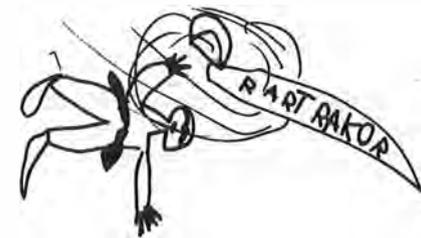


Rivista di Psicologia dell'Arte

Rivista di Psicologia dell'Arte



JARTRAKOR - ROMA
1980

Rivista di Psicologia dell'Arte
Periodico semestrale
Anno II, n. 3, dicembre 1980

Comitato di redazione
Anna Homberg
Sergio Lombardo
Domenico Nardone
Cesare M. Pietroiusti

Direttore responsabile
Sergio Lombardo

Editore
Jartrakor, Roma

Direzione, redazione, amministrazione
20 via dei Pianellari, 00186 Roma - tel. (06) 6567824

Stampa
Edigrafica Aldina - via della Massimilla, 50 - Roma

Registrazione del Tribunale di Roma n. 17837 del 20-10-1979
Un numero L. 4.000, estero L. 6.000, abbonamento annuo (due numeri)
L. 7.000 da versare sul ccp 78295003 intestato a Ass. Jartrakor, Roma

© Rivista di Psicologia dell'Arte

Nessuna parte di questa rivista può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore. I manoscritti non richiesti anche se non pubblicati non si restituiscono. Per informazioni, corrispondenza, lavori proposti per la stampa, libri per recensioni, indirizzare a Rivista di Psicologia dell'Arte via dei Pianellari 20 - 00186 Roma.

L'estetica idealistica, isolando dal divenire i processi percettivi, li proietta in un mondo senza tempo nel quale un ordine eterno permette di ottenere sempre lo stesso risultato ad ogni esposizione dei sensi alla medesima costellazione di stimoli. Il museo è il luogo sperimentale di questa esposizione, dove l'idea assoluta di bello è contemporaneamente ipotesi da verificare e mezzo di verifica.

Anche l'esperienza emozionale di piacere, inquadrata in un mondo idealistico, dovrebbe tendere alla scoperta di un piacere assoluto, che, una volta avvenuta, trasformerebbe qualitativamente l'esperienza successiva.

Non si tratterebbe più infatti di un processo di ricerca, ma di un evento ormai noto e riproducibile, per cui diventerebbero immotivate ulteriori ricerche.

Per uscire dalla contraddizione l'estetica sperimentale ha individuato, accanto al piacere assoluto, il piacere della ricerca della soluzione di problemi, indotti per mezzo di stimolazioni ambigue o combinate.

Sarebbe facile però ritornare all'estetica idealistica postulando l'esistenza di un problema assoluto, sempre ugualmente interessante, modello di tutti i problemi.

Si potrebbe identificare il piacere assoluto nell'evento capace di attirare l'attenzione, sotto forma di percezione del problema e ricerca della sua soluzione.

Si potrebbero allora coerentemente definire i sistemi culturali come sistemi di percezione e di ricerca della soluzione di caratteristici problemi e si potrebbe attribuire una soluzione a ciascun problema, in modo che non si producano più errori.

Se così fosse, dato che un problema risolto non presenta motivo d'interesse, il passaggio ad un problema più complesso da voler ancora risolvere dovrebbe implicare una gerarchia di soluzioni ed infine una soluzione assoluta, la soluzione delle soluzioni. Se al contrario l'errore fosse inevitabile, allora il vero problema non sarebbe affatto quello formulato, bensì quello inconsapevole, che causa gli errori.

In questa seconda ipotesi non sarebbe più ammissibile un'estetica idealistica, troverebbe invece fondamento un'estetica aleatoria che ha per oggetto i risultati variabili del rapporto fra soluzione ed errori in un problema qualsiasi.

Martin Schuster

LA SOLUZIONE DEL PROBLEMA DELLE FIGURE CHIMERICHE COME COMPONENTE DELL'ESPERIENZA ESTETICA

Nell'arte attuale come in quella del passato non troviamo solo la raffigurazione di ciò che esiste, ma anche la creazione di forme che non si incontrano nella natura. Però, le forme che incontriamo in queste creazioni spesso non sono del tutto nuove, non sono senza precedenti. Per lo più le creazioni di esseri fantastici o di mostri si presentano come combinazioni nuove di elementi già esistenti. Una combinazione che conosciamo bene dalla mitologia antica è il centauro, la chimera fatta di uomo e di cavallo; altre neocombinazioni diventate famose in tempi più recenti sono l'essere composito anatra-uomo (anatra-bambino) Paperino, e l'Angelo di Natale, una composizione uccello-uomo. Troviamo spesso che il carattere e l'insieme delle qualità proprie delle chimere sono indicati dalla tradizione o, nel caso di composti più moderni, dal contesto letterario: i centauri sono «pulsionali, lascivi, tra l'animalesco e l'umano»; Paperino è un adulto eternamente fallimentare il quale, gareggiante con lo zio miliardario e truffato dai tre nipoti, ha sempre la peggio. Ma spesso ci troviamo a confronto con alcuni composti chimerici senza avere una conoscenza delle loro tradizioni e cerchiamo, partendo dal contesto dipinto o scolpito in cui si trovano, di «intuire» il loro significato, le loro caratteristiche. Affrontata senza conoscenze specifiche, la sfinge egiziana ci risulta enigmatica come tante altre figure composte della storia egiziana. Non è però escluso che la nostra interpretazione intuitiva si avvicini in qualche caso al contesto tradizionale: Horus, il dio dalla testa di falco, non nasconderà il suo significato neanche al turista sprovveduto. È un essere dotato di vista penetrante come il falco, che si precipita dalle altezze del cielo per prendere un piccolo topo.

A volte le figure composite invece ci lasciano nel dubbio; ad esempio, quale significato attribuire alla minuscola inclusione di un elemento diabolico, le piccole corna sul capo del Mosè di Michelangelo?

Anche i monaci di Bosch con i loro becchi lunghi sono di difficile comprensione per noi, se non ci dedichiamo a uno studio approfondito delle iconografie del Medioevo. A malapena si riesce ad intuire che si tratta in questo caso di una denuncia della loquacità (Fraenger 1975).

Non mi dilungherò in ulteriori osservazioni sul nostro modo di reagire agli esseri fantastici recenti o tramandati dai millenni. Scopo di questa relazione è l'indagine sistematica — in base ad alcuni esempi — dei modi in cui avviene l'attribuzione di significato ad una chimera. L'indagine parte dal presup-

posto che la figura composta sconosciuta rappresenti un problema per l'osservatore, problema che egli cerca di risolvere in base a delle regole che vogliamo esaminare. A priori non possiamo essere certi se la soluzione del problema riguardo alla stessa chimera darà risultati uguali per tutti, o se piuttosto diversi individui arriveranno a soluzioni completamente differenti (più tardi dovremo inoltre discutere fino a che punto l'enigmaticità sia solo un contrassegno delle figure composite nuove e non piuttosto una componente generale dell'esperienza estetica).

Bisogna dire che i composti chimerici non si pongono come fenomeno esclusivo delle rappresentazioni artistiche, ma come caratteristica fondamentale del pensiero umano che si esprime nel linguaggio. Sotto forma di una metafora del tipo «un x è un y», nella quale i significati letterali dei punti semantici x e y sono incompatibili, anche nella comunicazione verbale si adopera la figurazione composita. Alcuni esempi: il signore Tal dei Tali è una volpe; questa macchina è una caldaia bollente; la Sicilia è il granaio d'Italia. In tutti questi casi un ascoltatore che conosce solo i significati denotativi delle parole (Osgood ed al. 1957), reagirebbe con perplessità. Dal punto di vista logico non si tratta infatti di affermazioni verosimili. Se si analizzano gli elementi caratteristici che conducono alla definizione del concetto di «caldaia», ci si rende conto che la macchina non è un caso specifico del concetto di «caldaia» come invece lascerebbe presupporre l'affermazione: «questa macchina è una caldaia bollente» (nella lingua tedesca si usa questa locuzione per indicare un'automobile particolarmente scattante e veloce, n.d.t.). Nonostante ciò richiediamo da chiunque parli correntemente una lingua che capisca subito di che cosa si tratta. Abbiamo la stessa figura composta sia che si dica «il tale è un falco» (cioè è contemporaneamente uomo e falco, possedendo qualità sia dell'uno che dell'altro), sia nell'immagine del dio Horus la quale unisce la testa di un falco al corpo umano. Gran parte del linguaggio è dominata da tali chimere linguistiche e in particolare il linguaggio poetico fa ampio uso della possibilità di combinare i significati in maniera usuale e inusitata. Prendiamo ad esempio la frase: «il progresso è una lumaca» tratta da un recente libro di Günter Grass (Grass 1974). Pur trattandosi, nel caso della parola «progresso», di un concetto astratto che non ha nulla in comune con quello di «lumaca», sappiamo a che cosa si riferisce questa metafora linguistica. La caratteristica più nota, più probabile, dominante della lumaca (nel senso della maggiore probabilità di essere nominata nel caso fosse richiesto di elencare le caratteristiche associate al concetto) è la sua lentezza. Se combiniamo questo tratto con il concetto di progresso troviamo come risultante: il progresso è lento. Giusto, diciamo noi, è proprio lento, soprattutto alla luce della consapevolezza che sta emergendo negli anni 80, nei quali il progresso non di rado assume addirittura le vesti di regresso. Sembra che questa figura composta linguistica abbia una soluzione alquanto semplice, che non dobbiamo imparare; ma alla quale arriviamo tramite processi di pensiero non proprio definibili come logici.

Naturalmente la semplicità della soluzione potrebbe essere ingannevole. Non è da escludere che l'insieme delle locuzioni idiomatiche sia ormai totalmente appreso ed assimilato e che perciò la soluzione del problema delle chimere sia solo un processo a posteriori.

