasiva descrizione dell'esperienza psicologica corrispondente all'attività percettiva (descrizione del valore aptico della visione di sapore merleaupontyano), nello spazio virtuale risulta essere descrittiva della relazione con il corpo virtuale. In Arnheim si trova altresì, ovviamente nei limiti di una teoria della percezione visiva, l'essenziale per comprendere le condizioni di possibilità della percezione interattiva; è chiaro infatti che per Arnheim la visione non procede semplicemente dal particolare al generale, poiché sono le configurazioni strutturali a costituirne i dati primari, e dunque non viene accettata una relazione empiristica tra dato sensibile e rappresentazione (o meglio immagine mentale); è chiaro anche che, proprio perché le configurazioni strutturali costituiscono dati primari della percezione, da un lato, sottolineando l'aspetto dati viene impedito un assoluto costruttivismo, e dall'altro sottolineando la primarietà dei dati viene tagliato il processo astrattivo, che dal percepito *via species* di ordine sensibile e di ordine intelligibile conduceva all'universale. Ora da un lato questa teoria è utile all'elaborazione di ambienti virtuali in quanto implica che la simulazione delle qualità percettive possa non articolarsi su somiglianze puntuali, ma orientarsi sulle caratteristiche preminenti che permettono l'identificazione e possono provocare «l'impressione di rappresentare la completa e "reale" cosa»²³; ma soprattutto è rilevante e fecondo il problema che essa solleva, quello dell'assenza esplicita del par-

ticolare schema stimolante: «La nuova teoria pone un problema particolare: le configurazioni strutturali globali di cui si suppone che il percetto consista non sono ovviamente fornite esplicitamente da un particolare schema stimolante [...] lo stimolo configurazionale sembra entrare nel processo percettivo solo nel senso che evoca nel cervello uno schema specifico di categorie sensorie generalizzate che “stanno per” la stimolazione [...] le percezioni non possono contenere lo stimolo materiale “in se stesso” né totalmente né parzialmente»²⁴. Arnheim presenta dunque il problema di una spontaneità della percezione, cioè della costituzione di uno schema formale. Arnheim com'è noto ha usato, al proposito, l'espressione “concetti percettivi”, non intendendo con tale espressione interpretare la percezione come atto intellettuale, ma mostrando un'analogia: nella percezione insistono operazioni che una certa tradizione ha considerato proprie del pensiero, e quindi la percezione nel suo insieme, ma anche nei suoi tratti differenziabili, si può intendere come *analogon rationis*, in linea con quella tradizione dell'estetica moderna inaugurata da Baumgarten e con accenti e modalità e per vie diverse accolta sia dalla fenomenologia sia dall'ermeneutica nel corso del Novecento. Supporre che la configurazione sia il dato primario della percezione e insieme non sia fornita esplicitamente da un particolare schema stimolante consente numerose implicazioni interessanti il virtuale. In primo luogo si può adattare al virtuale come teoria dell'interazione: «La forma percettiva è il risultato dell'interazione tra l'oggetto fisico, il medium della luce che agisce come trasmittente di informazioni, e le condizioni prevalenti del sistema nervoso dell'osservatore»²⁵; ora se l'oggetto fisico (in qualsiasi senso si voglia intendere il termine) non è “la forma percettiva”, allora è possibile interpretare l'oggetto come risultato dell'interazione e abbiamo, con buona approssimazione, un tratto rilevante di una teoria della percezione nel campo virtuale. È chiaro che non possiamo semplicemente esportare la teoria della percezione di Arnheim nel campo virtuale, ma siamo sulla buona strada. Per esempio se, come Arnheim esplicitamente consente, comprendiamo nel “sistema nervoso dell'osservatore” l'influenza del passato percettivo, e pensiamo tale passato nel senso esteso di una memoria che contribuisce alla configurazione, acquistiamo un altro tratto della teoria. Infatti, rispetto al tema dell'influenza del passato sulla configurazione del percetto Arnheim nota: «Ogni esperienza visiva è inserita in un contesto di spazio e tempo. Come l'aspetto dell'oggetto è influenzato da quello degli oggetti vicini nello spazio, così è influenzato dalle esperienze visive che l'hanno preceduto nel tempo. Ma riconoscere queste influenze non vuol dire che forma e colore dell'oggetto sono automaticamente modificati da tutto ciò che lo circonda, oppure, per spingere l'argomentazione fino alle estreme conseguenze, che l'aspetto dell'oggetto è soltanto la somma di tutte le influenze su di esso

esercitate»²⁶. Ora un corpo virtuale non è certamente modificato automaticamente da ciò che lo circonda, eppure è un corpo che è, in quanto e per quanto appare, le percezioni dell'utente, le quali sono sempre spazio-temporali almeno nel senso di essere percezioni di eventi (e infatti il corpo virtuale è peculiarmente un oggetto-evento) e, per quanto concerne il corpo virtuale, nel senso di essere un incontro tra memorie, una memoria globale o memoria che corrisponde alle possibilità di interpretazione e azione del corpo-mente dell'utente e una memoria informatica, modello di linguaggio strutturato a più livelli; ovviamente all'origine della memoria informatica si trova un'altra, o più di una, memoria globale, con il suo sapere tecnologico e determinate intenzioni informative. Il campo di interazione, o ambiente virtuale, è poi reso efficace dall'implementazione hardware, le cui specificità disegnano i limiti delle possibilità di interazione e dunque di modificazione del corpo virtuale. Perciò nemmeno in ambiente virtuale «ciò che vediamo è semplicemente determinato da ciò che abbiamo antecedentemente conosciuto», ma in ambiente virtuale risulta più chiaro «che le tracce mnestiche degli oggetti familiari possono influenzare la configurazione da noi percepita»²⁷. In realtà una teoria della percezione in ambiente virtuale riguarda gli eventi²⁸, poiché il corpo virtuale è un oggetto-evento, e ciò implica una riflessione sul tempo che si dovrà, in altra sede, cercare di compiere; ma intanto Arnheim ci ha permesso di concentrare l'attenzione sull'essenziale: l'assenza esplicita del particolare schema stimolante, che è il punto di svolta tra una concezione registrativa e una concezione anche costitutiva della percezione, e consente di interpretarla come esplorazione e come costituzione, attività che in realtà è intreccio di attività e passività, poli separabili solo a livello di analisi. Ciò comporta, qualora ci si interroghi sulla relazione tra configurazione e forma, conseguenze notevoli sull'identità dell'oggetto percepito («L'identità di un oggetto visivo dipende [...] non tanto dalla sua configurazione come tale quanto dallo scheletro strutturale creato dalla configurazione»²⁹), e, correlativamente, sull'identità dell'oggetto costruito, in modo da tagliare alla radice qualsiasi concezione banalmente mimetica o "illusionistica" della costruzione, artistica o non, di immagini. Può quindi essere di qualche interesse sottolineare come quell'assenza, vuoto, mancanza, segnalata da Arnheim apra una dimensione che sfugge alla computazione³⁰. Per Arnheim i concetti visivi, derivati di esperienze percettive, non si confondono con le immagini eidetiche, «vestigia fisiologiche della stimolazione diretta»³¹; ora la condizione di possibilità della differenza tra processi cognitivi e computazionali consiste proprio nel darsi di un'assenza, nell'apertura di una mancanza, presenza all'interno di un processo continuo di un luogo di interruzione. Ma a differenza, per esempio, della lettura sartriana che coglie nell'immaginazione un momento di nullificazione che dice la co-

stituzione della coscienza come libertà, Arnheim accentua l'aspetto costitutivo consentito dalla mancanza: senza confondere concetti percettivi con concetti rappresentativi, senza circuitare processi con prodotti, Arnheim ne mette in luce la differenziazione graduale poiché la percezione stessa è un'esplorazione attiva che coglie forme³². Ciò comporta la tematizzazione della dinamica espressiva, dinamica percettiva e interpretativa che procede oltre l'orizzonte significativo delle rappresentazioni proposizionali verso l'espressione simbolica. Qui non interessa svolgere questo tema, che va in direzione delle nozioni intrecciate di arte e simbolismo, ma è importante notare, per un'estetica del virtuale, che le qualità espressive sono un aspetto dinamico della percezione, e non si può coglierne il significando staticizzando o sezionando in parti l'attività percettiva. Le qualità espressive sono per Arnheim l'oggetto primario e proprio della percezione, corrispettivo psicologico di tensioni che a livello neurofisiologico e in generale biologico si attivano per organizzare i fenomeni e generare concetti percettivi, gioco di forze che dinamizzano intrinsecamente forme e dimensioni, e la cui rappresentazione risulta per dir così metafora delle forze della mente. Ora colto sotto questo aspetto il pattern visivo sarà declinato sempre al futuro, sarà sempre irriducibile a una dialettica tra polarità statiche (soggetto-oggetto, interno-esterno) e precostituite, e sarà piuttosto pensabile come un senso qualitativo-espressivo che si costituisce nell'interazione. Da questo punto di vista risulta rilevante per un'estetica del virtuale la differenza indicata da Arnheim tra qualità aggettivali e avverbiali³³, in quanto significa sostenere che le qualità estetiche in quanto avverbiali hanno a che fare con i modi del verbo, cioè con l'azione, la quale nel caso della percezione è una interazione. Le qualità estetiche non sono propriamente contenuti dell'esperienza, ricavabili da sintesi passive, bensì appartengono alla dinamica interattiva, temporale, eventuale, effettuale. Ora questa dinamica che è genesi qualitativa, o genesi del senso, è costitutiva del campo virtuale. Se dovessimo applicare l'idea di proprietà espressiva avverbiale a quanto genericamente possiamo chiamare "mondo dell'arte" e delle produzioni cosiddette artistiche, operazione compiuta da Arnheim soprattutto rispetto alle arti figurative, potremmo notarne la notevole potenza esplicativa, soprattutto se aumentassimo, per dir così, il tasso di attenzione alla densità storica, o alle stratificazioni culturali che incidono le qualità espressive. Ma l'idea mi pare davvero utile per comprendere i tentativi di arte interattiva, che forse ancora non sono propriamente esempi di arte virtuale, ma verso questa tendono al limite le possibilità delle tecniche di produzione³⁴. In altri termini il medium virtuale, per la sua specificità, appare, rispetto all'idea di qualità avverbiali, un ottimo campo di applicazione della teoria, almeno in quanto la storia delle installazioni interattive ha condotto progressivamente l'interazione da una partecipazione

sensoriale a una partecipazione mediata da un'interfaccia pervasiva ma trasparente, per cui la macchina diventa organo della partecipazione dello spettatore, trasformandolo in attore-spettatore³⁵. Si tratta sempre di cercare di collocare lo spettatore in quella zona intermedia della interfaccia che rende possibile un'azione tale da provocare mutamenti qualitativi e quindi percettivi complessi. Con questi esperimenti l'ambiente-opera si configura come, appunto, ambiente-interfaccia, e non ancora come ambiente-mondo virtuale: «Si può definire l'interfaccia come macchina: dispositivo funzionale, operativo, senza residui, senza incrostazioni, senza rumore. Interfaccia come spazio trasparente, come spazio circolare, spazio della circolazione [...] spazio in cui non ci sono più oggetti ma flussi»³⁶. Ulteriormente nell'ambiente-mondo virtuale, ambiente non semplicemente interattivo, ma costituito dall'interazione, è il corpo a svolgere il ruolo dell'interfaccia, a costituire la storia relazionale dell'ambiente³⁷; si tratta di un ambiente risultato di integrazione naturale, artificiale, uomo-macchina: «un tale accoppiamento genera una sinergia intensa e di natura nuova, altrimenti inconcepibile [...] il mondo limpido e freddo dell'algoritmo e il mondo organico e psichico delle sensazioni e dei gesti, [...] si incrociano attraverso la parete porosa delle interfacce»³⁸. Comunque la concezione arnheimiana delle proprietà espressive avverbiali apre diverse prospettive: quasi naturalmente implica l'elaborazione di una filosofia dell'espressione che potrebbe fornire un quadro concettuale per declinare nella specificità del corpo-ambiente virtuale categorie estetiche classiche quali mimesis, rappresentazione, immagine.

¹ R. Arnheim, in L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, "Aesthetica Pre-print", n. 2, 1983, p. 28.

² Su questo punto si veda L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, Il Castoro, Milano, 2004, pp. 180-82.

³ Per i necessari approfondimenti rinvio al mio *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.

⁴ Sulla nozione di "corpo virtuale" cfr. R. Diodato, *Estetica del corpo virtuale*, in Aa. Vv., *Corpi virtuali*, a cura di T. Griffero, "Rivista di estetica" n. s. 27, anno XLIV, 3, 2004.

⁵ Uso gli indicatori applicati da J. Steuer, *Definire la realtà virtuale: le dimensioni che determinano la telepresenza*, in *La comunicazione virtuale. Dal computer alle reti telematiche: nuove forme di interazione sociale*, a cura di C. Galimberti e G. Riva, Milano, Guerini, 1997, pp. 55-78.

⁶ Ivi, p. 65.

⁷ Ivi, p. 70.

⁸ Ivi, p. 71.

⁹ Ho cercato di giustificare questa opinione nell'articolo *Estetica del corpo virtuale*, in *Corpi virtuali*, cit.

¹⁰ Per rendersene conto è sufficiente scorrere gli indici della rivista del MIT *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*. Per un riassunto aggiornato, sintetico ed estremamente efficace delle diverse posizioni cfr. A. Carassa - F. Morganti - M. Tirassa, *Movement, action, and situation: Presence in virtual environments*, in *Proceedings of the 7th Annual In-*

ternational Workshop on Presence (Presence 2004, Valencia Spain, 13-15 October 2004), eds. M. Alcañiz Raya & B. Rey Solaz, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004, pp. 7-12.

¹¹ Cosa che può produrre una certa confusione: «Il lavoro fin'ora compiuto è frammentario e asistematico, in parte perché gli studiosi interessati alla questione della presenza provengono da differenti campi disciplinari (che includono scienze della comunicazione, psicologia, scienze cognitive, computer science, ingegneria, filosofia e l'ambito delle arti)»: M. Lombard - Th. Ditton, *At the Heart of It All: The Concept of Presence*, in "Journal of computer-mediated communication", 1997, 2, p. 5. Il lungo saggio riporta una bibliografia molto ampia (<http://www.ascusc.org/jcmc/vol3/issue2/lombard.html>).

¹² M. Lombard - Th. Ditton, cit., pp. 15-17.

¹³ W. Ijsselstein - G. Riva, *Being There: the Experience of Presence in Mediated Environments*, in *Being There: Concepts, Effects and Measurement of User Presence in Synthetic Environments*, a cura di G. Riva - F. Davide - W. A. Ijsselsteijn, Ios Press, Amsterdam, 2003, p. 5.

¹⁴ E. Pasquinelli, *Oggetti e presenza in realtà virtuale*, in "Sistemi intelligenti", xv, 2003, 3, p. 479.

¹⁵ Ivi, p. 480.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. P. Zahoric-R.L. Jenison, *Presence as Being-in-the-world*, "Presence: Teleoperators and Virtual Environments", 7, 1998, pp. 78-89.

¹⁸ Cfr. G. Mantovani - G. Riva, "Real" Presence: How Different Ontologies Generate Different Criteria for Presence, *Telepresence and Virtual Presence*, "Presence: Teleoperators and Virtual Environments", 8, 5, 1999, pp. 540-50.

¹⁹ A. Carassa - F. Morganti - M. Tirassa, in *Movement, action, and situation: Presence in virtual environments*, cit., mostrano molto bene la complessità di cui deve tener conto la valutazione di "presenza" in ambienti virtuali data la non riducibilità dei livelli di interazione (situazione, azione, percezione), e come tale complessità metta in questione la semplice dicotomia tra "mondo esterno" e "mondo interno".

²⁰ Si occupa dello spazio virtuale come spazio percettivo Tomás Maldonado in *Critica della ragione informatica*, Feltrinelli, Milano, 1999, pp. 156-77.

²¹ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1984, p. 355.

²² Ivi, p. 56.

²³ Ivi, p. 57.

²⁴ Ivi, p. 58.

²⁵ Ivi, p. 60.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 61.

²⁸ Sulla percezione degli eventi in ambienti non virtuali cfr. G. Vicario - E. Zambianchi, *La percezione degli eventi. Ricerche di psicologia sperimentale*, Guerini, Milano, 1998.

²⁹ Ivi, p. 95.

³⁰ Cfr. L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., pp. 176-77.

³¹ Ivi, p. 101

³² Ivi, p. 181.

³³ Si vedano su questa differenza i saggi di Elio Franzini e di Giovanni Matteucci pubblicati *infra*.

³⁴ Per de Kerckhove, che ha coniato la singolare espressione "Arte vulcanica": «L'arte nasce dalla tecnologia. È la forza contraria che bilancia gli effetti dirompenti delle nuove tecnologie nella cultura. L'arte è l'aspetto metaforico di quella stessa tecnologia che utilizza e critica»: *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, a cura di Ch. Dewdney, Costa & Nolan, Genova, 1996, p. 174; sull'estetica di de Kerckhove cfr. L. Scacco, *Estetica mediale*, Guerini, Milano, 2004, pp. 27-39.

³⁵ Al livello di lavoro sulla visibilità si potrebbe ricordare a titolo di esempio l'installazione di Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, HAZE Express (1999), in cui il visitatore muta e ridisegna le qualità del paesaggio visibile da un finestrino di treno toccandone la superficie.

³⁶ E. Quinz, *Interface world. Mutazioni della scena: dal testo all'ambiente*, in A. Mecacchi - E. Quinz (a cura di), *La scena digitale*, Marsilio, Venezia, 2001, pp. 328-29.

³⁷ Alcune teorizzazioni e applicazioni in ambito teatrale cercano di transitare dall'am-

biente-interfaccia all'ambiente-mondo, per esempio la sperimentazione *Intelligent stage* di Robb Lowell presso l'Institute for Studies in the Arts (Arizona). Cfr. A. M. Monteverdi, *Per un teatro tecnologico*, in *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004, pp. 247-348.

³⁸ E. Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, J. Chambon, Nîmes, 1998, p. 144.

Appendice

Il seguente testo – già pubblicato negli “Aesthetica Preprint” (2, dicembre 1983) – è la sintesi di numerose conversazioni registrate nei mesi di aprile e maggio 1983, in occasione del soggiorno di Rudolf Arnheim in Palermo dove ha tenuto un corso integrativo dell’insegnamento di Estetica della Facoltà di Lettere e Filosofia dal titolo *Il contributo della Psicologia delle arti all’Estetica*.

Conversazione con Rudolf Arnheim

di Lucia Pizzo Russo

Lucia Pizzo Russo – Caro Rudolf, da tempo si progettava questa tua venuta in Palermo, città con la quale da anni intrattieni rapporti di collaborazione scientifica. Tra l'altro sei socio onorario del nostro Centro e pilastro della sezione di Psicologia delle arti. Nel 1981, per il seminario "Estetica e Psicologia", inviasti il tuo intervento introduttivo registrato su nastro magnetico. Ora, finalmente, grazie al ciclo di lezioni che tieni come professore a contratto di Estetica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, eccoti qua. Benvenuto!

Rudolf Arnheim – Ringrazio tantissimo tutti per la straordinaria affettuosità con la quale mi avete accolto. Tenevo moltissimo a questo soggiorno palermitano. C'è una grossa differenza fra essere presenti in carne e ossa e il rapporto che si mantiene solo attraverso i libri e lo scritto. Per chi legge manca tutto quello che viene trasmesso anche attraverso la voce, per chi scrive manca la reazione degli ascoltatori che è sempre molto importante per chiarirsi il proprio pensiero. Sono dunque molto contento di stare qualche settimana con voi.

L.P.R. – Abbiamo pensato di registrare le conversazioni che andremo facendo e di pubblicarne subito dopo una sintesi nei nostri "Pre-print". Sei d'accordo?

R.A. – Benissimo.

L.P.R. – La tua prima opera, *Film als Kunst*, risale al 1932; l'ultima, *The Power of the Center*, è del 1982. Sei un monumento vivente! La cosa ti diverte o ti infastidisce?

R.A. – È un fatto che non mi riguarda molto anche se mi interessa, perché con tutta la pubblicità si diventa un oggetto staccato da se stesso. Cioè c'è un io personale che conosco, che sono io; e poi c'è questa persona stilizzata che si forma come una sorta di immagine pubblica che guardo con curiosità e che, in qualche modo, mi diverte. In un certo senso è me, in un certo altro senso non è me. È un'im-

magine stilizzata, un'immagine comunque con la quale non mi identifico. Ci si abitua tuttavia anche ai racconti di cui sono il protagonista, sebbene non mi riguardino. Un mio assistente recentemente mi ha raccontato che fra gli studenti circola la battuta che non ho mai imparato a guidare la macchina perché non distinguo tra figura e sfondo!

L.P.R. – A soli ventotto anni eri già uno studioso di fama internazionale. Il tuo primo libro *Film come arte*, subito considerato un classico della teoria cinematografica, ancora oggi viene giudicato una pietra miliare. Quale pensi ne sia la ragione?

R.A. – L'anno scorso, in occasione del cinquantesimo anniversario di questo libro sul cinema, per l'edizione in lingua inglese ho scritto una nuova introduzione che comincia con la frase: «Quando un libro ha cinquant'anni non è più vecchio!». Diciamo che esso si colloca fuori dal tempo, sfugge all'erosione temporale: vale o non vale. Penso comunque che possa avere contribuito il modo nuovo con cui in quel libro pionieristico si guardava al cinema. Il mio interesse non era cronachistico, sebbene allora fossi un critico cinematografico. Il mio era un interesse teorico per il medium espressivo cinematografico: l'esperimento di un mondo puramente visivo ma in movimento e presentato realisticamente; un esperimento, per di più, nuovo, mai fatto prima nella storia dell'uomo. Ero poi il primo a elaborare una teoria estetica utilizzando gli strumenti della psicologia gestaltica.

L.P.R. – *The Power of the Center*. Sembra un libro sul potere. O forse la polivalenza semantica di “power” si canalizza in tale direzione per il rilievo tutto particolare che in Italia ha avuto e continua ad avere il dibattito sul potere, sul contropotere, sul politico...

R.A. – Sembrerebbe infatti un tema politico, ma non lo è. Si tratta di una teoria della composizione visiva. Il titolo italiano – uscirà tra breve da Einaudi – sarà *La forza del centro* [invece sarà *Il potere del centro* – L.P.R.]. In quest'opera analizzo l'interazione di due sistemi: il primo, che chiamo “sistema centrico”, è un sistema in cui tutte le forze della composizione si orientano verso un centro comune, interno al sistema stesso; l'altro, che chiamo “sistema lineare” o anche “a reticolo” è composto da vettori orientati verso centri esterni al sistema. Il modello teorico che propongo, a partire dalla sintesi di questi due sistemi, rende conto della sottostruttura dell'immagine visiva. Non è un dispositivo che funziona solo con alcune opere o con alcuni autori; l'ambizione è quella di elaborare una griglia interpretativa valida per tutte le composizioni visive realizzate nello spazio sia bidimensionale che tridimensionale.

L.P.R. – «Psicologia dell'arte. C'è un istante di silenzio – hai scritto – durante il quale una persona che affronti per la prima volta questa nozione cerca rapidamente di conciliare un punto di vista e una materia, psicologia e arte, che non appaiono facilmente relazionabili». Puoi dire, sinteticamente, cosa è la psicologia delle arti, anzi dell'arte?

R.A. – Io direi che siccome la psicologia si indirizza a tutte le capacità della mente, e siccome anche l'arte si basa su tutte le capacità della mente, allora ci sono tanti settori della psicologia dell'arte, quanti sono gli aspetti della mente umana, perché tutti si riflettono nell'opera d'arte. Per esempio, nel senso più generale ci sarebbe la conoscenza e la motivazione. Se guardiamo dal punto di vista della motivazione, abbiamo gli studi che si occupano delle ragioni per le quali l'arte è creata, e quelle per le quali l'arte è fruita. Ci domandiamo: perché mai l'arte – questa cosa di cui la ragione non è ovvia – esiste? Questo è tutto un campo in cui gli studi psicoanalitici sono stati di grande influenza. In America ci sono stati anche alcuni studi di psicologia clinica, su che tipo di persona si occupa di arte, sul perché esiste l'arte, sull'influenza che esercita sulla psiche umana. Poi c'è tutta la psicologia della percezione (e questa è una grande parte del mio lavoro) in cui si ricerca come la psicologia della forma, dei colori, del movimento, dell'espressione, di tutte quelle cose lì, si applicano al campo dell'arte. Ancora c'è il campo della conoscenza. Io sono sempre stato convinto che la conoscenza attraverso l'intuizione percettiva è una sorgente elementare, una sorgente base di tutta la conoscenza, cioè quella da cui tutto comincia. La percezione è la conoscenza più elementare ed è molto vicina all'arte. Per me l'arte è una maniera di conoscere il mondo, di capire che cosa è il mondo, di rendersi conto di quello che è il mondo, chiarire le cose ecc. Perciò tutta la psicologia della conoscenza riguarda direttamente l'arte.

L.P.R. – L'arte è una maniera di conoscere il mondo. Un'altra maniera è la scienza. Ora, tu affermi che l'arte è molto vicina alla forma elementare di conoscenza. Non ti pare un modo di perpetuare un'indebita gerarchizzazione arte-scienza, dove l'arte sarebbe una forma primitiva di conoscenza rispetto alla conoscenza scientifica?

R.A. – Nient'affatto! Il modo artistico di conoscere il mondo è diverso da quello della scienza, ma non inferiore. Nell'arte la stessa apparenza sensuale presenta l'affermazione cognitiva, mentre nella scienza l'immagine percettiva è soltanto un intermediario. Inoltre, l'arte "prova" attraverso la dimostrazione diretta, ostensiva, mentre la scienza insiste su prove intellettuali.

L.P.R. – Tu hai parlato di motivazione, di percezione, di conoscenza; e la psicologia è divisa in capitoli: c'è la psicologia della motivazione, la psicologia della percezione, la psicologia della conoscenza e così via. Ma è un discorso pericoloso se si dimentica che la distinzione riguarda il momento della ricerca, obbedisce cioè alle esigenze dell'analisi dei comportamenti e non ai comportamenti, e si procede come se veramente avessimo delle situazioni puramente percettive, delle situazioni puramente motivazionali, delle situazioni invece di conoscenza.

R.A. – Questo è inevitabile: la scienza procede così. Insomma nella natura veramente non ci sono limiti, ma per ragioni di analisi è indispensabile fare questa divisione. E nemmeno va tanto male; quello che va male è trascurare rapporti essenziali: non c'è niente di male a parlare di percezione, ma se poi parlando di percezione si omettono elementi essenziali per quello di cui parliamo, allora è un guaio. Per esempio, se tu parli di percezione senza mai far capire che la percezione si fa per certi scopi, che la percezione serve a qualche cosa e non è un apparecchio di lusso, se tu trascuri questo, allora parlando della percezione visiva, parli soltanto del meccanismo ottico, fisiologico, del come si forma l'immagine e non di percezione. La percezione non esisterebbe se non ci fosse un organismo che per sopravvivere ha bisogno di conoscere il mondo. Se si tiene presente ciò si comincia a capire che la percezione deve essere selettiva, che si riferisce a certe cose e non ad altre, e che quindi non può essere un meccanismo di ricezione automatica e passiva.

L.P.R. – Questo sì. Però, abbiamo un atto puramente percettivo e basta? Nel momento in cui il mio organo di senso visivo viene colpito da un qualsiasi oggetto, io percepisco sì, ma in moto si mettono tanti altri meccanismi che percettivi non sono. Come fai allora...

R.A. – Questo è vero, Lucia, ma bisogna fare una scelta. Se si fa uno studio limitato a un problema puramente percettivo, come il contrasto del colore, prendere in considerazione i motivi sarebbe non soltanto superfluo ma anche di ostacolo. Quando si fa uno studio si deve preventivamente decidere la delimitazione del problema da trattare. Facciamo un altro esempio: se tu fai lo studio di un bambino devi decidere se è essenziale parlare anche della famiglia; quando parli della famiglia, se devi parlare anche della città, della società, dell'universo. C'è quindi il problema, sempre con ogni argomento, di delimitare, sebbene in realtà tutto dipenda da tutto. Una volta che si capisce che il contesto conta – il problema Gestalt – si deve decidere in ogni caso qual è la portata da considerare, altrimenti si è costretti ad occuparsi ogni volta dell'universo.

L.P.R. – Va benissimo. Nell'esempio del bambino parli di cose che sono considerate totali nella loro individualità. Continuiamo col bambino. Quando si fa un discorso sulla percezione del bambino e poi un discorso sulla motivazione del bambino e poi sull'intelligenza del bambino, è un problema simile ma molto diverso dal primo. Lì mi occupo del bambino e decido se occuparmi solo del bambino o anche del contesto familiare in cui vive, del contesto cittadino in cui vive ecc., sebbene non devo dimenticare le decontestualizzazioni operate; qui mi occupo di una struttura mentale che agisce in contemporanea come percettiva, come motivazionale, come cognitiva. Scindo per ragioni di analisi, e poi continuo con teorizzazioni che non riescono a trovare punti di contatto, a integrarsi. Consideriamo gli studi sullo sviluppo cognitivo, per fare un esempio Piaget, e gli studi sullo sviluppo emotivo, per farne un altro Freud. Tu hai sostenuto che c'è l'oggetto e poi ci sono le relazioni che ognuno di noi intrattiene con l'oggetto da un particolare punto di vista. Ritorniamo a Piaget e Freud: l'oggetto che teorizza Piaget è un oggetto completamente diverso da quello che teorizza Freud; non perché Freud sostiene che ci sono strati diversi da analizzare in questo oggetto e Piaget non lo accetti, ma perché vengono fuori due idee di uomo completamente diverse, come se quest'oggetto non fosse più lo stesso. L'uomo freudiano e l'uomo piagetiano sono due cose assolutamente diverse. La radicale diversità delle due teorie è da addebitare solamente al fatto che l'uno studia processi cognitivi e l'altro processi motivazionali? Né d'altra parte possiamo pensare che questo oggetto agisca diversamente, si comporti diversamente, quando c'è uno che studia...