Per verificare questa possibilità abbiamo coniato alcuni nuovi modi di dire (Brög e Schuster 1977), e li abbiamo sottoposti ad un gruppo di 40 studenti ai quali fu detto che trattandosi di modi di dire di una lingua straniera eravamo interessati a sapere se la loro traduzione letterale era comprensibile. Le risposte sono state classificate e ne è stata confrontato il grado di concordanza. Trovammo il duplice risultato che nell'attribuzione di significati a metafore non esistenti nella propria madrelingua generalmente si ottiene una notevole concordanza nell'interpretazione; ma esistono contemporaneamente dei casi in cui la metafora viene interpretata nei modi più svariati. L'esempio della metafora «il progresso è una lumaca» ci illustrerà che cosa avviene in questi casi. Per quanto la lentezza sia la caratteristica dominante della lumaca, ne esistono tuttavia altre come ad esempio il fatto che la lumaca può ritrarsi nel suo guscio. Ne consegue un nuovo significato della metafora: «il progresso può ritrarsi nel suo guscio, può perciò scomparire». Oppure, partendo dalla nozione che la lumaca è estremamente indifesa e facile preda di altri animali, si arriva a risolvere la metafora nel senso che il progresso sia vulnerabilissimo e possa venire facilmente distrutto dalle forze reazionarie. Sia nel caso che le caratteristiche della metafora non posseggano elementi nettamente dominanti, sia nel caso che gli elementi dominanti (sempre nel senso della maggiore probabilità di essere nominati in un elenco delle caratteristiche dell'immagine) non conducano ad una soluzione verosimile del problema, si avranno dei tentativi di interpretazione divergenti. Un'altra caratteristica delle metafore linguistiche sconosciute è che, anche quando vi sia la più ampia concordanza d'interpretazione tra i soggetti, tuttavia una piccola parte del campione arriva sempre a soluzioni divergenti. È evidente che l'interpretazione delle metafore (elemento esaminato tra l'altro nei test d'intelligenza) richiede la conoscenza esauriente della propria madrelingua; bambini piccoli e minorati mentali sono infatti solo parzialmente in grado di afferrare la soluzione corretta delle metafore e dei modi di dire (Asch e Nerlove 1960, Elkind 1969).

Ci siamo chiesti se i risultati sperimentali ottenuti nel campo delle metafore verbali potevano essere trasferiti anche all'immagine composita. Risulta subito evidente una differenza: le metafore del linguaggio combinano i significati in maniera assai generica; ed è possibile scegliere tra i vari concetti messi assieme la caratteristica comune più plausibile. La metafora visiva, cioè la figura composita, è per sua natura molto più concreta. Nel caso di un uomo-cavallo, per esempio, vediamo subito se si tratta di una testa d'uomo con corpo di cavallo o viceversa. Si tratta inoltre sempre di un cavallo specifico, ad esempio di un «Trakehner», e di un uomo particolare, ad esempio di una persona dal fisico leptosomico della razza caucasica. La concretezza del-

la rappresentazione dà adito a una serie di sfumature nella soluzione del problema che mancano invece nell'interpretazione della metafora verbale.

In questo studio abbiamo scelto come stimolo base una figura nota a tutti: l'essere composto da uomo e da cavallo. Nella mitologia greca questa chimera è nota come centauro ed ha una configurazione particolare. Siccome era nostro scopo di indagare il processo di «problem solving» nelle figure composte sconosciute e, inoltre, di riferire le risposte sistematicamente per ogni tipo di configurazione mostrata, abbiamo prodotto una serie di combinazioni tra elementi umani ed equini, trovando fra l'altro che era possibile un numero di combinazioni molto più alto di quanto non si potrebbe pensare. Molte delle nostre combinazioni erano sconosciute o molto rare nell'arte figurativa, il che fa legittimamente supporre che i soggetti del nostro campione vedessero tali immagini per la prima volta. Sono state effettuate le seguenti combinazioni (cfr. figg. 1-7):

- 1 - Testa di uomo, corpo di cavallo
- 2 - Corpo umano, tronco posteriore di cavallo
- 3 - Cavallo con braccia d'uomo al posto delle zampe anteriori
- 4 - Cavallo con gambe umane al posto delle zampe anteriori
- 5 - Testa e tronco umani, corpo di cavallo (centauro)
- 6 - Testa, braccia e tronco umani al posto della parte anteriore del cavallo
- 7 - Cavallo con gambe umane al posto delle zampe posteriori.

Le combinazioni sono state realizzate da due disegnatori. La domanda centrale che ci siamo posti era: «in quale maniera si mescolano i significati delle figure nelle diverse combinazioni degli elementi visivi?».

Per rispondere a questa domanda le nostre figure composte sono state sottoposte a un campione di 30 studenti di ambedue i sessi. I soggetti avevano il compito di annotare le caratteristiche di ogni figura. Ai soggetti non è stato fornito alcun elenco di attributi possibili — come per esempio il differenziale semantico di Osgood, Suci, e Tannenbaum del 1957 — perché non si volevano limitare a priori le possibilità di risposta. Ciò soprattutto in base al fatto che non avevamo alcuna idea di quali risposte specifiche le singole combinazioni avrebbero provocato. In futuro però — dopo che con questo studio il raggio delle possibili caratteristiche attribuite alle figure composte è stato approssimativamente delineato — sarebbe consigliabile costruire delle liste di caratteristiche in modo da permettere una migliore paragonabilità e la valutazione quantitativa delle risposte.

Le figure erano numerate e i soggetti avevano tre minuti di tempo per ogni figura al fine di annotare le loro risposte. In precedenza avevano ricevuto la seguente istruzione: «spesso si vedono nella pubblicità, in storie d'avventure, in romanzi di *science fiction*, etc. degli esseri fantastici completamente inventati. Vorremmo sapere come questi esseri fantastici vengono percepiti, ovvero quali caratteristiche vengono attribuite a tali creature solo in base alla loro rappresentazione visiva. La preghiamo pertanto di annotare le

caratteristiche che secondo lei un essere fantastico come quello che le viene mostrato potrebbe avere in qualche storia a fumetti o in un film».

Tab. I
Riassunto dei risultati (cfr. figg. 1-7)

Figura chimerica	Caratteristica principale	Caratteristica secondaria
1 - Testa di uomo, corpo di cavallo	il pensare, il provare emozioni, il parlare	velocità nella corsa
2 - Corpo umano, tronco posteriore di cavallo	il pensare, il provare emozioni, il parlare	infelice, impacciato
3 - Cavallo con braccia d'uomo al posto delle zampe anteriori	fine motilità, prensione	maldestro, infelice
4 - Cavallo con gambe umane al posto delle zampe anteriori	impacciato	fine motilità ben sviluppata
5 - Testa e tronco umani, corpo di cavallo (centauro)	la volontà di dominio, il parlare	indeciso, in conflitto con se stesso
6 - Testa, braccia e tronco umani al posto delle zampe posteriori	il pensare, il parlare l'agilità	lento, impacciato
7 - Cavallo con gambe umane al posto delle zampe posteriori	impacciato, lento	l'arrampicarsi, il ballare, il saltare

Risultati

Le caratteristiche attribuite dai soggetti alle singole figure composte sono riassunte nella tabella I. Come nell'antico mito del centauro anche nella nostra indagine si sommano le caratteristiche delle singole parti combinate. Il centauro parla, pensa, prova emozioni, ma è anche in grado di correre veloce. Il fatto che questa figura viene vista come «avida di dominio» potrebbe spiegarsi supponendo che lo sguardo della chimera, diretto un po' arrogante dall'alto in basso, abbia avuto tale effetto sulla sensibilità dei soggetti (cfr. Arnheim 1954), oppure supponendo che la grandezza della figura venga percepita generalmente come minacciosa. Allo stesso tempo però la figura suggerisce un'ambivalenza (un conflitto interiore, dissidio, come dicevano i soggetti), che scaturisce dalla contrapposizione tra la natura umana e quella equina. La reazione dei soggetti non segue esattamente gli attributi delle parti combinate: considerando ad esempio la chimera con corpo di cavallo e testa d'uomo, la testa umana è l'organo al quale attribuiamo la capacità di pensare, mentre il corpo bada al metabolismo energetico, alla procreazione e al movimento. Data questa separazione funzionale tra testa e corpo il conflitto che è stato percepito nella chimera non appare logico. Lo stesso fenomeno di conflittualità si osserva quando il cavallo riceve gambe