R.A. – No, questo no. Mi sembra più che altro che se Piaget si fosse occupato di motivazione probabilmente non ci sarebbe un contrasto così netto. I temi trattati da Piaget vanno benissimo senza la parte motivazionale (se tu domandi a un bambino quali oggetti hanno vita e quali sono inorganici, come ha fatto Piaget, non è necessario ricorrere alla motivazione) e così anche in Freud certi problemi cognitivi non sono in discussione. Non è necessario che si esaurisca in ogni caso la totalità della persona, anzi è impossibile. È inaccettabile, viceversa, che quando un problema conoscitivo contiene aspetti essenziali di motivazione, proprio questi vengano trascurati. La scienza ha bisogno di investigare una cosa alla volta, finché il fenomeno te lo permette. Se tu fai la fisiologia del corpo umano allora puoi anche studiare solo il funzionamento del fegato...

L.P.R. – Però non mi pare legittimo dopo aver studiato il fegato dire: il funzionamento del fegato è questo, e cuore e polmoni si comportano come il fegato o si comportano in dipendenza dal fegato.

R.A. – No, questo è sbagliato: se si è indagato il problema in una portata limitata, va bene per questa portata limitata, ma non si può estenderlo al di là. Generalizzando indebitamente viene fuori una descrizione sbagliata, anche se la delimitazione dei problemi è assolutamente indispensabile. Lasciami aggiungere una cosa. C'è molta differenza tra uno studio che si occupa del bambino e uno studio che si occupa del disegno, come lo faccio io. Se si vuole capire qual è il ruolo del disegno, il luogo che occupa nell'economia mentale del bambino, è una cosa; se invece quello che interessa non è tanto il bambino ma il disegno (come si organizza lo spazio, il movimento, come si realizza la traduzione dallo spazio tridimensionale a quello bidimensionale ecc.), allora è un'altra cosa. Qui non ha importanza il problema della motivazione, perché lo scopo è differente. Non si può però sostenere che nell'economia mentale del bambino il disegno è ciò di cui parla Arnheim. Questo sarebbe incompleto, perché adesso bisogna parlare di sviluppo, di contenuto, di motivi...

L.P.R. – Bene. Ritorniamo alla psicologia dell'arte. Tu sai che è convinzione diffusa che la psicoanalisi si occupa del contenuto e Arnheim della forma dell'arte. In realtà le cose non stanno così, perché la struttura del pattern formale ti interessa per il significato che trasmette.

R.A. – Esattamente. Sebbene non pensi di avere esaurito l'oggetto opera d'arte, è sbagliato sostenere che mi occupo solo di fatti formali. Se la forma non fosse altro che forma, non me ne occuperei! Viceversa mi interessa solamente perché è il messaggero di un contenuto esibito in un modo unico, che è quello visivo. In *The Power of the Center* mi occupo delle leggi formali della composizione unicamente per quello che determinate organizzazioni visive ci dicono sulla nostra esperienza del mondo.

L.P.R. – Che cosa ritieni sia responsabile di questo equivoco?

R.A. – Non so. Forse perché la gente si contenta di una classificazione semplicistica. O uno si occupa di motivazione e dell'interpretazione di simboli, e allora è freudiano o junghiano; oppure si occupa di forme visive e colori, e allora è formalista.

L.P.R. – Nel 1952 hai pubblicato *Un ordine del giorno per la psicologia dell'arte*. Lì individuavi che il requisito primario e fondamentale per progredire in questo campo è un contatto più intimo fra arte e psicologia. Lamentavi che da parte psicologica vi era un'assenza di familiarità con i temi e i problemi dell'arte, e da parte degli studiosi dell'arte una mancanza di familiarità con l'evoluzione della scienza psi-

cologica. Oggi, a distanza di più di trent'anni, come si caratterizza il rapporto arte-psicologia?

R.A. – Va un po' meglio. Conosco alcuni psicologi che hanno fatto degli studi sull'arte in una maniera non imbarazzante dal punto di vista della storia dell'arte: sanno più o meno di cosa parlano. Tuttavia non va abbastanza bene. Molti prendono esempi a caso, capiscono un po', ma non sufficientemente; se uno che viene dal campo dell'arte considera questi lavori non vi riconosce l'arte. Bisogna però valutare persona per persona. Un uomo come Gibson, che faceva ricerche di grande intelligenza sulla percezione, non aveva la minima idea di cosa fosse l'arte, non ne capiva gli elementi. Dal punto di vista dell'ontologia (quali sono i rapporti tra la realtà e la percezione), sosteneva cose infantili: cosicché quando parlava di arte era imbarazzante, viceversa quando si occupava della percezione conseguiva magnifici risultati.

L.P.R. – Io sospetto che non sia solo in gioco la conoscenza o meno di opere d'arte, della storia dell'arte, ma che ci sia soprattutto una diffidenza da parte degli psicologi verso la disciplina che si chiama Estetica. Berlyne per esempio lamentava che le teorie dell'arte hanno confuso questioni scientifiche e questioni normative. L'estetica è sempre una disciplina normativa. È possibile sfuggire, come auspicava Berlyne, al problema di cosa costituisca la vera arte o sia degno del nome di arte quando si affronta il problema di cos'è l'arte? Qui si adombra il problema del valore. Delle due l'una: o definire l'arte è un compito che cade fuori dalla psicologia o non si sfugge a questioni normative. Di fatto lo psicologo, nel momento in cui fa psicologia dell'arte, se non affronta esplicitamente i nodi della definizione, implicitamente ne accetta una e magari è una definizione dell'arte che non ha corso nell'estetica del suo tempo. Quando Berlyne definisce in un certo modo i fattori costitutivi del comportamento estetico propone immediatamente una definizione dell'arte; oppure quando Francès dice che è importante la sensibilità, la percezione – ma arriveremo anche ad Arnheim – è chiaro che c'è una definizione implicita dell'arte. Storicamente l'arte si è definita come l'esperienza della sensibilità, della percezione, nasce come gnoseologia inferiore con Baumgarten...

R.A. – Che il valore sia escluso dalla scienza in genere o dalla psicologia in particolare è una superstizione. Il libro *Il posto del valore in un mondo di fatti* di Köhler è molto importante perché fa vedere che cosa è il valore, come si definisce psicologicamente, e qual è la posizione del valore nel comportamento. La psicologia senza l'aspetto dei valori sarebbe come castrata. Gli studi della scuola di Toronto sono indirizzati al problema di come le persone rispondono a livelli diversi

di complessità dello stimolo. Hanno trovato la famosa curva a U per la quale quando c'è poca complessità non piace e ugualmente quando ce n'è troppa. Fechner lo sapeva già. Adesso hanno fatto un po' di statistica, una cosa che personalmente non mi sconvolge.

L.P.R. – La nuova estetica sperimentale per te rimane ferma alla vecchia estetica sperimentale, cioè di novità ce ne sarebbe ben poca.

R.A. – Sì, molto poco. La differenza veramente non è apprezzabile. Se utilizzi certe tecniche e ti limiti a fenomeni misurabili, da elaborare statisticamente ecc., rimani necessariamente vincolato all'estetica di Fechner. Che farebbe Berlyne con una tavola di Tiziano?

L.P.R. – Le qualità collative c'entrano ben poco.

R.A. – Precisamente: le qualità collative c'entrano ben poco. A me questo sembra il caso di un'indagine legittima e utile su un argomento molto particolare che è quello della complessità ma che certamente non è l'opera d'arte in nessun senso. Abbiamo di nuovo lo stesso problema di prima: va bene investigare sulla complessità, non è corretto ritenere che si sia parlato di arte. In fondo, Berlyne non ne ha parlato.

L.P.R. – Però ha scritto *Aesthetics and Psychobiology*.

R.A. – Sì, lo so.

L.P.R. – Tu hai criticato «quell'orgia nel deserto» che gli psicoanalisti hanno celebrato relativamente all'arte. Per la verità quell'orgia si è andata caratterizzando sempre più come “un'oasi”, un'oasi che affascina non solo il grande pubblico, ma ha soggiogato molti artisti, e successivamente buona parte della critica. Quali sono, secondo te, i motivi che hanno determinato il successo di questa posizione psicologica?

R.A. – Mi pare soprattutto perché non c'era altro. C'era come una lacuna, nessuno aveva parlato sul serio della motivazione artistica. Se uno si domandava perché c'è l'arte, perché esiste, allora non c'era nessuna risposta. Naturalmente la tesi psicoanalitica fece un'enorme impressione, come ha fatto un'enorme impressione la psicoanalisi in generale. Mi pare che per un po' di tempo la mancanza di altre spiegazioni ne abbia determinato il successo. Adesso in America la moda della psicoanalisi è veramente tramontata. La psicoanalisi è diventata una cosa molto specialistica con animate discussioni sulla validità e delle sue pratiche e delle sue teorie. Così per noi è un po' una cosa di ieri. Ma quando ero giovane, la novità e anche il fatto che “violava”

(era una teoria così coraggiosa, diciamo, perché introduceva motivazioni “basse” anche nelle regioni più alte dell’umanità) furono essenzialmente le ragioni del suo successo.

L.P.R. – In Italia, quanto meno, mi pare che la fortuna della psicoanalisi sia ancora...

R.A. – Sì, è vero. L’interesse per questi studi è un po’ dovunque in declino tranne forse in Francia e in Italia.

L.P.R. – Hai modificato in questi ultimi anni la tua opinione sulla psicoanalisi dell’arte?

R.A. – Assolutamente no. La psicoanalisi dell’arte non arriva a rendere conto dell’esperienza artistica. Consideriamo, ad esempio, il simbolo nell’arte: inteso in senso freudiano è un modo di nascondere la realtà, mentre per me il simbolo è la rivelazione della realtà. Vale a dire, i simboli artistici non sono un espediente per camuffare il contenuto reale di un’affermazione, quanto piuttosto uno strumento estremamente efficace per dare alle idee un aspetto tangibile. Resuscitano e chiarificano i temi dell’esistenza umana. La psicoanalisi pone come una barriera tra conscio e inconscio mentre nell’attività artistica c’è un passaggio, un’interazione continua fra i due reami. La psicoanalisi dell’arte, insomma, è un modello molto limitato di applicazione.

L.P.R. – Ci sono vari approcci della psicologia all’arte. Ricordo solo la nuova estetica sperimentale, la psicoanalisi dell’arte (un approccio che poi si divide in approcci diversi, perché Jung non è Freud e così via) e la tua posizione che è assolutamente diversa da queste e da altre posizioni. Posizioni che, a meno di non fare una giustapposizione, appaiono inconciliabili. Si può allora parlare di psicologia dell’arte? E quale psicologia per la psicologia dell’arte?

R.A. – Lucia, la cosa più importante è questa: quello che ho cercato di fare è partire dall’opera d’arte e non da un problema di motivazione, o da un problema di complessità, o da un problema di figura e sfondo, o da qualunque altro problema del genere. Ho voluto cominciare con l’opera d’arte e vedere cosa è possibile dire su tale oggetto, che renda conto della sua peculiarità e non dei suoi aspetti secondari. Prendere insomma un dipinto del Tiziano e evidenziare quello che è veramente importante quando si guarda quel dipinto. Tutta la mia opera è stata dedicata a ciò. *Arte e percezione visiva* meno, ma anche lì ho cercato di fornire strumenti necessari per la comprensione dell’opera d’arte e non mi sono servito dell’opera per fare vedere che

cosa fanno due colori, o se la forma più complessa viene preferita dalla gente. Quello che volevo capire era l'opera d'arte, come altri psicologi vogliono capire aspetti della mente umana. Questa è la differenza essenziale tra la mia posizione e le altre.

L.P.R. – L'oggetto della psicologia dell'arte è per te l'arte. E però, in larghissima parte, la psicologia dell'arte mi pare che ancora oggi venga considerata un'applicazione della psicologia all'arte. Nel seminario palermitano del 1981 erano presenti le due posizioni: psicologia applicata all'arte *versus* campo disciplinare autonomo che contribuisce alla teoria generale della conoscenza. Senza affrontare complicati problemi epistemologici, relativi al presupposto che ci possa essere una psicologia per così dire pura, indipendente quindi dalle molteplici attività umane, qual è la tua impressione?

R.A. – In effetti generalmente gli psicologi interessati all'arte, anche negli Stati Uniti, praticano questi studi come applicazione di certe scoperte psicologiche al campo artistico (dai test di personalità alla percezione dello spazio). Io invece ritengo che se si vuole fare giustizia alla psicologia dell'arte, l'arte stessa deve essere l'oggetto primario dell'indagine, alla quale si subordinano tutti gli strumenti della psicologia. Lo studio dell'arte mi ha fatto capire certi meccanismi percettivi prima ignoti. Per esempio l'espressione dinamica, condizione necessaria della percezione artistica, che non è contemplata nella teoria ufficiale della percezione, vuoi perché entità non misurabile, vuoi perché considerata epifenomeno trascurabile.

L.P.R. – Quindi una psicologia dell'arte deve partire dall'arte, dalle opere d'arte. Ma allora dobbiamo sapere che cosa è un'opera d'arte, come possiamo definire l'arte. Accettiamo per definizione quella che ci dà il critico? Viviamo nel secolo in cui Duchamp (da te considerato l'artista più sopravvalutato dei nostri tempi) ha preso un oggetto trovato così per caso e l'ha fatto esporre al museo: lì è diventato opera d'arte. Come facciamo – a partire da situazioni di questo tipo e in generale da tutte quelle manifestazioni artistiche che hanno poi portato alla *s-definizione dell'arte* – a dire che da un punto di vista della psicologia dell'arte è bene partire dall'opera d'arte? Che cosa è l'opera d'arte?

R.A. – Hai sentito quello che ho detto nel seminario di stamane, quando ho parlato di che cosa è l'arte. Ho detto che per me l'arte non è una collezione di oggetti, è una qualità appartenente a tutte le cose del mondo, ti ricordi?

L.P.R. – Sì. Tu hai scritto: «farei meglio a confessare a questo punto che quando io penso all'arte, penso a ciò che rende visibile la natura delle cose. Non mi interessa troppo che questo qualcosa sia prodotto dalla natura o dall'uomo, dalla mano o dalla macchina, con intenzione o inintenzionalmente, tutto ciò che mi interessa è se la configurazione faccia più o meno comprendere ai miei occhi ciò che essi vedono. Se così accade la chiamo arte, sia essa una cascata o un fiore, un volto umano, un cucchiaino, un paio di scarpe, un diagramma statistico, una brocca, un quadro». Volevi dire questo anche stamane?

R.A. – Sì.

L.P.R. – Hai anche detto che la distinzione fra ciò che è arte e ciò che non è arte è da lasciare ai filosofi. E però la definizione dell'arte – una qualunque definizione – non comporta l'inclusione o l'esclusione degli oggetti considerati?

R.A. – Intere generazioni di filosofi hanno cercato di capire cosa è arte e cosa non è arte. Questo problema non esiste. L'arte non è un criterio per separare certi oggetti da altri; è una qualità presente in qualunque oggetto naturale o artificiale. Ciò che io chiamo dinamica espressiva è ciò che distingue la qualità artistica da altre qualità pratiche. E quindi arte può essere un bicchiere, una cascata, un quadro, un'architettura... Poi se parli di un'opera d'arte...

L.P.R. – Distingui arte e opera d'arte?

R.A. – Assolutamente, perché arte è un aggettivo o magari un avverbio. L'arte non è una categoria, è una qualità delle cose.

L.P.R. – In italiano è un sostantivo, non è un aggettivo.

R.A. – Anche in tedesco, anche in inglese... In tutte le lingue del mondo.

L.P.R. – Dunque sostieni che arte non sta a indicare solo opere d'arte. Etimologicamente però arte è un modo umano di agire, è un intervento sulla realtà. Questo significato, che fa riferimento all'azione umana, si è sedimentato storicamente. Sostenere quindi che la cascata è arte...

R.A. – Ogni cittadino ha due doveri: uno è obbedire alle leggi e l'altro è di rifarle. La definizione tradizionale dell'arte è una cosa; la mia maniera di definirla un'altra.

L.P.R. – Tu definisci l'arte come la qualità espressiva degli oggetti. Tuttavia non ti occupi di un oggetto qualunque ma prendi in considerazione proprio quella categoria di oggetti considerati opere d'arte.

R.A. – Siccome la cosiddetta opera d'arte è l'esempio più puro e più intenso di quel fenomeno di arte di cui parliamo, non soltanto conviene prendere un dipinto, una scultura ecc., ma anzi scegliere gli esemplari migliori. Non si possono fare studi seri con opere brutte, per la semplice ragione che se tu prendi un esemplare scadente, i fattori che sono di importanza primaria saranno inquinati da tanta roba superflua. Nella scienza ci serviamo sempre degli esemplari più puri. Se voglio fare l'anatomia del corpo umano, non prendo un corpo qualsiasi; devo trovare il tipo che presenta nel modo più puro il fenomeno che mi interessa. Perciò, nell'arte, io mi occupo di Picasso e di Tiziano e non di un pittoruncolo qualunque. Anche se l'arte è presente in ogni oggetto del mondo è necessario, per capire, studiare gli esemplari più chiari e più intensi, i più puri, appunto.

L.P.R. – Tu sostieni che l'arte, in misura minore o maggiore, è in tutte le cose, in qualsiasi manifestazione umana. Si può concordare se con arte si intende ciò che rende visibile la natura delle cose. Da questo punto di vista, però, forse ha poco senso dire questo ha valore artistico, quest'altro non ne ha. Prendiamo un diagramma, o meglio prendiamo una pianta di appartamento fatta da un geometra. Indubbiamente la planimetria rende visibile la natura dell'appartamento, ma indubbiamente nessuno di noi si sogna di attribuirle un valore artistico, anche se ha un valore in relazione a un altro parametro.

R.A. – Sì, però io non parlo di informazione, di un'informazione qualunque. Quando parlo di arte intendo ciò che viene fuori esclusivamente dalla dinamica espressiva. Il fenomeno che chiamo arte non è il valore informativo che mi dice questa è una bottiglia, oppure questo è vetro e questo è legno; non parlo di ciò. Ma parlo esclusivamente di quello che è l'espressività, di ciò che la dinamica espressiva mi dice sulla natura dell'oggetto. Questa è la funzione dell'arte e non un'informazione qualunque. Quando vedo un albero ci sono alcuni aspetti di questa forma specifica che mi danno il senso di che cosa è l'emergere dal basso, l'essere radicato e che appartengono alla natura della dinamica espressiva. Quindi la pianta dell'appartamento forse non ha arte, ma se il disegno mi dà il senso di quella camera, allora sì.

L.P.R. – E però, se l'arte è ciò che rende visibile la natura delle cose, la planimetria che disegna il geometra mi rende visibile la pianta dell'appartamento.

R.A. – Sì, hai ragione, questo è molto limitato; ma io parlo di “rendere visibile” nel senso speciale dell’espressione.

L.P.R. – Scusa, mi pare il caso di chiarire questo punto. Quando definisci l’arte in questo modo mi va bene che tu consideri il disegno infantile, per esempio, arte; quando la definisci come soluzione di un problema espressivo allora non capisco perché parli di arte infantile o del cucchiaino o della brocca o di un diagramma statistico; ovviamente in quanto diagramma statistico, in quanto cucchiaino, in quanto brocca. Certo una brocca di Morandi sì, ma non la brocca che vediamo al ristorante.

R.A. – Consideriamo un bicchiere e una bottiglia; le loro forme esprimono una maniera differente di chiudere, di versare, di ricevere ecc. Ci sono quindi gli elementi della dinamica espressiva, in un modo molto elementare, anche in questi due oggetti. Poi per farlo Morandi ci vogliono altre cose; ma in un senso semplice, questi due oggetti hanno la loro espressione e mi dicono qualcosa su ciò che significa ricevere e contenere. Nel saggio *Dall’espressione alla funzione* che si trova in *Verso la psicologia dell’arte* ho descritto la maniera in cui gli oggetti parlano della loro natura. È questo che voglio dire quando parlo di arte.

L.P.R. – Allora arte è o può essere tutto, anche una cascata per esempio. Scusami se ci ritorno, ma perché usare la parola arte? Storicamente la parola arte nasce per rendere conto di un’attività umana: *techne/ars*. È un modo di agire, mentre per esempio per indicare una realtà, un oggetto naturale quale che sia, si è usata la parola bellezza. Allora perché parlare di arte per una cascata, arte che come parola comporterebbe l’agire umano, un’azione umana, e non parlare di bellezza?

R.A. – Tu già introduci una dicotomia che non accetto. Siccome esiste in tutto quello che percepiamo questa qualità espressiva, allora si capisce anche perché un uomo vorrebbe farlo da sé, cioè creare qualcosa che ha questa proprietà in un senso anche più concentrato, più puro. Sostengo che l’attività umana di costruire oggetti che hanno questa qualità è semplicemente la conseguenza del fatto che la percezione sempre coglie questa qualità che è di valore, che ci dice qualcosa su che cosa è il mondo in cui viviamo.

L.P.R. – Questo lo capisco benissimo. Storicamente si è unito questo tratto comune che c’è tra un oggetto naturale, uno spettacolo naturale (per esempio, pensiamo a Kant: il sublime e la montagna), con qual-

cosa di simile che si può trovare in un oggetto artificiale, in un grande quadro: la nozione di bellezza, il sentimento del bello, del sublime. Il sentimento del bello si può applicare indifferentemente alla cascata oppure anche a un magnifico quadro di cascate o di altro soggetto. Se il quadro lo si definisce arte, nel senso che è prodotto da un essere umano, non si capisce perché chiamare arte anche la cascata. Voglio dire, è un uso linguistico che può, mi pare, ingenerare confusione.

R.A. – Ma non è confusione. Il punto è proprio questo: fare una separazione di tale genere, soffermarsi sulle differenze fra quello che fa l'uomo e quello che fa la natura (e si capisce che le differenze esistono), porta a trascurare una continuità di enorme importanza, perché senza rendersi conto di quella che è l'espressività degli oggetti comuni non si capirebbe l'espressività dell'opera d'arte. Occorre, quindi, sia distinguere fra l'attività della natura (una pietra è differente da una statua, è ovvio), sia capire che se la pietra non avesse quella espressività, l'arte non l'avrebbe nemmeno. È un fenomeno unico.

L.P.R. – La pietra ha espressività o tu nel guardare la pietra...?

R.A. – Ma no, è esattamente la stessa cosa.

L.P.R. – Nella dinamica espressiva ci sono le caratteristiche strutturali dell'oggetto, ma anche le caratteristiche del soggetto; è il soggetto che percettivamente è strutturato in un modo tale da dare espressività anche alla pietra.

R.A. – Questo non vuol dire che la pietra non contribuisca, contribuisce esattamente alla stessa maniera. Il monte Fuji è differente dalle altre montagne, se non altro per la monumentalità.

L.P.R. – Diciamo che ha qualità strutturali che non sono delle altre montagne.

R.A. – Quindi parliamo sempre della stessa cosa, parliamo di certe qualità dell'oggetto.

L.P.R. – Questo a me pare la condizione base perché poi si possa fare qualsiasi altro discorso, quello della scienza come quello dell'arte. A partire da questa relazione con gli oggetti, quali essi siano, l'intervento può essere di tipo, non so, diciamo arnheimiano, o picassiano. Picasso entra in relazione con l'oggetto in modo diverso da te. Tu cerchi di spiegare quell'oggetto che Picasso ha fatto. Cosa differenzia i due atteggiamenti? È soltanto un problema relativo alla dinamica per-

cettiva? Tutti quanti percettivamente ci poniamo allo stesso modo, la dinamica espressiva è un fatto basilare sia di qualsiasi atto giornaliero, sia del creare una tela. Però, fare un'analisi dell'oggetto artistico o costruire quell'oggetto o semplicemente guardarlo sono attività completamente differenti.

R.A. – Allora bisogna considerare le due maniere in cui avviene la conoscenza: la maniera intuitiva e la maniera intellettuale di capire. Ora la maniera intellettuale di capire si limita a concetti definiti che sono quelli della scienza, viceversa la maniera intuitiva di capire, che è quella della percezione, comporta che io la dinamica dell'oggetto la senta in me. Voglio dire che quello che viene fuori dall'espressione dell'oggetto mi coinvolge totalmente. Questa è la differenza tra un'esperienza estetica e un'esperienza semplicemente intellettuale dell'oggetto.

L.P.R. – Sì, ma nel momento in cui guardiamo una bottiglia possiamo essere tutti quanti coinvolti perché sentiamo l'espressività che ci rimanda. È un fatto che tu chiami intuitivo. Se poi voglio esprimere questa espressività su tela, mi basta il momento intuitivo, oppure occorre qualcosa d'altro? E non voglio parlare del talento, ma della differenza tra leggere il visivo – con la percezione decodifico alcuni eventi – e codificare visivamente, ovvero sia la competenza del codice della rappresentazione visiva. Tutti percepiamo, però poi nel momento in cui facciamo un semplice schizzo, o la grande opera d'arte, lì dobbiamo, e l'hai detto tu, elaborare un "concetto rappresentativo". Tutto questo, secondo me, ha ben poco a che fare con la percezione. Mi pare che insistere sulla percezione come fai tu, ma anche Francès e Berlyne, significhi rimanere legati a come storicamente è nata la filosofia dell'arte, l'estetica. Il tuo concetto rappresentativo mi sembrava che desse la possibilità di uscire dalle secche dell'estetica moderna.

R.A. – Ieri ho dedicato la lezione alle forme primitive d'arte. Ho trattato del fatto che la percezione come tale non basta per spiegare il disegno del bambino. Bisogna capire che qui entrano le condizioni del medium e che quindi se io vedo questo tavolo rettangolare, e ne faccio un rettangolo sulla carta, ho elaborato il concetto rappresentativo, ossia un equivalente della percezione nel medium.

L.P.R. – Se devo fare qualcosa di rettangolare, tu sostieni, trovo l'equivalente strutturale in un determinato medium. Ma, prima di trovarlo in un determinato medium, devo elaborare mentalmente un qualcosa che preesista ai diversi equivalenti strutturali in ragione dei diversi media, oppure no?

R.A. – Vediamo un po'. Tu che mi conosci così bene sai che in quel mio saggio *Astrazione percettiva ed arte* ho parlato di "categorie" percettive che si attivano quando uno stimolo suggerisce, per esempio, rotondità. Sono questi i "concetti percettivi", che infatti precedono la rappresentazione pittorica. Quando poi un artista guarda "con occhi da pittore", egli proietta delle forme colte dal medium pittorico su quel che vede. Facciamo un'esempio grafico. Disegno una figura umana (fig. 1a).



Fig. 1a

Se opero con un po' di intelligenza e non imito il modello in maniera puramente meccanica cerco di capire quale struttura dà all'oggetto l'espressione che possiede. Questo è quella purificazione di cui sto parlando: vedere cioè una forma che si incorpora, che si materializza: una struttura purificata. Questa purificazione è un elemento essenziale di cosa vuol dire vedere. Vedere non è una cosa passiva.

L.P.R. – Certamente. Ma il problema che pongo è un altro. Adesso stiamo facendo la stessa cosa: guardi tu guardo io, entrambi vediamo la figura 1a. Ma mentre tracciavi quelle linee, non facevamo la stessa cosa, solo tu hai elaborato il concetto rappresentativo che stiamo guardando.

R.A. – Perché te lo volevo far vedere. Ma se io guardo un oggetto, indipendentemente dal fatto che poi lo disegnerò, cerco sempre di capirne la struttura. Successivamente se lo faccio in creta succede una cosa, se lo faccio sulla carta succede un'altra cosa, se lo faccio con il mio corpo succede una terza cosa. Solo allora c'è il concetto della rappresentazione, che varia a seconda del medium utilizzato. Ancora, per realizzare l'espressione della figura 1a, se invece di utilizzare la matita uso pezzi di legno allora la curva si estingue, e viene fuori la figura 1b.



Fig. 1b

L.P.R. – In questo momento stiamo facendo la stessa cosa, elaboriamo entrambi un concetto percettivo della dinamica di questa figura. Io però non ho realizzato un concetto rappresentativo, tu invece sì.

R.A. – Come potevo altrimenti? Non ti posso far vedere quello che succede nella mia mente se non attraverso l'utilizzazione di qualche medium. Ho schizzato il disegno solo per chiarire che cosa significa percepire.

L.P.R. – Vuoi dare una definizione della percezione?

R.A. – Il “concetto percettivo” è la maniera in cui nella visione organizziamo le forme; forme che poi si riconoscono quando ritornano. Ha quindi tutte le proprietà di un concetto.

L.P.R. – Ma il concetto non ha proprietà diverse dal percetto?