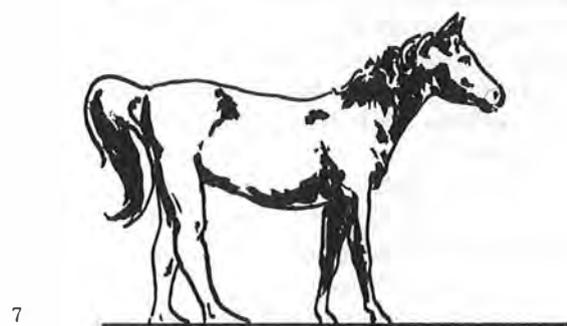
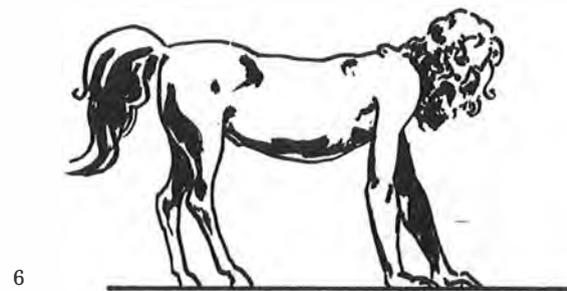
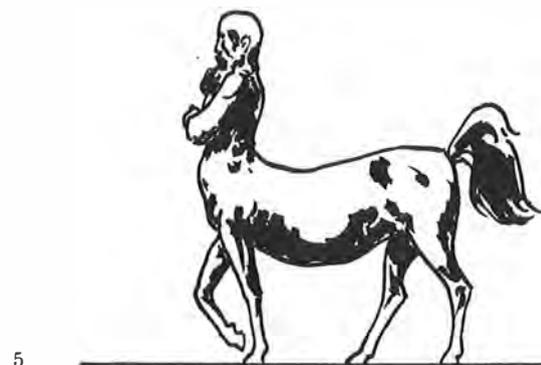
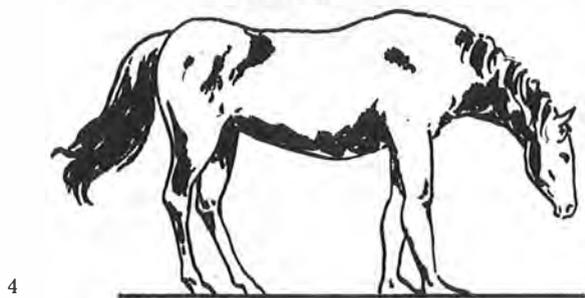
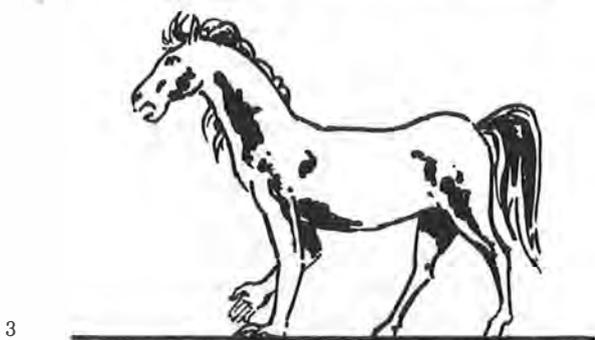
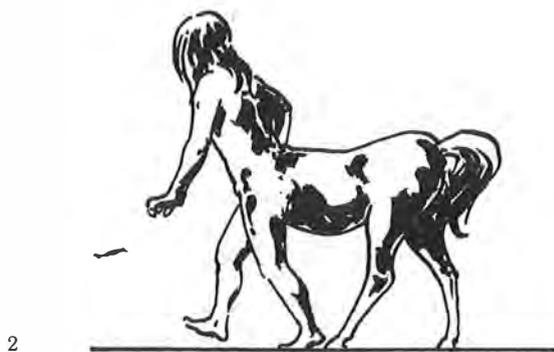
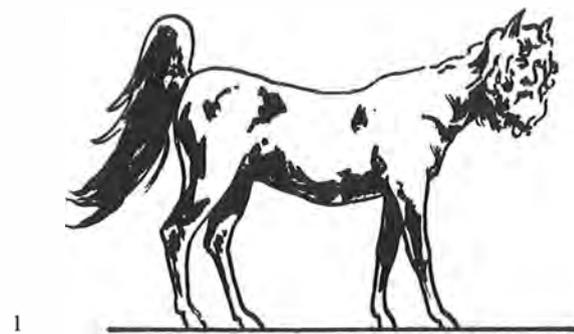


Fig. 1-7 - Composti chimerici usati nel Test

d'uomo, le quali, anatomicamente parlando, essendo attaccate al sistema nervoso del cavallo dovrebbero essere al massimo più lente e meno adatte al salto. Nella figura composita invece vengono percepite come «agili», «adatte al ballo e all'arrampicarsi», conservano pertanto quella fine motilità che le gambe umane posseggono grazie al loro collegamento con il nostro sistema nervoso centrale. Si osserva questo fenomeno in tutti quei casi in cui il corpo di cavallo è stato provvisto di arti umani: le soluzioni dei soggetti hanno sempre due aspetti, da una parte il comportamento maldestro, dall'altra il miglioramento della fine motilità.

Della particolare sessualità animalesca di cui il centauro è dotato nella tradizione antica non si trova menzione nelle descrizioni dei nostri soggetti, probabilmente perché le figure erano sprovviste degli attributi sessuali corrispondenti.

Dalle interviste con i soggetti e dai dettagli delle loro risposte possiamo dedurre che le interpretazioni sono state raggiunte per mezzo di un processo di empatia (Lipps 1900, Hoffmann 1979), o di identificazione, cioè di un «mettersi al posto della chimera». Un soggetto ad esempio dichiarò che la figura con testa umana e corpo di cavallo, avendo difficoltà nel pascolare, sia perciò *infelice*. Almeno l'attributo di «infelice» (che veniva espresso piuttosto frequentemente) si deve vedere come una netta antropomorfizzazione.

Attributi completamente nuovi non appartenenti al cavallo né all'uomo, non sono stati registrati. Possiamo riassumere i nostri risultati come seguono: le caratteristiche delle figure composte si originano in maniera additiva dalle caratteristiche delle singole parti, ma inoltre avvengono dei raffronti fra le figure d'origine e la combinazione risultante. Cioè, aggiungere zampe di leone a un tronco umano, verrebbe letto probabilmente come un aumento di potenza. Tutt'altro effetto sortirebbero le stesse zampe di leone se attaccate a un corpo di elefante: in tal caso verrebbero lette piuttosto come aumento di agilità. Il nuovo significato dei composti chimerici è pertanto un'addizione di qualità in cui il confronto fra le proprietà delle singole parti combinate determina quali caratteristiche saranno dominanti nella combinazione finale.

Discussione

Non solo nelle arti lungo i secoli ma già nel rituale primitivo la parola multivalente, il simbolo, la metafora svolgono un ruolo essenziale (cfr. Dissanayake 1979). Dopo aver esaminato fin qui in base a quali regole la metafora visiva viene interpretata, vogliamo chiederci ora quale sia il suo ruolo ovvero per quale motivo essa sia presente nell'espressione artistica. Certamente non siamo dell'opinione che l'esperienza artistica ed estetica si esaurisca nella metafora, ma a nostro avviso l'enigma visuale, il simbolo, o la metafora rappresentano una componente così frequente da far sospettare un loro ruolo centrale anche nell'esperienza estetica.

In primo luogo vogliamo illustrare la presenza — non certo dimostrarne la identità — di rappresentazioni metaforiche nell'arte con una breve serie di esempi:

— Figure composte (come abbiamo già visto) popolano la mitologia egiziana, greca e romana, le culle storiche della nostra cultura.

— Nelle simbologie religiose gli elementi centrali sono costituiti da segni come il pesce e la croce e da rappresentazioni metaforiche di figure composte, ad esempio il diavolo, l'angelo, l'occhio fuori contesto, le creature infernali nei quadri di Bosch o di Grünewald.

— L'arte figurativa laica che si sviluppa più tardi offre allo spettatore delle allegorie (Hogarth, Grandville) oppure delle metafore sia di concetti astratti come le *Vanitates* del barocco, sia di cose esistenti come ad esempio la fontana del Bernini in Piazza Navona, che riunisce metaforicamente i più grandi fiumi del mondo.

— Per un certo periodo, intorno all'inizio del secolo, l'arte viene denominata dagli storici addirittura «Simbolismo», fino ad arrivare a surrealisti come Magritte e Dali (il secondo persegue lo scopo dichiarato di compiere un viaggio nell'inconscio).

— Neanche l'arte contemporanea rinuncia alla metafora. Si vedano le metafore realizzate attraverso i materiali, come i libri di pietra o le macchine da scrivere di stoffa (Claes Oldenburg). Ci troviamo in questo caso davanti ad una mescolanza delle caratteristiche conferite dal materiale con il vecchio significato dell'immagine, mescolanza la quale richiede ora nuove interpretazioni. Infine la nuova arte del fumetto ci offre un numero crescente di figure composte che qualche volta ci colpiscono riguardo al loro contenuto o alla loro configurazione come riedizione di antichi miti.

Si potrebbe tracciare attraverso la storia una linea ininterrotta lungo la quale coesistono arte e metafora, sebbene le definizioni di arte proposte lungo il percorso della storia siano estremamente varie (cfr. Malraux 1958). Proveremo a spiegare questa coesistenza così vistosa.

Inizialmente avevamo considerato la percezione della metafora come «ricerca della soluzione di un problema». È possibile che la «ricerca della soluzione di un problema» costituisca da sola il valore estetico della metafora?

Cercheremo ora di rispondere alla domanda relativa al perché la scoperta, l'enigma, la *suspense*, la sorpresa rappresentino un'esperienza particolare che costituisce evidentemente una componente dell'esperienza estetica.

Se la codificazione è troppo ovvia, se cioè i segnali scatenanti sono troppo evidenti e troppo sottolineate (cfr. Rump 1978) parliamo di kitsch. Per questo motivo i pedagoghi sono contrari alle figure dei fumetti che fanno leva sul meccanismo scatenante in modo grossolano anziché nella maniera mediata della metafora (sul tema Etologia e Arte cfr. Rump 1978, Schuster e Beisl 1978).

Facciamo subito un'esclusione: non è ammissibile che la trasformazione della tensione nel piacere della soluzione sia il fattore determinante dell'esperienza estetica (come sostengono invece Kreidler e Kreidler 1980) per il semplice fatto che spesso non esiste soluzione. I quadri di Escher o di Magritte ad esempio non offrono soluzioni allo spettatore. Solo le analisi scientifiche in questi casi conducono alla scoperta del meccanismo mediante il quale si esplica l'effetto (cfr. Teuber 1975). I paradossi irrisolvibili della mitologia greca ci affascinano quanto gli enigmi provvisti di soluzione. Nella religione e nel mito le soluzioni sono difficilmente raggiungibili (e per qualcuno ciò accade perfino nella scienza).