R.A. – Appunto no, è proprio questo che sostengo. Ci sono però concetti intellettuali che sono di un tipo diverso. Il punto principale per me è che la percezione è fatta per mezzo di concetti che sono percettivi. Altrimenti la percezione non sarebbe altro che una ricezione passiva, mentre invece trovare delle forme e generalizzarle è un'esplorazione attiva. Se io vedo un oggetto rotondo, quell'oggetto è un esempio della rotondità che poi riconosco in altri oggetti che presentano la stessa caratteristica. Per quanto riguarda poi l'opera d'arte, si intende che per percepirla nella maniera giusta devo avere capito che si tratta, per esempio, di un dipinto, è fatto da una persona in un certo periodo storico ecc. Tutte cose che debbo sapere, altrimenti vedo una cosa che non c'è. Come quando guardando l'arte egiziana si sostiene che gli egiziani si muovevano così come appare in quell'arte. Ancora, se si guarda una fotografia come se fosse un dipinto si vede una cosa inadeguata e si può arrivare a una interpretazione errata. Quando guardiamo un'opera d'arte, quindi, la guardiamo fin dall'inizio come qualcosa che è fatta in un certo medium.

L.P.R. – Ti si rimprovera di avere trascurato gli aspetti semantici dell'opera.

R.A. – Non è che io abbia trascurato gli aspetti semantici dell'opera. Il punto è che è stato sopravvalutato il ruolo del linguaggio verbale. Basti pensare all'antica credenza in una coincidenza fra linguaggio e pensiero, avvolta da un alone quasi mistico, come dimostra la parola greca *logos*, che significa linguaggio-pensiero-divinità. Occupandomi di quello che fanno gli artisti mi sono convinto che è l'organizzazione visiva e non quella linguistica che informa il pensiero. Non c'è pensiero senza un elemento percettivo e viceversa. L'affermazione tradizionale della separazione tra percezione e pensiero è psicologicamente insostenibile. Le possibilità offerte dalla percezione visiva non sono soltanto accessibili alla mente; sono indispensabili per il suo funzionamento. Pertanto la vista è il medium fondamentale del pensiero. Ritengo inoltre che sia sbagliato cominciare con il linguaggio verbale anziché con l'esperienza visiva, perché è proprio il contrario che succede. L'esperienza visiva è primaria rispetto al linguaggio. Utilizzare, quindi, i concetti del linguaggio verbale per ragionare dell'esperienza visiva è una perversione.

L.P.R. – *Il mito dell'agnello che belava*, come efficacemente hai intitolato un brillante saggio contenuto in *Verso una psicologia dell'arte* e poi incorporato in *Pensiero visivo*. Tra gli studiosi che li critichi c'è, anche Ernst Gombrich. Consentimi qualche domanda a riguardo, perché quando si parla di psicologia dell'arte costituite il binomio più frequentemente usato dagli psicologi e non solo da loro.

R.A. – Sì, è vero, siamo trattati spesso insieme.

L.P.R. – Nelle tue opere non mancano le critiche alla posizione di Gombrich. Ora durante le tue lezioni non hai citato nessuno, salvo proprio Gombrich (una sola volta a dire il vero), e per evidenziarne il disaccordo. Perché proprio lui e solo lui?

R.A. – Perché parliamo degli stessi problemi.

L.P.R. – Questo è un dato incontestabile. Mi pare che abbiate un modo sostanzialmente identico di risolverli questi problemi e le critiche reciproche si originano dal non tenere presente, d'ambo le parti, le diverse formazioni culturali e quindi gli approcci diversi. Per Gombrich tutta l'arte è concettuale, per te percepire è già concettualizzare.

R.A. – Per Gombrich non tutta l'arte è concettuale, l'arte naturalistica è puramente percettiva.

L.P.R. – Ti pare? Critica «l’occhio innocente», irride all’esigenza degli artisti di «dipingere ciò che vedono», e sostiene che «l’“egizio” in noi può essere represso, ma mai totalmente sconfitto». Se poi consideriamo *A cavallo di un manico di scopa...*

R.A. – Un bel saggio!

L.P.R. – Ma non mi sembra che qui Gombrich abbia modificato la sua posizione rispetto a quella sostenuta in *Arte e illusione*. La distinzione tra stili illusionistici (arte greca, cinese, rinascimentale) e stili non illusionistici «il vasto oceano dell’arte concettuale» come lui dice...

R.A. – ... è proprio questa distinzione che critico. Inoltre, come tutti gli studiosi del Warburg Institute, Gombrich attribuisce un peso determinante alla tradizione mentre l’apporto dell’esperienza diretta è quasi nullo. Sostiene che il mondo in se stesso non ha forma, non è organizzato né organizzabile se non attraverso strutture formatesi storicamente, sedimentazioni di convenzioni accumulate lungo la storia, e tramandate da una generazione all’altra.

L.P.R. – «La culla del filo di spago». Ritengo che la differenza di fondo fra te e Gombrich, consista nel fatto che Gombrich si sia occupato di psicologia non solo molto meno di te ma, soprattutto, se ne sia occupato in modo non diretto. In altre parole, tu provieni dall’istituto dei teorici della Gestalt e sei uno psicologo dell’arte; Gombrich proviene dall’istituto Warburg ed è uno storico dell’arte. Ora, a me pare che la rilevanza assegnata alla tradizione sia quasi inevitabile quando lo studio dell’arte lo si affronti nelle sue articolazioni storiche.

R.A. – Giusto. Insisterei però che la differenza fra Gombrich e me non è una semplice questione di enfasi. Quando noi due affrontiamo lo stesso fatto o la stessa teoria, affermiamo cose incompatibili. Ma è anche vero che una discussione di fondo fra noi due potrebbe creare una base d’accordo più estesa.

L.P.R. – «Percepire visivamente è pensare visivamente». Questo modo affascinante di risolvere la dicotomia che il pensiero occidentale ha postulato tra percepire e pensare genera «il pericolo – ha obbiettato Kanizsa – di non vedere i veri problemi che sono specifici dell’uno o dell’altro campo [...] portando alla scotomizzazione di qualche genuino problema» sia in campo percettivo che in campo di pensiero. Kanizsa quindi riporta una serie di esempi relativi alla somiglianza, alla completezza e alla simmetria che evidenziano come le leggi che regolano il pensare possono essere diverse da quelle che regolano il perce-

pire.

R.A. – Bisogna vedere gli esempi.

L.P.R. – Consideriamo la somiglianza. Per decidere se due cose sono simili, ovviamente dobbiamo definire la somiglianza. Usiamo un criterio abbastanza comprensivo e definiamo la somiglianza in base alla «identità dei rapporti o delle proporzioni». Guardiamo la seguente figura.

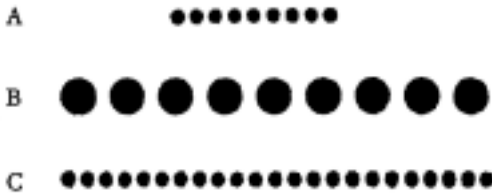


Fig. 2

Kanizsa fa notare che «Se si fa scegliere la configurazione più simile ad A, tra B e C, la scelta cade nella maggior parte dei casi su C e non sulla variante rigorosamente proporzionale B».

R.A. – La somiglianza percettiva può riguardare sia B che C: A si può vedere in due maniere, come catena o come lunghezza. Se lo vedi come lunghezza è più simile a B, se lo vedi come catena è più simile a C. In questo ultimo caso la diversa grandezza non conta molto; forme di grandezza differenti, infatti, si paragonano molto facilmente.

L.P.R. – Passiamo alla completezza. Questa figura [3a] è il disegno di un uomo senza braccio, quindi incompleto; visivamente tuttavia è completa. Quest'altra figura [3b], viceversa, è incompleta anche visivamente. Abbiamo quindi una raffigurazione completa di un uomo incompleto e una raffigurazione incompleta di un uomo. Sebbene manchi a entrambe le figure un braccio, la prima è incompleta per il concetto di uomo ma visivamente è completa; la seconda è incompleta dal punto di vista percettivo, visivamente il braccio tende a continuare, tende a completarsi.



Fig. 3a



Fig. 3b

R.A. – Non capisco l'argomento. Qui abbiamo due percetti perfettamente completi di due disegni, di cui uno è incompleto. Vediamo anche che almeno uno dei modelli rappresentati nei disegni è incompleto. La differenza fra disegno e modello ha niente a che fare con la differenza fra percezione e pensiero. Ambedue sono visti e compresi a mezzo della solita combinazione percetto-pensiero.

L.P.R. – Quindi sei sempre convinto che la logica del vedere coincide con la logica del pensare.

R.A. – Forse l'esempio è scelto male. Esiste, sì, la differenza fra visione intuitiva e analisi intellettuale. Difatti sto scrivendo un saggio su questo argomento proprio adesso. Questa distinzione però non corrisponde a una differenza fra percezione e pensiero. Essa ha luogo invece dentro all'indivisibile complesso cognitivo percetto-pensiero.

L.P.R. – Kanizsa mette in evidenza che non sempre il pensare e il vedere, sebbene possano portare alla stessa conclusione, funzionano secondo gli stessi principi. I concetti di somiglianza e completezza possono essere diversi dai «concetti percettivi» di somiglianza e completezza. Il problema, quindi, è se le leggi che regolano la percezione sono le stesse di quelle che regolano il pensiero. Kanizsa sostiene che «l'occhio – se proprio si vuole che ragioni – ragiona comunque a modo suo».

R.A. – Non è l'occhio che ragiona ma i centri del sistema nervoso che controllano la percezione visiva. È possibile distinguere fra atti cognitivi in cui la diretta evidenza visiva è decisiva e altri in cui l'evidenza visiva sembra confonderci. Ma in quest'ultimi casi non è un ragionamento "astratto", non-percettivo che corregge il nostro giudizio ma invece una maniera più sottile di percepire – vedi i famosi esperimenti di Piaget sulla "conservazione".

L.P.R. – La difesa dell'arte infantile è stata portata avanti con argomentazioni del tipo spontaneità, freschezza, ingenuità, e anche tu hai parlato di «pattern deliziosamente spontanei» del bambino. Ora spontaneità, freschezza e ingenuità per lungo tempo sono state caratteristiche appartenenti al mondo dell'etica e non dell'estetica. Poi in un certo momento storico si sono legate all'arte – basti pensare al saggio *Della poesia ingenua e sentimentale* di Schiller – e dopo di allora, soprattutto con la diffusione delle poetiche romantiche, la spontaneità, l'ingenuità, la freschezza, come determinanti l'atto creativo, hanno acquistato molta importanza. Ora l'arte del Novecento invece va in tutt'altra direzione, non solo per quelle che sono state poi le manifestazioni, per esempio, di arte concettuale, ma una serie di esperienze le più disparate ci dicono che l'artista ha un progetto molto riflessivo su quello che è il suo fare. Il ritorno alla freschezza dell'infanzia di molti artisti del Novecento è un ritorno voluto, analizzato. Quindi da una parte abbiamo avuto una riflessione sull'arte, quella più diffusa ancora oggi, che vuole l'arte spontanea-ingenua-fresca, e tutte queste qualità poi sono state ritrovate nel disegno del bambino considerato arte (nell'accezione tradizionale del termine) e già questo è un problema; l'altro è che proprio l'arte del Novecento è andata in direzione opposta. Qual è il tuo punto di vista a riguardo?

R.A. – Mi pare che qui bisogna distinguere fra ciò che è l'arte del bambino e ciò che si attribuisce a esso. Ora mi pare che tu hai completamente ragione che originariamente, in uno spirito rousseauiano, il bambino era l'ideale di quella spontaneità naturale che gli adulti avevano perduto. D'altra parte nel Novecento è stato diverso. Nel Novecento nessuno, tranne forse alcuni pedagogisti e psicologi, hanno parlato in questa maniera. Per gli artisti, come dici tu, era un'altra cosa. Loro nel disegno infantile vedevano un esempio della libertà dai vincoli del naturalismo, come lo vedevano nell'arte africana, nell'arte giapponese ecc. È tutto un'altra cosa. Se un pittore come Karel Appel, del Gruppo Cobra, fa il quadro *Ragazza con insetto in testa*, non lo fa tanto perché invidia questa spontaneità; forse fino a un certo punto, ma poco. Invece gli piace quel che Dubuffet – Dubuffet è il migliore esempio – ha pensato su l'*art brut*. Come vedi, è tutt'altra cosa, altre

astrazioni. Quindi bisogna vedere, come in ogni fenomeno, quali sono le qualità attribuite al disegno del bambino per varie ragioni da artisti, diciamo, e distinguerle da quello che il disegno è in sé. Dopo tutto è questo il compito mio e tuo, il compito degli psicologi.

L.P.R. – Proprio da un punto di vista psicologico non possiamo dimenticare che il concetto percettivo e il concetto rappresentativo del bambino sono legati a una struttura mentale che è del bambino, mentre il concetto percettivo e rappresentativo dell'artista a una struttura psicologica diversa. Quando Read parla di pensiero prelogico che si può ravvisare nella pittura di Matisse e nella pittura del bambino, mi sembra non si possa concordare, perché Matisse non è prelogico, è...

R.A. – ... ma neanche il bambino è prelogico. Vedi Read, che era un eclettico, prendeva da tante parti concetti diversi in una maniera direi anche intelligente. Ora come sai il concetto di prelogico viene da Lévy-Bruhl. Noi abbiamo capito adesso (e questo è tutto lo sviluppo della topologia) che le leggi della logica sono quelle che sono, sono esattamente le stesse, e che soltanto le circostanze diverse, le informazioni diverse che ha il primitivo, determinano risultati diversi. Quindi il pensiero prelogico non va bene né per il bambino né per l'artista, sebbene Read lo dica.

L.P.R. – Ma che non vada bene per il primitivo possiamo concordare, non foss'altro per il fatto che anche il primitivo è stato bambino. Tuttavia ci sono delle caratteristiche nella struttura psicologica del bambino, sia esso inserito in una cultura cosiddetta primitiva o nella nostra cultura, che lo differenziano dall'adulto. Non lo chiameremo prelogico, però indubbiamente il bambino non concettualizza come concettualizza l'adulto. Consideriamo l'esempio classico della conservazione, al quale accennavi un momento fa. Tu sostieni che quando il bambino non risolve il problema non è perché è soggiogato alla percezione, né quando lo risolve è perché si è distaccato dalla percezione, ma perché riesce a combinare le dimensioni di lunghezza e di larghezza. Indipendentemente dalla spiegazione che ne diamo, rimane fermo che il bambino fino a un certa età non ha il concetto di conservazione, non è in grado di tenere presenti due aspetti contemporaneamente, non riesce quindi a vedere che quanto si acquista in lunghezza lo si perde in larghezza.

R.A. – Va bene. La soluzione – questo è il punto che mi importa – è per me una soluzione percettiva, mentre per Piaget (è anche più chiaro nelle teorie di Bruner col quale ne ho discusso spesso) la soluzione si ha quando si supera la maniera percettiva di considerare le

cose e si ragiona in maniera astratta, quando, insomma, non siamo più nel campo percettivo; viceversa sono convinto che si tratta semplicemente di complessità, della possibilità come dici tu, di vedere i rapporti tra due dimensioni. È quindi un problema percettivo. Se tu dici che essere capaci di vedere il rapporto tra due dimensioni è al di là della percezione, allora non sono d'accordo. Faccio due esempi. Una collega che insegna musica all'università mi diceva: io ho sempre una difficoltà: gli studenti capiscono che cosa succede nella dimensione orizzontale – quella della melodia –, capiscono anche cosa succede nella dimensione verticale – quella degli accordi – ma quando si tratta di combinare i due insiemi, operazione necessaria per capire la musica, casca l'asino. E non sono bambini. Nell'architettura ci sono due maniere di guardare una casa: una è quella del piano, la planimetria, la pianta; l'altra è quella della sezione in cui si vede lo spaccato. Quello che fa l'architetto – vedere la casa tridimensionalmente in modo che le due prospettive si integrino – è una cosa molto difficile.

L.P.R. – Tu sostieni che questa grande differenza tra bambino e adulto non c'è. Porti l'esempio della musica e mi precisi che sono adulti e non bambini. E sicuro? Non ritengo che queste strutture possano funzionare indipendentemente da quelli che sono gli apporti continui dell'esperienza, viceversa si specificano in relazione a quelli che sono i campi applicativi. Posso vedere contemporaneamente due cose, laddove ho esercitato il mio pensiero, e anche da adulto non vedere contemporaneamente due cose, non tenerle presenti, laddove il pensiero non si è esercitato. Da questo punto di vista sono d'accordo con te. Però di fatto lo sviluppo apre gradi di libertà sempre maggiori; non tutto è possibile all'inizio di un processo, anche se programmate geneticamente, solo in seguito alcune cose diventano possibili. Ora per quanto riguarda i rapporti tra due dimensioni – al di là della spiegazione che ne diamo, sia essa percettiva o extrapercettiva – è un fatto che il bambino risolve questo problema diversamente da come lo risolve l'adulto. Se chiamiamo logica la soluzione dell'adulto, soluzione che in un'età più avanzata sarà data anche dal bambino, chiameremo prelogica quella del bambino. Usare “logico” e “pre-logico” però già ti qualifica la spiegazione della natura del problema. Bene, mettiamo da parte questi termini e usiamone altri che rendano conto nondimeno del fatto che il bambino non risolve il problema e l'adulto può risolverlo. Altrimenti si finisce col buttare il bambino assieme all'acqua sporca del bagno.

R.A. – Rimane da decidere se si tratta di differenze di principio o semplicemente di differenze di grado.

L.P.R. – Tu hai scritto che ci sono momenti e argomenti per i quali

è più opportuno rilevare le affinità anziché le differenze. Quando procedi in questa direzione per l'arte e la scienza, e dimostri quanto hanno in comune relativamente ai mezzi e ai fini, mi pare non solo legittimo ma estremamente rilevante perché la divisione teorizzata, da un certo momento storico in poi, tra queste due attività umane ha portato a una razionalità limitata e limitante, e all'arte come il regno del sentimento. Viceversa la somiglianza rilevata tra bambino, primitivo, artista mi sembra produttrice di equivoci. Secondo me, in questo caso sono più importanti le differenze, perché un primitivo, un bambino, un artista, sono soprattutto diversi. Il ritorno all'infanzia, proclamato dagli artisti, intanto, è un ritorno e poi è un progetto estremamente sofisticato che ha ben poco a che fare con la semplicità del bambino. Per esempio Kandinsky diceva che bisogna ritornare a essere come appena nati; ma anche Klee, anche Nietzsche... C'è un bellissimo frammento di Nietzsche intitolato *L'azzurra lontananza*: «un fanciullo per tutta la vita. Ciò suona molto commovente, ma è solo un giudizio dato da lontano; visto e sperimentato da vicino, ciò significa sempre: puerile per tutta la vita».

R.A. – Certamente non lo diceva di se stesso. Per lui aveva tutt'altro significato.

L.P.R. – Quale significato?

R.A. – Per lui c'era la freschezza, la creatività, l'ingenuità del bambino.

L.P.R. – E sia pure. Ma è una cosa nostra qualificare la freschezza, l'ingenuità, la spontaneità come artistiche, rintracciarle nel disegno del bambino e metterlo a confronto col disegno di Matisse.

R.A. – Il bambino fa precisamente la stessa cosa che fa Matisse, se parliamo soltanto del fatto che prende un'esperienza espressiva e ne dà l'equivalente nel medium di cui si serve con una grande sensibilità. Non ha senso distinguere per principio ciò che fa il bambino da ciò che fa l'artista, solo che l'artista lo fa in modo più intenso, più saggio, più maturo.

L.P.R. – Dal punto di vista dello sviluppo mi pare fuorviante dire che il bambino fa la stessa cosa che fa Matisse. La capacità del bambino di elaborare concetti rappresentativi va rapportata a una struttura psicologica assolutamente diversa da quella di Matisse.

R.A. – Diversa in che senso?

L.P.R. – Innanzi tutto perché una serie di processi di sviluppo non sono giunti a maturazione.

R.A. – Ma questa è una differenza di grado.

L.P.R. – Io la considero qualitativa. Ma qui forse il problema è un'opzione teorica di fondo sullo sviluppo.

R.A. – Sarebbe necessario far vedere che ci sono elementi essenziali dell'arte di cui non si ritrovano i germi nel disegno infantile. Non mi sembra facile, perché mi pare che tutti gli elementi essenziali, sebbene in maniera molto elementare, sono nel disegno del bambino. Nessuna qualità basilare, elementare manca.

L.P.R. – Grazie, intanto, per l'eccitante proposta di falsificarti che mi prospetti. Quando parli di qualità basilari, di qualità strutturali non sono d'accordo. Anche se si rintracciano gli stessi elementi, sia nel disegno infantile che nell'arte degli artisti, sono inseriti e contestualizzati in modo talmente diverso che non sono più la stessa cosa.

R.A. – L'asserzione tua e l'asserzione mia non contano. Bisogna prendere un disegno e analizzarlo. Una questione di fatto da risolvere empiricamente.

L.P.R. – Ma non possiamo dimenticare che l'artista ha un problema formale da risolvere, un problema che acquista senso all'interno della tradizione artistica in cui opera, un problema di norma e trasgressione. Mentre il bambino non ha nessun problema di questo tipo.

R.A. – Il bambino ha un problema enorme. Il problema è capire che cosa è, per esempio, un albero. È un problema enorme perché quello che vede con i suoi occhi è una confusione, una cosa molto complessa. Disegnare un albero come una colonna da dove si dipartono i rami non è una copia di quello che c'è, è un'invenzione straordinaria.

L.P.R. – Ma tutte le invenzioni non sono arte. L'invenzione del frigorifero, per esempio, non è arte. Perché quella del bambino che capisce la struttura dell'albero...?

R.A. – Perché è precisamente quello che fanno gli artisti: trovare nella realtà certe strutture che ci fanno vedere come funziona il mondo.

L.P.R. – I bambini spesso – ho osservato molto i bambini mentre

disegnano – scarabocchiando “trovano” una certa forma. Tu sai che se a un bambino di tre anni diamo un quadrato da copiare non lo sa copiare. Però nelle sue forme cosiddette spontanee spunta a volte il quadrato. Questo non significa che ha capito la struttura del quadrato o intenzionalmente ne sta facendo uno. Per caso spunta il quadrato. Ma è un quadrato che non ha nulla da spartire col quadrato di Malevič, un quadrato quest’ultimo che ha tutta una tradizione di cultura figurativa, di rottura con...

R.A. – Non nego questo, le differenze sono ovvie. Quello che conta è quello che hanno in comune.

L.P.R. – Vedi, non è solo questione di differenze che sono ovvie. Tu giustamente precisi che i doveri del cittadino sono due: obbedire alle leggi e rifarle. Nella tua definizione dell’arte le opere d’arte non sono tutta l’arte, ma solamente i «culmini rari». Intanto non capisco perché confrontare i concetti rappresentativi del bambino, che sono primitivi, proprio con questi culmini rari. Rilevando soprattutto le somiglianze azzeri le differenze di grado, che pure riconosci. E poi le somiglianze vengono utilizzate – non certo da te – in un orizzonte teorico in cui la distinzione arte/non-arte rimane valida; vale a dire l’arte si identifica senza residui con le opere d’arte, opere fatte dagli artisti e dai bambini.

R.A. – Su questo livello, un po’ troppo generico, non ho niente da aggiungere.

L.P.R. – Dicevi prima che bisognerebbe trovare qualche elemento determinante dell’arte che non ci sia anche nel disegno del bambino. Ma bisogna vedere quali sono questi elementi determinanti, perché, per esempio, la direzione orizzontale e quella verticale vengono acquisite prima dal bambino, o in ogni caso si manifestano, prima nel suo disegno, che non la diagonale; mentre invece in un artista adulto tutti gli elementi sono presenti contemporaneamente.

R.A. – Ma certo, vedi, io non dico che funzionano alla stessa maniera, perché ci sono quelle differenze tremende tra una persona matura e un bambino. E chi lo negherebbe? E però la verticale e l’orizzontale, che formano la struttura necessaria per capire lo spazio, si acquisiscono a una certa età, tenera età, e come problema rimane sempre identico. Anche Michelangelo, o Matisse, o qualunque altro artista, hanno sempre il problema di come fare a organizzare un sistema spaziale. Quello della verticale e dell’orizzontale è uno dei sistemi. Nel bambino è appena capito, in un artista maturo è una cosa molto più

complicata, ma è sempre lì, sempre gli stessi motivi, gli stessi elementi strutturali della conoscenza. Se vogliamo considerare un altro elemento vedremo la stessa cosa, perché non è questione...

L.P.R. – La capacità di rappresentare il movimento? Può sembrare che ci sia movimento nel disegno del bambino; ma il bambino piccolo non ha la preoccupazione di rendere graficamente il movimento, anche se gli scarabocchi sono sembrati estremamente ricchi di movimento.

R.A. – I bambini piccoli qualche volta – e questi sono i più piccoli – quando vogliono fare vedere una cosa che sta ferma e una cosa in movimento gesticolano in un modo che sulla carta non rende, ma l'intenzione di distinguere tra una cosa animata e una cosa non animata è presente. Successivamente, verso i 4-5 anni, dalla verticale e dall'orizzontale, dalla croce cioè, si arriva alla diagonale. Le diagonali introducono la possibilità di rappresentare ciò che si muove diversamente da ciò che sta fermo. Come sistema è elementare, semplice; ma l'intenzione di distinguere fra cose che stanno ferme e cose che si muovono esiste fin dal principio. Devi trovare un elemento che veramente non c'è in senso assoluto, e trovarlo è molto difficile.

L.P.R. – Ci rinuncio, per il momento. Però, proprio per quanto riguarda il movimento, il bambino lo rappresenta soprattutto agendolo. Più il bambino è piccolo, più il movimento lo fa piuttosto che rappresentarlo.

R.A. – Giusto.

L.P.R. – Quando invece l'artista rappresenta il movimento, ritengo sia una cosa diversa; senza parlare delle strutture mentali, ma rimanendo fermi al piano della rappresentazione grafica, quello del bambino e quello dell'artista sono concetti rappresentativi assolutamente diversi.

R.A. – È perciò che ti parlavo della diagonale.

L.P.R. – Cioè tu dici: la possibilità è lì, è presente nel momento in cui si configurano le diagonali.

R.A. – Poi c'è un'altra cosa. Il fatto cioè che anche nell'artista maturo rimane l'impulso dinamico presente nel bambino: se vuole disegnare una cosa morta, pure lui la fa nel braccio, la fa nella mano; lo trovi perfino nella teoria d'arte dei cinesi e dei giapponesi. Il gesto si deve imporre sulla linea, perché allora la linea stessa avrà questa qualità. Quindi anche questo rimane; è sempre la stessa cosa.

L.P.R. – Rimane, ma contestualizzato diversamente.

R.A. – Io sostengo che i principi basilari sono presenti all'inizio e rimangono. Poi ci sono enormi differenze. E però, siccome la vita umana è una, e siccome l'organismo cresce da piccolo a grande, è inutile pretendere che ci siano tra bambino e adulto quelle mura che porterebbero a differenze di principio, perché la biologia non funziona così.

L.P.R. – Non parlo di differenze di principio tra bambino e adulto. Tuttavia, se ci rappresentiamo lo sviluppo con l'immagine di una spirale, è chiaro che c'è tutta una continuità non spezzata, non spezzabile, dall'inizio del processo fino alla fine; però, indubbiamente, a piani diversi la complessità non mi consente più di trovare una linea...

R.A. – Ma questa è una tua assunzione!

L.P.R. – Guardiamo in termini di pertinenza. Da un punto di vista dello sviluppo può essere non pertinente badare tanto alle somiglianze, quanto fare attenzione alle differenze strutturali, organizzative.

R.A. – Come fai a decidere quando?

L.P.R. – Ecco, questa è una scelta.

R.A. – Se ti interessi delle cose elementari come faccio io, se ti interessi delle cose che stanno alla base, al fondamento del processo artistico, allora per forza devi badare alle somiglianze; se poi sei un critico, sei uno che si interessa di specificità stilistiche, allora no. Poiché io e, mi pare, anche tu ci interessiamo proprio di quelle funzioni base che fanno il processo, allora inevitabilmente devi vedere queste somiglianze. Bisogna sempre tenere in mente, mi sembra, che ci sono le differenze e che ci sono le somiglianze, e decidere che cosa è più importante evidenziare.

L.P.R. – A partire dalla somiglianza tu evidenzi una continuità che gradualmente si sviluppa dal primitivo concetto rappresentativo del bambino fino al più elaborato concetto rappresentativo dell'adulto. Questa continuità tuttavia si spezza durante la preadolescenza. La grande esplosione di forme grafiche si esaurisce. A una certa età il bambino non disegna più, e gli studiosi hanno parlato di "crisi grafica".

R.A. – Probabilmente questo è culturale.

L.P.R. – Sì e no.

R.A. – Probabilmente sì. Si è pensato che potesse avere a che fare con la fisiologia della pubertà. Ma non è così. Mi sembra che in una cultura che privilegia il naturalismo, cioè un tipo di immagine che è molto realistica, il bambino, all'età in cui diventa sensibile ai valori dominanti nel contesto sociale in cui vive, impara che il suo modo di disegnare non va bene e smette di disegnare. La società lo ha inibito. Mi ricordo un'esposizione scolastica d'arte di bambini. La cosa che mi ha impressionato enormemente è che questa interruzione non c'era. C'erano disegni buoni di ogni età: 9, 10, 11, 12, 13 anni.