Forse potremmo azzardare un paragone con il piacere preliminare nel rapporto sessuale, una tensione che non aumenta progressivamente il disagio, ma è al contrario vissuta come un piacere autonomo accanto alla risoluzione della tensione che avviene nell'orgasmo. Come nel caso della tensione sessuale anche quella dell'enigma ha una soluzione, ma ciò non è *conditio sine qua non* per il piacere preliminare. Il piacere della soluzione e il piacere preliminare offrono due tipi separati e indipendenti di soddisfazione.

Se consideriamo invece il processo di ricerca della soluzione, della *suspense* nel romanzo giallo, della sorpresa davanti ad un'opera d'arte contemporanea, dello stupore suscitato da un simbolo di Dalí o da un'illusione ottica di Escher o da una pittura anamorfotica (Leeman 1975) potremmo forse osservare qualcosa che costituisce una parte dell'esperienza estetica, la deviazione dell'attenzione. Mentre sto leggendo un giallo dimentico che avevo sonno, nel momento della sorpresa mi concentro tutto d'un tratto sul dipinto, risolvendo il rebus mi distraigo dalla conversazione. In tutto ciò dimentico parzialmente me stesso, la mia attività. Allo stesso tempo però i miei processi mediatori intrapsichici si occupano del presente (Lindsay e Norman 1977), sono completamente sveglio, concentrato, vigile. La sorpresa raccoglie l'energia psichica come l'enigma, la *suspense*, la metafora. Il gioco degli scacchi a volte trasmette un'ebbrezza di vigilanza che l'ambiente interpreta come stato d'assenza.

Naturalmente questa tensione conduce alla raccolta di nuove informazioni e ciò costituisce la «soluzione»; è il processo descritto da Berlyne con termini come *curiosity* etc. Inventare o raccogliere nuove informazioni provoca soddisfazione, ma si tratta di una soddisfazione separata da quella intrinseca alla ricerca stessa, capace di concentrare l'energia psichica e l'attenzione.

Arnheim R., *Art and visual perception*. New York 1954. Trad. it. *Arte e percezione visiva*. Milano, Feltrinelli 1962
Asch S., Nerlove H., *The development of double function terms in children*. In: Kaplan B., Wapner S. (ed.), *Perspectives in psychological theory*. New York, Inter. Univ. Press. 1960
Berlyne D.E., *Studies in the new experimental aesthetics*. Wiley 1974
Brög H., Schuster M., *Ein Grundlagenfragment zur Kunstdesignpädagogik*. Zeitschrift für Kunstpädagogik 1977, 1

Dissanayake E., *An ethological view of ritual and art in human evolutionary history*. Leonardo 1979, 12, 27-31
Elkind D., *Piagetian and psychomotoric conceptions of intelligence*. Harvard Educ. Rev. 1969, 39, 319-337
Fraenger W., *Bosch Prisma*, Dresden 1975.
Grass G., *Dal diario di una lumaca*. Torino, Einaudi 1974
Hoffmann M.L., *Eine Theorie der Moralentwicklung im Jugendalter* In: Montada (ed.), *Brennpunkte der Entwicklungspsychologie*. Kohlhammer 1979, 252-266
Kreitler S., Kreitler H., *Die Psychologie der Kunst*. Kohlhammer 1980.
Leeman F., *Anamorphosen*. Köln, DuMont 1975
Lipps Th., *Ästhetische Einfühlung zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*. Zeitschrift für Psychologie 1900, 22, 415-450
Lindsay P.H., Norman D.A., *Human Information Processing*. New York, Academic Press 1977
Malraux A., *Psychologie der Kunst*. Hamburg, Rowohlt 1958
Osgood C.E., Suci G.J., Tannenbaum P.H., *The Measurement of Meaning*. Urbana 1957
Rump G.C., *The possible impact of comparative ethology on the analysis of works of art*. Leonardo 1978, 11, 63-67
Schuster M., Beisl H., *Kunstpsychologie*. Köln, DuMont 1978
Teuber M.L., *Sources of ambiguity in the prints of Mauritius C. Escher*. In: R.C. Atkinson (ed.), *Psychology in Progress*. New York 1975

Domenico Nardone

CONTRIBUTI SPERIMENTALI ALL'ANALISI
DELLA FIGURA AMBIGUA

«Dove fa uno scherzo, è nascosto un problema». Questa frase di Goethe, che potrebbe comunque trovarsi perfettamente a proprio agio nel *Motto di Spirito* di Freud, costituisce forse da sola la migliore introduzione al problema delle figure ambigue.

Se da un lato appare infatti innegabile l'effetto comico prodotto da queste figure in chi le guarda dall'altro non possiamo fare a meno di riconoscere loro una componente poco definibile, ma sospetta e inquietante, che finisce per trasformare in smorfia il riso precedentemente suscitato.

L'esistenza di questi due aspetti — quello divertente e quello inquietante — rende necessario un doppio livello d'indagine: il primo, relativo alla semplice conformazione strutturale della figura ambigua ed il secondo, relativo alle implicazioni che tale struttura comporta nella lettura della figura.

Per ragioni di spazio in questo testo ci occuperemo principalmente dei problemi connessi al primo livello d'indagine, limitandoci ad accennare a problemi pertinenti al secondo livello.

1 - *Definizione e limiti del campo d'indagine*

La principale difficoltà che s'incontra nel precisare la natura del campo d'indagine, nel quale si situano le figure ambigue, consiste nella definizione del concetto stesso di ambiguità. Ambigua è infatti ogni cosa che ha significato dubbio, incerto, non precisabile. Epsen osserva però come questa definizione possa estendersi a «qualunque asserzione in prosa»¹; ogni qual volta l'analista si trova infatti costretto a prescindere dal contesto (scopo dell'asserzione, persona a cui è rivolta, circostanza, etc.) in cui l'asserzione viene fatta, si deve arrendere alla impossibilità di eliminare dall'asserzione ogni doppiezza.

Dal canto nostro, per altro, risulta assai difficile pensare ad una figura del cui significato reputarci assolutamente certi. Sappiamo infatti che la lettura di un quadro, come di qualunque altro pattern visivo, nasce come risultato di una mediazione tra quanto obiettivamente suggerito da ciò che si osserva e quanto implicato dall'insieme di pre-supposizioni radicate nella struttura percettiva di chi osserva. Il ruolo determinante giocato da quella che Gombrich definisce «lettura d'immissione»² nell'interpretazione del pattern, emerge in tutta la sua evidenza dall'analisi di quanto avviene in alcune situazioni limite. La saturazione d'omogeneità percettiva³ ad esempio, raggiunta attraverso l'osservazione protratta ed obbligata della stessa forma,

induce nel soggetto una serie di manifestazioni allucinatorie di grado sempre più complesso. Il soggetto compensa cioè la progressiva caduta di interesse per il pattern con l'immissione nella lettura di contenuti ad esso sempre meno attinenti.

Alla luce di queste considerazioni la definizione gestaltica di figura ambigua in termini di «configurazione di stimoli alla quale non corrisponde una sola forma»⁴ appare quanto meno insufficiente alla circoscrizione nel campo d'indagine.

Tale definizione trascura infatti un elemento di fondamentale importanza: il grado di differenziazione presentato dalla figura. Non c'è dubbio che alle macchie del test di Rorschach non corrisponda una sola forma, ma l'ambiguità che ne deriva poggia sul loro grado minimo di differenziazione che le rende di fatto flessibili ad ogni interpretazione, sostanzialmente insignificanti.

La figura pertinente al nostro campo d'indagine, per contro, dovrà avere un grado di differenziazione tale da poter essere dotata di significato. Il rilievo statistico per altro, metterà in evidenza nella curva di lettura relativa a queste figure una doppia banda di frequenza. Possiamo così riformulare la definizione in termini tali da considerare questo fattore e parlare di «configurazioni di stimoli, sufficientemente differenziate per essere dotate di significato, alle quali non corrisponde una sola lettura statisticamente rilevante».

Definito in questo modo il campo d'indagine nel quale operare, è necessario precisare le motivazioni che hanno determinato la scelta specifica dei pattern ai quali dedicare particolare attenzione.

In primo luogo abbiamo scartato quelle figure la cui ambiguità è costruita sul meccanismo di articolazione figura-sfondo, tali figure sono state infatti oggetto di particolare attenzione da parte degli psicologi della Gestalt⁵ e la loro problematica sufficientemente risolta. Diversi sono stati i motivi che ci hanno indotto ad accantonare figure costruite secondo la tecnica dell'anamorfosi: l'immagine presentata da queste figure varia infatti col variare del punto di osservazione, il prenderle come esempio avrebbe comportato una restrizione del campo d'indagine alla sola anamorfosi, cosa che non era nelle nostre intenzioni.

Tra le figure in possesso dei requisiti da noi richiesti abbiamo quindi scelto una «tete composé» di Giuseppe Arcimboldo (fig. 1a) e un disegno di Boring (fig. 2a) opportunamente modificato. La prima per ragioni storiche, giacché costituisce uno dei più antichi esempi di figure ambigue reperibili nella storia dell'arte, la seconda perché al vantaggio di provenire da un contesto, quello scientifico, diverso dalla precedente univa quello di essere sufficientemente strutturata da consentire un raffronto dei risultati ottenuti per i due pattern.

2 - Descrizioni dell'indagine sperimentale

Il primo problema dinanzi al quale si trova l'analisi delle figure ambigue è all'un tempo banale e di difficile risoluzione: qual'è la prima immagine che questa figura dà di sé?

L'analista infatti non può in questo caso fare eccessivo affidamento sulle sue capacità di giudizio. La dimestichezza e la familiarità che ha con la figura, nel momento in cui si pone questa domanda, sono tali da inficiare completamente il suo giudizio. L'unica strada praticabile, al fine di rispondere a questo importante interrogativo, è quindi l'indagine statistico-sperimentale.

In questa prospettiva ciascuno dei pattern selezionati è stato da noi sottoposto alla osservazione da parte di un campione di trenta studenti romani. La composizione del campione abbracciava una fascia di età compresa tra i diciotto e i trent'anni ed era caratterizzata da un grado d'istruzione superiore medio; tutti coloro che si sono sottoposti al test, inoltre non avevano mai visto in precedenza la figura che è stata loro presentata.

La presentazione della figura avveniva, nell'ambito di ogni prova, a tre diversi intervalli di tempo⁶:

PRIMA ESPOSIZIONE - nella quale la figura veniva presentata per un tempo di 1/50 sec.

SECONDA ESPOSIZIONE - nella quale la figura veniva presentata per un tempo di 1/2 sec.

TERZA ESPOSIZIONE - nella quale la figura poteva essere osservata senza limiti di tempo, tale esposizione venendo interrotta non appena il soggetto dichiarava di «averne un quadro esauriente».

La figura veniva infine osservata a grandezza naturale e ad una distanza di circa due metri.

A seguito di ogni esposizione veniva richiesta al soggetto una descrizione di quanto riteneva di aver visto e, secondariamente, un'indicazione degli stati d'animo suscitati dalla visione stessa. Da ogni unità del campione abbiamo quindi ottenuto tre diverse descrizioni della figura corrispondenti ai tre intervalli di tempo nei quali era articolata l'osservazione.

L'unica informazione fornita prima di sottoporsi al test riguardava un punto dello schermo in corrispondenza del quale «si sarebbe visto apparire un lampo», tale punto era contrassegnato da un cerchietto rosso e rappresentava il centro della figura che sarebbe stata proiettata.

3 - Analisi dei risultati del test.

Per quanto riguarda la figura di Boring la lettura che è risultata affiorare per prima nella quasi totalità dei casi è relativa all'immagine di «un volto di giovane donna disposto di profilo». Tale risultato è stato estrapolato dalle descrizioni fornite al termine della terza esposizione, a seguito della quale solo un terzo del campione ha riconosciuto spontaneamente la possibilità di una seconda lettura della figura, corrispondente a quella di un «volto senile disposto di tre quarti».

L'analisi semantica delle aggettivazioni, (la valutazione semantica delle aggettivazioni era affidata al parere di 3 giudici), usate per descrivere la figura a seguito delle due proiezioni rapide, offre tuttavia un riscontro leggermente diverso. Nelle descrizioni fornite al termine della prima esposizione (tem-

po di esposizione: 1/50 sec.) la frequenza di aggettivi chiaramente riferibili ad un'immagine senile assomma all'11% degli aggettivi usati, con una quota di aggettivi riferibili ad un'immagine giovanile pari al 25% circa del totale.

A seguito della seconda esposizione (tempo di esposizione: 1/2 sec.) l'aggettivazione riferibile all'immagine senile scompare quasi del tutto mentre quella riferibile all'immagine giovanile subisce un notevole incremento. Al fine di meglio illustrare questo fenomeno riproponiamo qui le descrizioni fornite da uno stesso soggetto al termine delle due esposizioni rapide:

Dopo la prima esposizione

Faccia che guarda
Scheletrico
Morte
Arido
Secco

Dopo la seconda esposizione

Ragazza
Capelli morbidi
Spalle
Giovane
Inglese
Un personaggio del Circolo Picwick, dell'età vittoriana

Dopo la terza esposizione

Ragazza giovane disposta di profilo

È indubbio che la prima serie di aggettivazioni vada riferita ad un'immagine senile. Si può osservare questo riferimento scomparire del tutto nella seconda descrizione e, successivamente, anche da quella finale.

Su questo fenomeno avremo comunque occasione di soffermarci più a lungo in un successivo paragrafo. Per il momento invece, sulla scorta delle descrizioni fornite a seguito della terza esposizione di questa figura, dobbiamo attribuire un carattere di *priorità* alla lettura della figura come «viso di giovane donna disposto di profilo» rispetto a quella di «viso senile disposto di tre quarti». Occorre inoltre rilevare la difficoltà incontrata da coloro che si sono sottoposti al test nell'individuare la seconda possibilità di lettura, individuazione che si è manifestata solo in un terzo dei casi.

Veniamo adesso a considerare le indicazioni offerteci dal test riguardo alla figura arcimboltesca. Le descrizioni fornite dai soggetti al termine della terza esposizione sono state in questo caso classificate in tre gruppi, corrispondenti a tre diverse modalità di lettura:

a) Descrizioni che interpretano la figura unicamente come immagine di «un gruppo di animali». Tale lettura è stata fornita da 18 individui, pari al 60% dei casi considerati.

b) Descrizioni che interpretano la figura in un primo tempo come «un gruppo di animali» e successivamente come «un viso umano disposto di profilo». Tale lettura è stata fornita da 5 individui pari al 16% dei casi considerati.

c) Descrizioni che interpretano la figura in un primo tempo come «un viso umano disposto di profilo» e successivamente come «un gruppo di animali». Tale lettura è stata fornita da 6 individui pari al 20% dei casi considerati.

L'indagine rivela quindi una certa inclinazione a leggere la figura inizialmente come raffigurante «un gruppo di animali» (questa priorità appare tanto nelle descrizioni di tipo *a* quanto in quelle di tipo *b*) anche se va sottolineata una percentuale piuttosto congrua di casi, nei quali la priorità è apparsa a favore dell'altra possibilità di lettura (descrizioni di tipo *c*).

Anche per questa figura va sottolineata la difficoltà incontrata dal campione nel riconoscere la seconda possibilità di lettura. Tale riconoscimento è avvenuto infatti solo in 2/3 dei casi.

Il riscontro fornito dall'analisi semantica delle aggettivazioni usate a seguito delle due proiezioni rapide infine, appare contraddittorio rispetto a quanto emerso nelle descrizioni finali.

A questo proposito appare significativo il dato offerto dall'analisi delle descrizioni fornite dopo le proiezioni rapide, da quei soggetti che successivamente non hanno riconosciuto nella figura l'immagine antropomorfa (60% dei casi).

A seguito della prima esposizione compare infatti nelle relative descrizioni una frequenza di aggettivi riferibili ad un'immagine antropomorfa pari al 17% degli aggettivi usati, contro l'aliquota di aggettivi riferibili ad un insieme di animali pari appena al 6%.

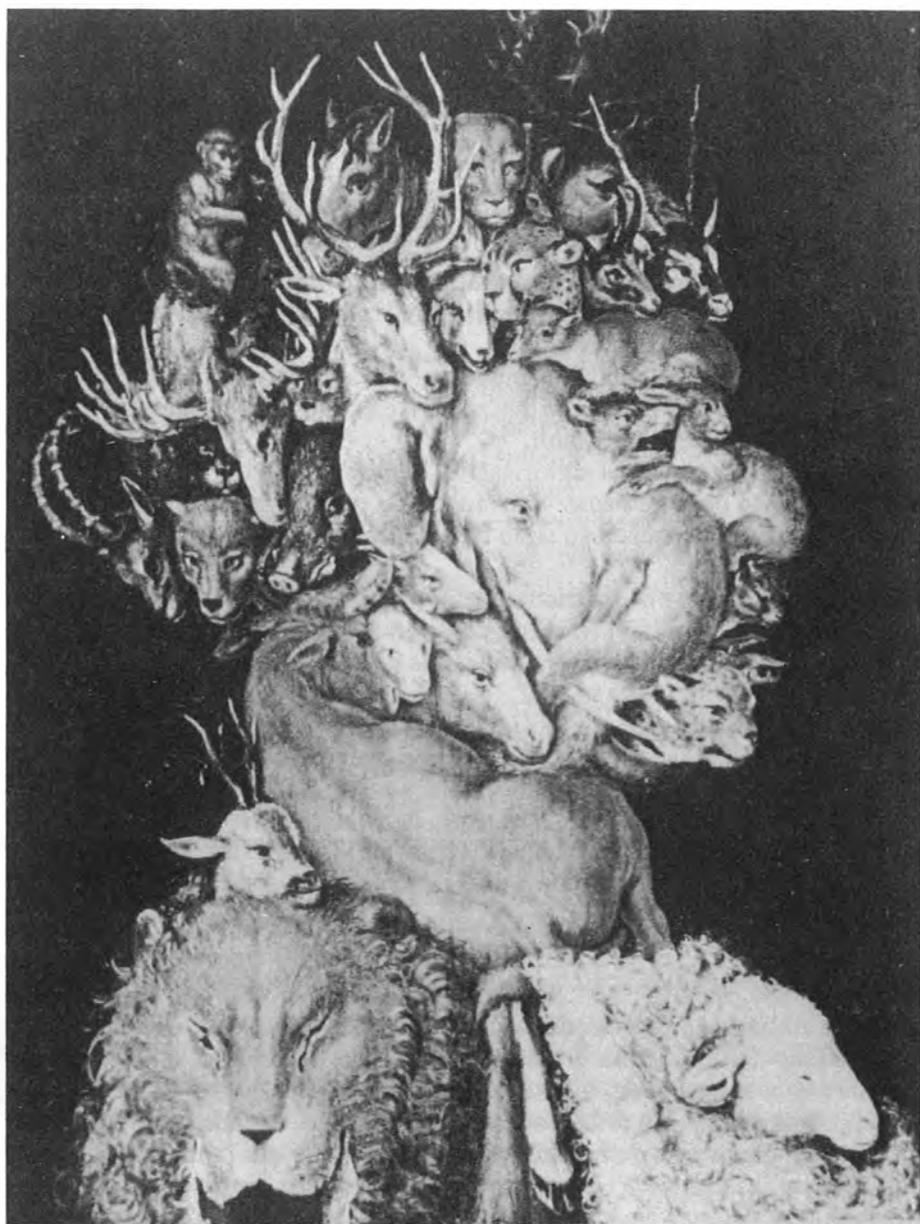
Dopo la seconda esposizione notiamo entrambe le serie di aggettivi attestarsi su una frequenza pari al 17% del totale. Similmente a quanto fatto per la figura di Boring proponiamo un esempio atto ad illustrare ulteriormente la natura di questi dati. Il disegno di cui alla fig. 3 è stato infatti eseguito da un soggetto che non ha rilevato nella figura alcun carattere antropomorfo. Le fattezze del disegno tuttavia appaiono raffigurare una specie di teschio umano.