L.P.R. – Si trattava di ragazzi particolarmente “dotati”.

R.A. – No. Si trattava del prodotto normale di quella scuola. Poi ho scoperto che c'era un supervisore, una signora straordinaria, che aveva fatto capire ai professori di quella città che il realismo non è l'unica maniera per giudicare il disegno dei bambini. Man mano che i bambini crescevano, il disegno diventava più complesso, più sofisticato, cambiavano i soggetti, ma la bellezza e la freschezza, che caratterizzano i disegni dei più piccoli, rimanevano.

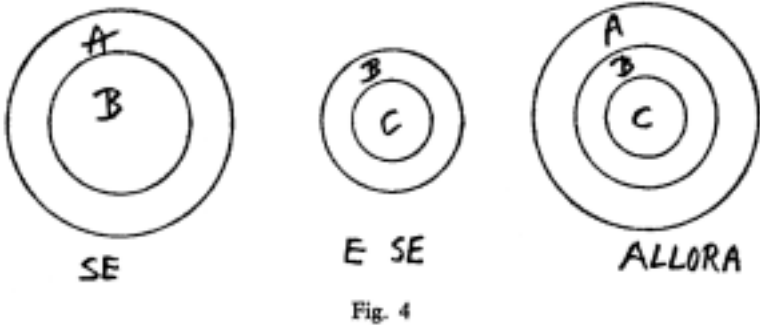
L.P.R. – Beh, per prima cosa vorrei ricordarti le ricerche di Heinz Werner e di Margaret Mead. Queste ricerche ci dicono che nelle culture cosiddette primitive, culture comunque che non privilegiano il naturalismo, i bambini smettono di disegnare molto prima dei nostri (Werner dice tra i quattro e i sette anni) o addirittura non disegnano. Inoltre ho seguito lo sviluppo grafico di un gruppo di bambini che sono stati educati ad apprezzare soprattutto forme grafiche non naturalistiche. La maggior parte ha smesso. Sono convinta dell'importanza della cornice culturale entro la quale ogni comportamento, e dunque anche il disegno infantile, si realizza. Quando e se compare, inevitabilmente si struttura attivando modelli culturali propri del gruppo di appartenenza. E però non ritengo che la cultura sia totalmente responsabile della crisi grafica. Mi pare che sostenere ciò significhi accettare il punto di vista del determinismo culturale.

R.A. – Io non esito a credere nell'effetto delle determinanti sociali quando i fatti me lo suggeriscono. Nell'ambiente culturale americano – non so com'è in Italia – pregiudizi potenti contro l'esercizio delle arti, la pittura, la poesia, la musica, e specialmente il teatro e la danza, diventano attivi all'età di 12 o 13 anni, in particolare per i bambini maschi. Inoltre, altri interessi sportivi, sociali, tecnologici si mettono in

gara con le arti. Perciò ci vogliono delle forze davvero grandi per opporsi a tutte queste influenze. Ma non mi pare che si tratti di crisi endogena, biologica.

L.P.R. – Nel *Pensiero visivo* critichi gli studiosi che hanno teorizzato il “pensiero privo di immagini” e sostieni che «pensare esige immagini, e le immagini contengono pensiero». Che rapporto c'è per te tra percezione e immagine mentale e quale ruolo gioca l'immagine nella costruzione di un concetto rappresentativo?

R.A. – In un primo tempo, ai tempi di Titchener e ai tempi di Külpe, si pensava che un'immagine fosse quasi una piccola fotografia, una copia fedele degli oggetti. Io ho sostenuto che le immagini si fanno a tutti i livelli dell'astrazione. Questo è il punto essenziale per me. Quando utilizziamo il dispositivo introdotto nella logica da Leonhard Euler per rappresentarci il sillogismo (fig. 4) non ha importanza che A, B e C siano cerchi. Devono però essere forme topologiche chiuse perché



L.P.R. – È il concetto rappresentativo che sfrutta le proprietà del medium? Io guardo quel lampadario, sto elaborando un concetto percettivo; penso di farne un disegno, non lo faccio. Quindi non mi sono scontrata con le difficoltà, le proprietà del medium; però ho elaborato qualcosa mentalmente. In che rapporto sta questa immagine mentale con il percelto da un lato e con il concetto rappresentativo dall'altro?

R.A. – Mi sembrano due tipi di immagini diverse. Nel caso di quella inclusione di cui parlavamo, non è necessario specificare quali saranno le forme: voglio capire se si tratta di inclusione, o di simmetria, di differenze di grandezza o altro. Quando invece elabori un'immagine di quello che farai in un certo medium, allora bisogna essere più precisi perché adesso ti riferisci a quello che ti fornisce il medium.

Questa mi sembra la differenza.

L.P.R. – È un po' la differenza di quando pensi e poi devi scrivere quanto pensi. Mentre pensi puoi anche saltare molti passaggi, essere impreciso e ti pare di avere tutto chiaro, ma nel momento in cui ticontri con il medium verbale e devi elaborare con quelli che sono i costrutti sintattici della tua lingua, allora lì vedi che non è sufficiente, cioè devi fare uno sforzo ulteriore.

R.A. – Vedi, per esempio, l'altro giorno ho visitato Segesta che mi ha fatto un'enorme impressione. La sera quando sono tornato mi sono messo a scrivere una pagina su questa esperienza. Mi sembrava che il tempio – non ha pareti, ha nient'altro che un colonnato e i due frontoni – avesse una *completezza trasparente*: sebbene chiuso, è allo stesso tempo aperto e quindi incluso e concluso con tutto quanto lo circonda. Mi sono ricordato che quando si fa un disegno geometrico si tracciano soltanto linee, poi diventa un cubo. Mi è venuta in mente questa immagine quando mi sono messo a scrivere. Completezza di per sé è un concetto complicato. Dovevo, per di più, rendere il senso della completezza percettiva combinata con la vuotezza dovuta alla trasparenza. Non è stato facile, anzi molto difficile scrivere quanto andavo pensando. Questo vuol dire cercare, elaborare parole che rendano l'immagine a cui si vuole dar forma.

L.P.R. – Essendo quindi il concetto rappresentativo qualcosa che esige un di più rispetto al percelto e all'immagine mentale, potrebbe essere un ottimo mezzo didattico per sviluppare il pensiero visivo.

R.A. – Infatti. Mi pare che l'insegnamento del disegno possa servire a chiarire, anzi, costringendoti a trovare la forma sentita così vagamente, a sviluppare la capacità di pensare. Mi pare di sì.

L.P.R. – Se le cose stanno così, l'impostazione dell'educazione chiamata artistica è tutta da rivedere. Il problema non è tanto quello di far fare "opere" gradevoli al bambino, disegni e pitture da vedere, da appendere alle pareti, da farne mostre, quanto soprattutto cercare di far cogliere la struttura degli oggetti, rendere visibile il non visto immediatamente.

R.A. – Concordo pienamente. Ti prego, però, di proseguire perché forse l'accordo...

L.P.R. – L'educazione artistica si basa sul presupposto che il bambino abbia una grande capacità di creare. Non nego che il bambino è capace di elaborare percettivamente, per esempio la simmetria, e di

renderne conto spazialmente nel bidimensionale, ma certo non è lo stesso concetto che usiamo quando parliamo della creatività di un Leonardo o di un Einstein. Invece si è sostenuto che il bambino è come l'artista. Se abbandoniamo questo concetto forte di creatività, che da una parte ha legittimato l'equivalenza bambino-artista e dall'altra ha "naturalizzato" la creatività, emerge l'importanza dell'educazione grafica come educazione visiva. Ma allora tutta l'educazione artistica dovrebbe essere impostata non tanto mettendo enfasi sulla "bellezza" del disegno di un bambino, la ricchezza di colori, la varietà, l'"artisticità", insomma quelle cose su cui poi si fanno le mostre, quanto proprio cercando di fare prendere coscienza al bambino che il visibile può essere reso attraverso un medium bidimensionale. E ancora il disegno non soltanto come manifestazione di ciò che si "sente", ma anche di ciò che si osserva, di ciò che si vede. Allora, per esempio, tutta l'importanza che si attribuisce al disegno libero, nel senso che bisogna sempre lasciare che il bambino disegni spontaneamente quello che sente di disegnare...

R.A. – Ma sei d'accordo di lasciare al bambino l'importante possibilità di scoprire?

L.P.R. – Sì, di scoprire sì. Non so, penso al libro di Read. Lì si trovano serie di mandala, e non solo perché Read ha selezionato dai molti disegni che aveva soprattutto quelli che dimostravano la sua tesi, ma anche perché dicendo agli insegnanti che ci si aspetta un certo tipo di disegno, tanto basta a sollecitarlo nel bambino. Il bambino è molto plastico, riusciamo a fargli fare cose che in fondo non farebbe se noi non fossimo lì a determinarlo in un certo modo. Ora se è importante per il pensiero visivo cogliere la struttura degli oggetti, a questo punto tutta l'enfasi posta soprattutto su quello che si vede nelle mostre del disegno infantile mi pare sia un altro modo per offuscare tutto ciò che è pensiero visivo.

R.A. – Questo mi sembra giusto. Non lo metterei in modo così assoluto, perché quando parliamo di quello che il bambino impara dal disegno, non è soltanto nella direzione dell'arida informazione, diciamo, perché dà anche significato alle cose. Non è soltanto la forma nella valenza costruttiva, informativa, ma anche il senso che dà a un uccello, il senso che dà a un albero ecc. è parte di quello di cui parliamo. Solo così si comprende la bellezza di quell'arte. Ma io sono d'accordo con te: insegnare il disegno per la promozione della conoscenza del mondo attraverso il mezzo visivo è quello che si dovrebbe fare in maniera molto più generale, cioè non utilizzare il disegno soltanto nelle lezioni d'arte, ma anche nella scienza, nella biologia, ecc. Se

poi esponi questi disegni è un po' come fare l'esposizione dei disegni degli architetti. Si dice: come è bello!, molto belli quei disegni di Le Corbusier. Mentre invece lui li faceva per fare vedere un edificio. È un po' la stessa situazione.

L.P.R. – Dicevo questo perché tu sai che l'insegnamento del disegno è stato teorizzato in maniera diversa fino ad un certo momento storico. Poi la situazione è radicalmente cambiata. Questo mutamento possiamo indicarlo come il passaggio dal "disegno-disegno" al "disegno infantile"; un passaggio senza soluzione di continuità che ha portato a generalizzazioni indebite, se ci si preoccupa di rispettare la peculiarità delle varie fasi di sviluppo. Ora a me pare che in certi momenti dello sviluppo si aprano possibilità per profittare di certi tipi di insegnamento e non di altri. Quando il bambino è assolutamente incapace di comprendere il disegno dal vero, nel senso che non sta lì a copiare un vaso – sappiamo che ci sono momenti in cui non guarda assolutamente il vaso, anche se sta disegnando il vaso – è perfettamente inutile insistere sull'"ornato"; e ancora quando non è capace di tracciare una linea dritta con la riga, è perfettamente inutile insistere sul "geometrico". Però negare un apprendimento di queste tecniche, che sono storico-culturali, nel momento in cui il bambino attraversa quella crisi grafica che si vuole dovuta a un insegnamento realistico del disegno, mi pare sia limitante proprio nei confronti dello sviluppo del bambino.

R.A. – Si dovrebbe fare o non si dovrebbe?

L.P.R. – Ritengo che il bambino smetta di disegnare (e ovviamente il fattore educativo non è il solo responsabile) non tanto perché gli insegnano a disegnare quanto soprattutto perché o non glielo insegnano affatto o glielo insegnano non rispettando le fasi di sviluppo. Non sostengo che bisognerebbe dire o far vedere al bambino come deve disegnare, non parlo infatti di un insegnamento direttivo, ma della necessità di utilizzare i diversi strumenti culturali più opportunamente; è il bambino a suggerirlo. Nel momento cioè in cui lo sviluppo apre possibilità di comprensione, bisogna dare gli strumenti culturali relativi al disegno, altrimenti, quando finisce la grande esplosione di disegni cosiddetti spontanei, il bambino non saprà più che fare. Il disegno non è importante solo per la cosiddetta arte infantile o l'arte degli adulti, ma anche per capire una pianta da appartamento, per capire un marchio di fabbrica, per capire...

R.A. – Sì, sì. Sì, hai ragione. È un problema molto delicato. È venuto fuori in pratica relativamente all'insegnamento della prospettiva. A un certo momento c'è la tentazione fortissima da parte dell'inse-

gnante di fare vedere quanta magia possiede e dare la soluzione. Bisogna essere molto cauti, perché è facile insegnare trucchi. Mi sono occupato del periodo storico precedente la scoperta di Alberti. Ho molti esempi dove si vede che l'intenzione dell'epoca andava verso la soluzione prospettica. Cosicché la scoperta di Alberti non è altro che la messa in codice di una tendenza che in senso intuitivo e puramente percettivo era molto forte. Questo l'ho comparato con quello che succede in una buona educazione. Quando il bambino è arrivato a una fase in cui l'ha capito, gli serve, ne ha bisogno, ma la formula ancora non ce l'ha, allora va bene. Se invece il bambino è a un punto in cui dice: io voglio che questo vada in dentro, e gli si dice fai così con le diagonali, mi pare che si rovini una cosa importante. Quindi ci vuole una sensibilità come quella di un giardiniere che sa quando tagliare e quando non tagliare. Tu non vuoi fare un bonsai del bambino, tu vuoi che cresca nella maniera sua; in questo siamo d'accordo. Hai ragione anche nel sostenere che c'è un momento in cui insegnare la prospettiva, va bene. Non credo però che questo risolva il problema di cui abbiamo parlato, cioè quello della crisi grafica.

L.P.R. – Certamente no, se si considera il “disegno infantile” – ciò che da Corrado Ricci in poi è stato considerato disegno infantile – come tutto il disegno. A mio parere quel disegno scompare proprio perché è infantile. Non è una tautologia. Si tratta di colmare il vuoto teorico tra disegno infantile e disegno degli artisti, vuoto originatosi dall'aver considerato il disegno infantile arte o (tenendo presente la tua distinzione tra arte e opera d'arte), per meglio dire, dall'averlo considerato proprio opera d'arte. Se, viceversa, teniamo presente l'ampio spettro della rappresentazione grafica, la varietà e la diversità dei prodotti grafici, le molteplici funzioni a cui assolvono, la variegata fenomenologia della rappresentazione non riducibile agli stili artistici, in breve se consideriamo che i segni grafici possono, e di fatto sono, utilizzati in modo da elaborare prodotti culturali diversi da ciò che la nostra cultura considera opera d'arte, allora la crisi grafica – epilogo della capacità artistica del bambino – è solo un equivoco conseguente all'aver occultato e quindi precluso le molteplici direzioni di sviluppo che il primitivo concetto rappresentativo può imboccare. Qual è la tua opinione?