4 - Considerazioni sulla struttura delle figure prese in esame.

Le figure ambigue ideate ed analizzate da Rubin⁷, presentano una doppia organizzazione dell'immagine fondata sulla funzione unilaterale del contorno comune a due superfici del piano.

La superficie delimitata dal contorno assume quindi il ruolo di Figura, quella che rimane priva di delimitazione il ruolo di Sfondo: l'ambiguità deriva dalla possibilità di invertire, nel corso della lettura, la direzione della funzione esercitata dal contorno. A questo meccanismo Rubin diede il nome di *Processo di Articolazione Figura-Sfondo*.

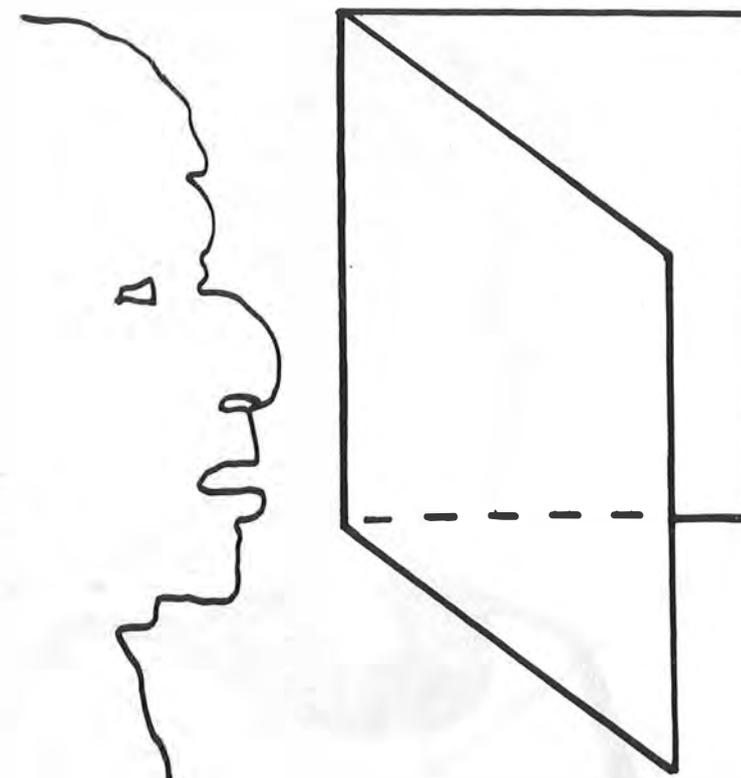
La tecnica con la quale sono altresì costruite le figure da noi considerate appare affatto estranea a questo meccanismo. La trasformazione dell'immagine non passa attraverso uno scambio di ruoli tra superfici contigue, bensì attraverso il modificarsi dell'organizzazione di una stessa superficie. Ne



1a



1b



1c

Fig. 1a - Giuseppe Arcimboldo, *La Terra*, 1566.

Fig. 1b - Profilo schematico del volto umano contenuto in fig. 1a.

Fig. 1c - Piani sui quali giacciono le due immagini contenute nella fig. 1a.



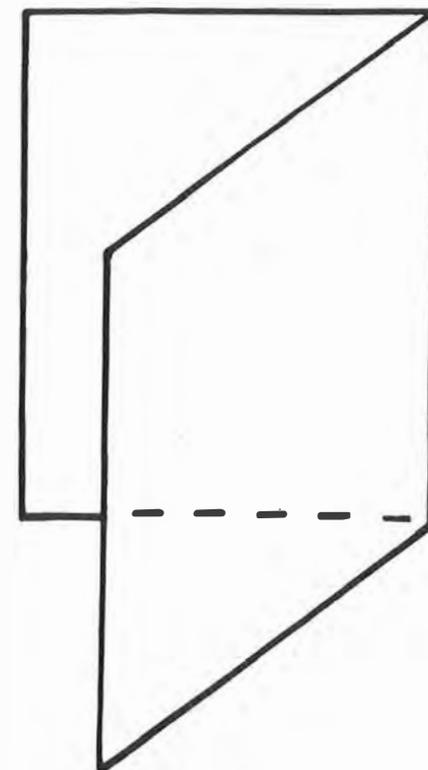
2a

Fig. 2a - Immagine-stimolo tratta da Boring (1930) con modifiche.



2b

Fig. 2b - Profilo schematico del volto senile contenuto in fig. 2a



2c

Fig. 2c - Piani sui quali giacciono le due immagini contenute nella fig. 2a.

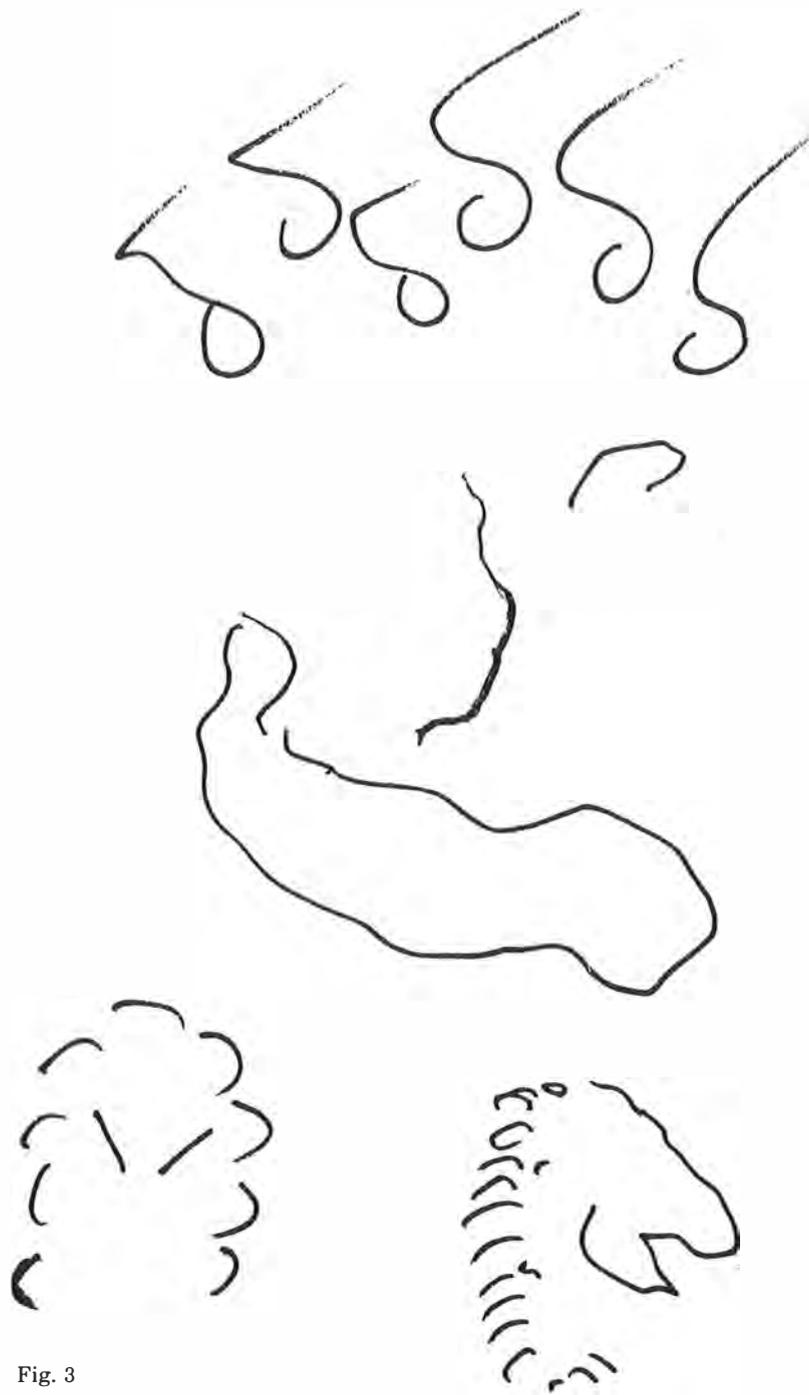


Fig. 3

consegue, ovviamente, che le due immagini contenute nella figura non appaiano disposte su piani paralleli ma su piani che si intersecano tra loro secondo angoli acuti. Tali piani, negli esempi da noi proposti, risultano definiti dagli assi visivi di ogni immagine (vedi fig 1c e 2c). Si deve probabilmente a questa struttura della figura la *dominanza*⁸ da noi riscontrata nella lettura di un'immagine rispetto all'altra. Questo fenomeno non avviene invece con i modelli rubiniani nei quali, una volta riconosciuta la seconda possibilità di lettura, l'osservatore vede fluttuare dinanzi ai suoi occhi l'immagine data dalla figura. Per ognuna delle nostre figure inoltre va sottolineata un'area di catalizzazione dello sguardo nella quale viene ad innescarsi il processo di trasformazione dell'immagine.

Sulla scorta di considerazioni di carattere strutturale e delle indicazioni offerte dal test a riguardo⁹, tale area deve essere individuata in quella porzione di spazio compresa tra i piani sui quali giacciono le due immagini (fig. 2c e 1c). Gli elementi formali ivi presenti svolgono il ruolo di altrettanti punti di applicazione delle forze che provocano il movimento transizionale, con il relativo mutamento di lettura, dell'immagine da un piano all'altro. L'elefante, le fauci della volpe, la gobba del coniglio ovvero la guancia, l'occhio e il naso del viso nel dipinto di Arcimboldo sono dunque veri e propri punti di tensione della figura. Nel disegno di Boring tale ruolo è ricoperto dall'orecchio e dal collarino dell'immagine giovanile che divengono l'occhio e la bocca di quella senile.

Su un piano metaforico potremmo assegnare a questi punti lo stesso valore della linea segmentata che segna il confine del fustellato dal cartone, esercitando una pressione lungo la quale si ottiene per l'appunto lo spostamento della sagoma fustellata da un piano all'altro dello spazio.

5 - Alcune implicazioni psicologiche nella lettura della figura ambigua.

Nel primo paragrafo si è già accennato all'importanza assunta dalle presupposizioni radicate nella struttura percettiva dello spettatore nel corso del procedimento di lettura. La lettura ha per certi versi il carattere del procedimento di verifica, laddove l'ipotesi da verificare scaturisce dal legame che siamo soliti stabilire tra alcuni elementi presenti nel testo ed altri che giudichiamo da essi inseparabili. Si è già osservato, ad esempio, come la comparso nel groviglio di teste e corpi animali di un occhio umano al posto delle fauci di una volpe inneschi un processo di reazioni a catena culminanti nell'organizzazione della figura in immagine antropomorfa. La ragione di tale processo sta nel fatto che la presenza di un occhio implica, per i nostri schemi percettivi, quella di una mano, di una bocca, etc., che vengono di conseguenza attivamente ricercati.

Esattamente come, scoperte le fauci, si era precedentemente ricercato il corpo di una volpe ed un insieme ad essa congeniale. È chiaro che, nel corso di questa ricerca, gli elementi eterogenei rispetto all'ipotesi che la guida vengo-

no scartati e censurati. Essi però, lungi dallo scomparire dal campo percettivo, continuano a delinearvi incessantemente delle linee di suspicione, lungo le cui direttrici finisce per svilupparsi la trasformazione dell'immagine.

Così considerata la struttura della figura arcimboldesca rivela sorprendenti analogie con quella del *motto di spirito* del linguaggio verbale. Freud ci ha infatti mostrato come nella formulazione di questo intervenga un processo di condensazione di più significati in uno stesso significante¹⁰. Riteniamo utile, al fine di chiarire i termini dell'analogia, riproporre l'analisi fatta da Freud di un motto di spirito coniato da Heine. Il motto di spirito in questione suonerebbe in italiano come «familiarmente». La presenza del prefisso «famil» ci induce in un primo tempo a leggere la parola come «familiarmente», nell'ambito di questa lettura siamo portati ad ascrivere gli elementi incongrui del testo (le sillabe «on» e «ia») ad un errore e di conseguenza a trascurarli. Tuttavia essi non scompaiono dal campo percettivo, insinuano il sospetto, finiscono per piegare la parola ad un raddoppiamento del senso. Allo stesso modo l'omografia fondata da Arcimboldo tra un gruppo di animali e una faccia umana predispone la superficie all'attraversamento di una duplicità di significati ma, come vedremo tra breve, non si limita a questo, offre allo sguardo un trampolino per un vero e proprio salto nel buio.

La figura offre infatti agli occhi sempre più stupefatti dello spettatore lo spettacolo di un linguaggio che si ripiega su se stesso, che evoca un'immagine che ne raddoppia il senso. Il raddoppiamento tuttavia non ha in alcun modo il carattere della conclusione o dell'epilogo bensì quello di gran lunga più inquietante della overture e del preludio. La legge che enuncia introduce nel testo l'instabilità, nello spettatore la garanzia di nuove trasformazioni, di triplicazioni e stravolgimenti.

La figura ambigua del dipinto di Arcimboldo assume quindi il valore di crepa aperta nel corpo pieno del linguaggio, mina la nostra radicata fiducia in esso offrendoci un ribaltamento del senso del tutto impreveduto e insospettato, ci pone, in altre parole, in una situazione potenzialmente patologica¹¹. Tutto ciò in una atmosfera carnevalesca e di giullarata, questa forse la vera portata degli «scherzi» di Giuseppe Arcimboldo, maestro pittore e buffone di corte.

¹Epson W., *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London 1930. (Trad. it. a cura di Melchiori G. *Sette Tipi di Ambiguità*, Einaudi, Torino 1965. Pag. 37-38).

²Cfr. Gombrich E.H., *How to read a Painting*, Saturday Evening Post 1961. (Trad. it. a cura di Roatta C. *Illusioni e Paradossi del vedere in A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino).

³A questo proposito vedi Bonaiuto P., Massironi M., Bartoli Bonaiuto G., *Atteggiamenti verso schemi di riferimento, utilizzazione di modelli, esigenze di libertà della persona*, Quadrangolo, anno 2° n. 4, ottobre-dicembre 1975.

⁴Cfr. Koffka K., *Principles of gestalt psychology*, New York 1935 (Trad. it. *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Torino 1970). Definizioni analoghe si trovano per altro anche in Rubin E., *Visuell wahrgenommene Figuren*, Copenhagen 1921 e in Köhler W., *La Psicologia della Gestalt*, trad. it. Feltrinelli 1961 (v.o. 1929).

⁵Come sopra, nonché Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1962 (v.o. 1954).

⁶I tempi di esposizione più brevi sono stati ottenuti impiegando un apparecchio tachistoscopico.

⁷Rubin E., *op. cit.*, pag. 60 e segg.

⁸Con questo termine si è voluto indicare il fenomeno per il quale, una volta riconosciuta la doppia natura della figura, una delle due possibili letture veniva preferita all'altra. Se pertanto la priorità veniva attribuita a una lettura secondo un criterio di ordine cronologico, la dominanza veniva altresì attribuita secondo criteri di carattere qualitativo. Va sottolineato che non sempre l'immagine apparsa prioritaria si è rivelata anche dominante. Spesso, fattala notare, si è notata una dominanza a favore dell'immagine che appariva secondariamente.

⁹Nelle descrizioni fornite dal campione a seguito delle due proiezioni rapide compaiono con maggior frequenza osservazioni riferibili ad una specifica area del campo. Per quanto riguarda la figura arcimboldesca descrizioni del tipo «pancia con ombelico» e «viso di cherubino» (si noti il colore vagamente etereo della regione) e aggettivi come «obesa», «pesante», «ponderosa» rivelano una attenzione particolare per l'area corrispondente all'elefante-guancia. L'analisi delle descrizioni che seguono l'esposizione rapida del disegno di Boring vede comparirvi con maggiore frequenza osservazioni attinenti l'occhio sinistro e il collo dell'immagine giovanile.

¹⁰Freud S., *I motti di spirito*, trad. it. Newton Compton Italiana, 1971. (v.o. 1905).

¹¹Si fa riferimento alla possibilità di un deficit percettivo quale fondamento fisiologico della nevrosi. Tale deficit porrebbe il soggetto in una condizione di incertezza permanente riguardo la realtà che lo circonda, questa condizione obbligata d'incertezza finirebbe per produrre le manifestazioni nevrotiche. Questa interpretazione della nevrosi e della sua eziologia è stata recentemente prospettata dal Prof. Paolo Sparvieri del Centro Studi e Ricerche di Medicina Aeronautica e spaziale di Roma.

Anna Homberg

PREFERENZE ESTETICHE NEL COMPORTAMENTO COMUNE:
CRITICA DELLA LETTERATURA E NUOVI STUDI SU GEMELLI

L'estetica sperimentale ha rivolto finora la sua attenzione principalmente a due settori di ricerca: da una parte indagini «di base» sulle qualità formali dell'oggetto estetico rispetto alle sue proporzioni, alle sue caratteristiche gestaltistiche e informatiche, ecc., dall'altra le indagini dei complessi fenomeni dell'arte, indagini che vanno da studi sulla personalità creativa a quelli sul rapporto tra oggetto artistico e usufruttore.

Molto meno preso in considerazione è un altro settore il quale non è né così astratto come il campo dell'estetica formale, né così culturalmente e filosoficamente dibattuto come l'arte: è la scelta estetica nel comportamento comune. La nostra vita di ogni giorno ne è ricca, essendo l'uomo incapace di non esprimersi esteticamente. Siccome nessun oggetto del nostro mondo è puramente funzionale, ma sempre anche «apparenza» (cioè forma, colore, ornamentazione, ecc.), compiamo inevitabilmente e continuamente scelte in base a questa apparenza, formuliamo giudizi su che cosa sia bello e che cosa brutto, su che cosa ci piace e cosa invece no.

Ma l'aspetto estetico delle cose non è soltanto inevitabile: da sempre esso viene particolarmente sottolineato e rinforzato in modo da far acquistare all'esteticità dell'oggetto dignità pari alla sua funzionalità. Francès (1969) parla di una «motivazione estetica» umana: «Il vestiario, l'ambiente e, da tempo, diversi oggetti utilitari sono costantemente discriminati secondo i criteri che riguardano la loro apparenza e nulla hanno a che vedere con le loro proprietà d'adattamento al loro fine biologico. Per tutti questi oggetti di cui consta il nostro ambito di vita, il più immediato, ossia l'attributo estetico rappresenta un complemento qualitativo del loro valore d'uso. Ed i resti delle civiltà preistoriche e protostoriche mostrano che questa motivazione è nata con l'uomo, vale a dire con la lavorazione e la fabbricazione degli utensili» (p. 13).

Recenti studi su animali sembrano addirittura evidenziare che il comportamento di scelta estetica non è limitato unicamente alla specie umana, ma che esso è presente in forma rudimentale già in alcuni vertebrati.

Rensch (1980) ha trovato che i suoi cercopitechi, dovendo scegliere tra cubi di legno diversamente colorati, mostravano delle preferenze stabili per determinati colori, per lo più della gamma del blu. Mentre in questo caso la preferenza potrebbe essere ancora spiegata nel senso di una risposta istintiva a un «segnale scatenante innato» (essendo i testicoli di questa specie di scimmia di colore bluastro), lascia perplessi il fatto che le scimmie preferiva-

no, nella scelta di figure geometriche, forme regolari, simmetriche, inesistenti nella natura rispetto a figure irregolari naturali. La preferenza per configurazioni regolari è stata confermata in esperimenti con corvidi.