R.A. – Mi pare che tu ancora insista su distinzioni che preferirei non fare. Il disegno infantile scompare se e quando è soppresso. Altrimenti si sviluppa in modo organico da forme semplici verso forme sempre più complesse, e non c'è frontiera che separi l'infanzia dalla maturità dell'adulto. Per me, le questioni: è arte? rimane arte? diventa arte? hanno poco senso.

L.P.R. – «Le menti giovanili – hai scritto – sono spontaneamente consapevoli e rispettose delle esigenze formali di un determinato medium». A me sembra – osservando i bambini che disegnano, ma anche vedendoli lavorare con la plastilina – che non si sia rispettosi del medium, consapevoli delle esigenze formali di un determinato medium all’inizio, ma come cresce quello che tu chiami differenziazione delle forme, così a poco a poco va crescendo anche la comprensione delle esigenze e della particolarità dei media. Per esempio, i bambini che sono stati abituati a disegnare molto, ti trattano la plastilina, se è un medium che prendono in un secondo momento, come se fosse bidimensionale: fanno tutta una serie di cose schiacciate; poi a poco a poco incominciano a sfruttare la terza dimensione della plastilina. Più ci lavorano, più capiscono l’esigenza del medium.

R.A. – Giustissimo. Questo mi sembra assolutamente vero. Queste capacità, sebbene siano innate, sebbene siano spontanee, si manifestano soltanto attraverso l’esperienza. Come anche la percezione dello spazio. Sono convinto che c’è bisogno di guardare il mondo per un po’ di tempo, perché questo senso si sviluppi. Quando tu lasci gli occhi coperti, la retina degenera; sebbene la retina esista fisiologicamente, se non riceve la luce non si sviluppa. E così anche nelle cose mentali. Bisogna far fare al bambino l’esperienza di disegnare perché allora vede da solo che se fa in un certo modo non combina niente; man mano comincia a rispettare le esigenze del medium, che sebbene molto intuitive non sono immediate. Hai perfettamente ragione.

L.P.R. – Ritengo che il concetto rappresentativo, quello che vediamo realizzato dal bambino, sia molto più simile all’immagine mentale che non al percelto. Lo spazio grafico viene prima organizzato in modo topologico e poi proiettivo ed euclideo. Quando ancora lo spazio grafico è topologico, il percelto può già essere metrico. L’immagine mentale dello spazio percepito non corrisponde all’organizzazione metrica. Tutto ciò che è mentale, viene elaborato molto più gradatamente e lentamente. Per muoversi nel mondo, per tutto quello che percepiamo, abbiamo più immediatezza; è più semplice perché c’è continuo rapporto con le cose del mondo. Ecco perché, per rendere conto dello scarto tra percelto e concetto rappresentativo, mi pare utile ricorrere all’immagine mentale, che non è mai copia dell’oggetto – come non lo è del resto il percelto – ma è sempre molto essenziale nei tratti e da questa essenzialità deriva poi l’essenzialità del primitivo concetto rappresentativo.

R.A. – Lì c’è un problema molto molto strano, e non dico che veramente so la risposta. È questo. Facciamo l’esempio di un artista

adulto che disegni molto bene a cui si chiede il disegno di un elefante. L'artista prende un pezzo di carta, traccia alcune linee, corregge ecc., disegna un elefante. Se gli si domanda: come sai qual è l'immagine dell'elefante? Hai un'immagine di un elefante nella tua mente? Risponde: ah no, assolutamente no! È la maggioranza. Alcuni artisti – sono pochi – ti diranno di avere una immagine nella mente a cui ricorrono. La maggioranza degli artisti ti dirà di non averla. Questo è il problema. Quando faccio un disegno – questo lo so da me perché appartengo alla maggioranza – lo faccio e lo guardo, e vedo se va bene o non va bene. Non ho un'immagine ma siccome opero confronti, ci deve essere qualcosa che mi fa vedere, se faccio il collo di un cigno, quando la curva di questo collo va bene o quando non va bene. Non c'è modo di controllare questo, a meno che non abbia uno standard nella mia mente. Siccome questo non è, in modo consapevole, un'immagine, è una stranissima cosa. L'immagine c'è e non c'è.

L.P.R. – Io non parlo di un'immagine realistica. Però indubbiamente nella mia mente è presente che il collo del cigno va in lungo, oppure per l'elefante, che c'è una proboscide, i tratti salienti dell'oggetto.

R.A. – Sì, sì. Ma ci vuole di più, perché altrimenti non posso fare un disegno che va bene. Perché il disegnatore è capace di controllare con una grande sensibilità i tratti che va disegnando, mentre consciamente non ha un'immagine? Qualunque nome vuoi darle, che tipo di esistenza è questa? È difficile da capire ma è assolutamente così. Lo so da me. Se mi chiedi il disegno di un cigno, ci lavoro, ci lavoro, finché realizzo questa cosa speciale che so che è così. E lo vedo confrontando questo disegno con che cosa? È molto strano, ma è così.

L.P.R. – Sì, ma non può essere che, in fondo, proprio visivo non è? La distinzione che Piaget fa tra operativo e figurativo a me pare molto importante per capire i rapporti tra immagine e disegno. Immagine, percezione, imitazione vanno nella direzione del figurativo, rendono soprattutto i tratti figurativi dell'oggetto; mentre invece, azione, intelligenza, ecc. formano l'operativo. Nadia, la bambina che disegna quelle cose molto realistiche a quattro anni e mezzo, e con il disturbo mentale che ha, veramente mi lascia molto perplessa. Ho pensato che l'unico modo di spiegare i disegni di Nadia sia un eccesso, una sovrabbondanza di sviluppo del figurativo a discapito dell'operativo. Proprio perché non ha contatto con la realtà, non manipola oggetti, non ha relazioni "normali", il mondo te lo fotografa ma senza capirlo. Un figurativo-figurativo ti porterebbe a fotocopiare il mondo non a comprenderlo. Ritengo che la capacità di elaborare concetti rappresentativi necessiti dell'integrazione figurativo-operativo.

R.A. – Prima di tutto ti informo che Lorna Selfe ha trovato altri casi di bambini autistici che disegnano come Nadia. Quindi non si tratta di un caso individuale. La prima spiegazione ha fatto ricorso alle immagini eidetiche. Ma non è proprio così, perché Nadia non copia identicamente quello che ha visto. Allora, come dici tu, per la mancanza di contatto con la realtà, le immagini hanno una loro esistenza indipendente. Come ciò sia possibile è molto misterioso, ma il processo deve essere questo. Il distacco dalla realtà rende possibile imparare le forme come le imparano *les idiots savants*, in un senso completamente non funzionale. Nell'articolo *The Puzzle of Nadia's Drawings* ho messo insieme i disegni di Heidi, una ragazza normale, che conosce bene i cavalli, e quelli di Nadia, cavalli graficamente complessi ma certo svincolati da un'esperienza diretta.

L.P.R. – Abbiamo parlato di arte. E però viviamo in un'epoca in cui da alcuni decenni, soprattutto in Italia e in Europa, ma anche negli Stati Uniti, si parla con sempre più insistenza di crisi dell'arte, di morte dell'arte; d'altro canto si parla anche di una forma di rinascita, di un nuovo modo di pensare all'arte (non più l'arte con la "A maiuscola", l'arte metafisica, ma le arti come pratiche artistiche), della influenza dei mass-media, della nuova spettacolarità. Si è parlato di società postindustriale, e Lyotard ha messo in giro la formula del postmoderno che ha avuto molto successo. Qual è la tua impressione un po' globale e finale su tutti questi fenomeni che guardano all'arte, a nuovi modi di fare arte, a questa crisi della civiltà?

R.A. – Ti devo confessare che per me siamo alla fine di una cultura, in senso spengleriano. Sono convinto che non c'è un ritorno, che ci apprestiamo alla fine. Come la caduta dell'impero romano; però purtroppo oggi mancano i barbari. I barbari non ci sono più, perché li abbiamo corrotti prima che avessero l'occasione di "fare i barbari": sono già inquinati da tutte quelle cose che compongono la nostra malattia. Sono quindi convinto che questa è la fine, che il processo di degrado non è reversibile, che non ci sarà più una società sana. Bisogna distinguere fra tentativi di recuperare il necessario, e sono portati avanti da quei giovani che abbandonano la città e ritornano alla terra, fanno i tessuti, fanno il loro pane: un tentativo disperato, questo, di recuperare l'essenziale per la sopravvivenza; e poi ci sono i fenomeni nei quali si vede la piena decadenza: arte concettuale *et similia*, più o meno tutta quella roba che vediamo, cose senza ispirazione, senza espressione, qualità sostituite da geometria, giochi verbali, calcolatori e roba di questo genere. È la sterilità, l'epilogo di un'umanità che muore. Sono assolutamente convinto di vivere – e ammetto che è una vita interessante – nelle

ultime fasi di una società decadente al 100%, una società che muore.

L.P.R. – Ci sarà la vita dopo questa morte o sarà la soluzione finale? Si parla della guerra nucleare, per esempio, questa minaccia che da 40 anni incombe...

R.A. – Beh, allora sarà la fine. Se invece non ci sarà la guerra e il controllo sarà ancora quello della mente e della ragione, io non prevedo – questo può essere un segno della mia vecchiaia – un rinascimento, non mi sembra possibile. Ciò può dipendere dalla mia mancanza di immaginazione profetica, probabilmente è così.

L.P.R. – Pensi che ci sarà una qualche possibilità, in un futuro anche lontano, di una rinascita appunto?

RA. – No. Vedo la fine.

L.P.R. – Come la fine dell'impero degli Incas?

R.A. – Sì, precisamente.

L.P.R. – E il *postmoderno*, come lo chiama Lyotard?

R.A. – Il postmoderno è una cosa molto particolare e di dubbia utilità. È un concetto da critico e un critico ha bisogno di nuovi concetti ogni sei mesi.

L.P.R. – L'arte, in un contesto quale il nostro, svolge una funzione positiva o negativa, nulla, indifferente...?

R.A. – ... funzioni sì, le funzioni di cui ha bisogno una popolazione le cui forze vitali quasi non esistono più.

L.P.R. – In un certo senso siamo – tu senz'altro un saggio – studiosi che parlano di faccende come l'arte, che tutto sommato è ancora privilegio di pochi. E quindi questa esperienza per noi così importante, significativa, di fatto non incide davvero su quello che è lo sviluppo sociale, collettivo.

RA. – Appunto. Se Dante visse oggi a Palermo farebbe un disegno della *Divina Commedia* totalmente diverso: ci sarebbe l'inferno dappertutto e poi ci sarebbero pochissime isole di paradiso... Il purgatorio non sarebbe altro che la possibilità di un avvenire.

L.P.R. – Questa tua visione, questa immagine che viene fuori dal-

la caduta dell'impero romano purtroppo senza più i barbari, quindi veramente la fine, è molto suggestiva e mi affascina. Però, considerando quelle che sono state le manifestazioni artistiche del nostro secolo, quello che tu consideri in negativo – l'arte concettuale e altre manifestazioni del genere – può tuttavia considerarsi positivo: il portato di una rivoluzione da individuare nella non più rigida e assoluta distinzione tra ciò che è ragione e ciò che non è ragione. Un rifiuto quindi di quella che è stata l'estetica moderna, che da Baumgarten in poi ha teorizzato l'arte come il regno della sensibilità e del sentimento, di ciò che è inferiore alla ragione; e, di contro, la scienza come il regno di ciò che è superiore. Hegel ha parlato della "morte dell'arte", superata dalle forme ulteriori dello Spirito. A me invece pare che, preso coscienza di questo fatto, ci sia la possibilità di una vita mentale più integrata: non possiamo più distinguere ciò che è ragione e ciò che ragione non è in modo così netto, come se fosse un prodotto chimico, che so, dall'acqua ricavare ossigeno e idrogeno. La consapevolezza che in fondo tutto è integrato nel tutto, anche se viviamo in un tessuto sociale molto deteriorato, da un punto di vista di quelle che sono le possibilità di pensiero, finalmente libero da tutta una serie di gerarchie, corresponsabili a loro volta del degrado, mi appare positivo.

R.A. – Positivo, sì. Ma si farà poi vero? Sai, c'è un proverbio inglese che dice: la prova del budino è nel mangiarlo. Vale a dire che se la tua visione funziona e crea delle grandi cose, tanto meglio! Chi vivrà, vedrà.

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di Luigi Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di Carmelo Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di Elisabetta Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di Anna Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di Lucia Pizzo Russo

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Rudolf Arnheim

Art and Visual Perception

The International Centre for the Study of Aesthetics celebrated the centenary of Rudolf Arnheim's birth and the 50th anniversary of the publication of his seminal work *Art and Visual Perception* by organizing an International Conference entitled "Rudolf Arnheim: Art and Visual Perception", which took place in Palermo on November 19-20, 2004.

The present volume, edited by Lucia Pizzo Russo, collects the lectures and papers presented at that Conference, and more specifically: Gillo Dorfles's "Remembering Arnheim", Lucia Pizzo Russo's "Media and Cognitive Processes", Giovanni Matteucci's "Media and sensibilia", Riccardo Luccio's "Arnheim and Prägnanz", Ian Verstegen's "Field, Singularity, Forces: Prospects for an Arnheimian Explanation of the Perceptual Order", Carmelo Cali's "Field Theories: Physics and Phenomenology in Gestaltpsychologie", Maurizio Ferraris's "Logocentrism: 3 or 4 Sizes", Alberto Argenton's "Black Is Mournful Even Before Being Black", Giuseppe Galli's "Structural Skeleton and Prägnanz in Rudolf Arnheim's Analyses", Elio Franzini's "The Revelation of Reality: Expression and Symbol in Rudolf Arnheim", Simonetta Lux's "Art as Expression or as Act of Thought?", Giovanni Bruno Vicario's "A Psychologist of Perception Reads Arnheim", Ingrid Scharmann's "Order, Expression and Media in Rudolf Arnheim's Aesthetic Theory", Gabriella Bartoli's "Ambiguities and Contradictions in Rudolf Arnheim", Luciano Mecacci's "Psychology and the Psychology of Art between Vygotskij, Gestaltpsychologie, and Arnheim", Giuseppe Di Giacomo's "Vision, Form, and Meaning in Arnheim and Wittgenstein", Silvia Ferretti's "Illusion and Visual Perception in Gombrich and Arnheim", Angelo Trimarco's "Conceptual Art, Visual Thought", and Roberto Diodato's "Visual Thinking as Virtual Thinking". These essays examine some of the most relevant concerns of Arnheim's thought, as well as their interaction and intersection with crucial aspects of 20th-century culture, emphasizing their relevance also for contemporary scholarship.

The Appendix presents a reprint of the important *Conversation with Rudolf Arnheim* that was conducted by Lucia Pizzo Russo during Rudolf Arnheim's visit to Palermo in 1983.