Altri indici di sensazioni estetiche basali nei vertebrati si traggono dagli scarabocchi e «dipinti» prodotti dagli scimpanzé di Rensch (1961) e di Morris (1962). Sembra infatti che esista nei primati una certa sensibilità per la composizione e l'equilibrio del disegno, e che ci sia un momento in cui gli animali lo giudicano «finito», momento forse paragonabile al raggiungimento della soddisfazione estetica nell'uomo.

Rensch (1980) conclude: «In base ai risultati sperimentali possiamo prendere per certo che già alcuni animali più evoluti, come le scimmie e i corvidi, sono capaci di sensazioni estetiche basali. È un'affermazione che non ci deve sorprendere se consideriamo che gli ornamenti, le sculture e le pitture umane più antiche, risalenti a 20.000 fino a 40.000 anni fa, dimostrano spesso una perfezione sorprendente. Tale perfezione fa pensare che già molto prima nel corso dell'evoluzione, nei predecessori dell'*Homo sapiens*, siano esistite forme embrionali di sensazioni estetiche.. basate su meccanismi neuronali innati.»

Sono stati fatti diversi tentativi per spiegare il «bisogno estetico»; li potremmo grosso modo suddividere in ipotesi d'ordine biologico-etologico, sociologico e neurofisiologico.

Le interpretazioni biologiche partono dall'osservazione di determinati comportamenti degli animali, come ad esempio il corteggiamento. In quest'occasione l'animale, oltre ad atteggiarsi in maniera vistosa, si serve spesso dell'aggiunta di strutture morfologiche particolarmente appariscenti (piume, criniere, colori vivaci). Tali modifiche «estetiche» servono ad attirare l'attenzione dell'altro animale e assumono il valore di «segnali scatenati». Oltre che nella sfera sessuale, segnali scatenati innati esistono tra gli animali in ogni ambito d'importanza vitale: nel comportamento aggressivo, nella cura dei piccoli, ecc. Anche nell'uomo si trovano ancora tracce di questi meccanismi istintivi. Ad esempio l'abbigliamento e il trucco femminili fanno ampio uso di segnali scatenanti d'ambito sessuale. Un altro esempio sono le decorazioni delle divise militari che tendono a sottolineare l'ampiezza delle spalle. Leyhausen (1972) le interpreta come applicazione inconsapevole di schemi scatenanti d'ordine aggressivo, in quanto l'uomo fino ad un certo punto della sua evoluzione disponeva probabilmente di peli sulle spalle i quali si erigevano prima dell'attacco.

L'interpretazione sociologica delle scelte estetiche ne individua ugualmente l'aspetto comunicativo; ma nel senso di una comunicazione appresa, culturalmente determinata. È esperienza comune che le scelte estetiche di una persona, così come esse risultano dal suo abbigliamento, dall'arredamento della casa, dalla scelta del partner, danno valide indicazioni circa la sua pro-

venienza geografica, la sua classe sociale, la professione, addirittura il suo orientamento ideologico. Le preferenze estetiche esprimono in maniera non verbale ma immediatamente «leggibile» il sistema di valori dell'individuo, il suo stato d'animo e tratti della sua personalità. È una complessa messa in scena di se stessi, in cui l'aspetto sociologico si confonde con quello psicologico.

Mentre sia l'approccio etologico che quello socio-psicologico si occupano prevalentemente dei messaggi impliciti nell'attributo estetico, i recenti studi neurofisiologici — il cui caposcuola è Berlyne — hanno concentrato la loro attenzione sul suo lato formale.

Berlyne (1971, 1976) mette in relazione nei suoi lavori i concetti psicofisiologici di «attivazione» (arousal) e vigilanza con i modelli della teoria dell'informazione circa le strutture percettive esteticamente gratificanti. Come vari esperimenti hanno dimostrato, il sistema nervoso dell'uomo ha bisogno di stimolazioni continue che mantengano l'attivazione psicofisica ad un livello ottimale che non sia né troppo alto né troppo basso. Poiché il livello di arousal dipende direttamente dall'afflusso di informazioni dal mondo esterno, per l'uomo l'input di informazioni è importante quanto l'assunzione di cibo. A questo proposito l'uomo mette in atto un «comportamento esplorativo» nei confronti di fonti di informazioni che a prima vista sembrerebbero biologicamente neutre; è un tipo di esplorazione denominata da Berlyne come «diversiva». Egli scrive (1976): «Il comportamento esplorativo diversivo ricerca un'esposizione ad ogni evento il quale, indipendentemente dal contenuto, offra un livello di stimolazione premiante e piacevole, variabilità, afflusso di informazione. Si tratta, possiamo supporre, di ottenere degli stimoli che generino un moderato aumento di vigilanza, entro una gamma gratificante e piacevole, e anche di evitare i deleteri effetti cui un sistema nervoso complesso è evidentemente esposto quando l'afflusso di stimoli e di informazioni provenienti dall'ambiente circostante risulta eccessivo o scarso o irregolare... Gli uomini.. possono raggiungere questo scopo creando degli artefatti, decorando i loro utensili, i loro edifici e le loro persone, generando appropriate sequenze di movimenti corporei, di parole, di suoni» (p. 142). Mentre l'applicazione delle teorie di Berlyne all'arte appare molto discutibile (essendo la sua concezione dell'arte, che ne prevede unicamente una funzione di stimolazione aspecifica, a mio avviso altamente riduttiva), sembra interessante la loro applicazione all'estetica comune, soprattutto nei suoi aspetti della decorazione e dell'ornamentazione.

Lo studio del comportamento estetico, oltre all'osservazione diretta (praticata ad esempio dall'antropologia), dispone sperimentalmente dei tre metodi indicati da Fechner per l'estetica sperimentale in generale: il *metodo dell'applicazione* (esame degli oggetti che stanno alla base dell'esperienza estetica), il *metodo della produzione* (ai soggetti è chiesto di mettere in atto

un determinato comportamento estetico) e il *metodo della scelta* in cui i soggetti esprimono le loro preferenze rispetto a diversi stimoli di natura estetica. La maggior parte degli studi finora compiuti ha adoperato, probabilmente per la sua praticità operativa, il metodo della scelta. Sono stati condotti così fin dagli anni 20 numerosi studi sulle preferenze estetiche che possiamo suddividere in due grandi filoni: da una parte le indagini su un fattore generale di «sensibilità estetica» (o di «qualità del giudizio estetico»), dall'altra studi sul rapporto tra tipo di preferenze estetiche e altre variabili, tra cui soprattutto i tratti della personalità.

Va detto che la stragrande maggioranza di queste analisi indaga sulle scelte estetiche basandosi su opere d'arte (disegni, dipinti, sculture, brani di musica); solo raramente è stato usato materiale appartenente all'estetica non artistica, materiale che invece, in questo contesto, ci interessa il modo particolare.

Le indagini su un fattore generale di sensibilità estetica («aesthetic sensitivity» è il termine ricorrente nella letteratura anglosassone) derivano dall'osservazione che l'interesse per l'aspetto estetico della realtà sembra più sviluppato in alcuni individui rispetto ad altri. La più nota di tutta una serie di ricerche in questo senso è l'analisi fattoriale compiuta da Eysenck negli anni 40 (1940/41 a). Il materiale visivo che doveva essere ordinato dai suoi soggetti per gradi di preferenza, consisteva in riproduzioni di dipinti poco noti, in stampe giapponesi, orologi medievali, fiori, navi, curve matematiche. Nel confronto tra le valutazioni di ogni singolo individuo e le preferenze medie dell'intero campione emerse un «fattore generale di apprezzamento estetico», denominato da Eysenck fattore «T» (cioè «taste», buon gusto) in analogia al fattore G dei test d'intelligenza. Il fattore «T» divideva il campione in soggetti definiti come dotati di buon gusto e in soggetti privi di tale dote. Eysenck sembra voler attribuire a questo fattore una specie di «universalità interculturale» (Francès), facendo dipendere la sua presenza da una non meglio precisata base fisiologica.

Altri ricercatori hanno compiuto negli anni seguenti numerosi sforzi per chiarire meglio a che cosa sia dovuto il cosiddetto buon gusto, o almeno con quali variabili esso sia correlato. Le variabili prese in considerazione vanno dal sesso, dall'età, dalla classe sociale, dal livello educativo, dall'informazione artistica fino ai tratti della personalità, compresi gli stili cognitivi.

In quasi tutte queste indagini ci si è trovati davanti alla difficoltà di dover definire in termini operativi la sensibilità estetica. In un primo momento il grado di sensibilità estetica del singolo individuo è stata fatta coincidere con il grado di adesione delle sue preferenze all'opinione media dell'intero campione. Rivelatasi l'ingenuità di tale procedimento, si è fatto per lo più ricorso al parere di una giuria di cosiddetti conoscitori (storici d'arte, insegnanti e studenti delle Accademie di Belle Arti); più le scelte del soggetto corrispondevano ai giudizi previamente espressi dagli specialisti, più egli era considerato dotato di capacità di giudizio e di «aesthetic sensitivity».

Evidentemente gli studi sul buon gusto si basano in ciò ancora su una concezione obiettivistica dello stimolo estetico, secondo la quale l'oggetto possiede una sua qualità estetica intrinseca che l'individuo è in grado o meno di cogliere. Per giunta si presume che esistano intere categorie professionali (i conoscitori) provviste di sicura capacità discriminativa in materia estetica. Più che la sensibilità estetica, questo metodo registra il grado di conformismo dell'individuo rispetto ai modelli estetici vigenti.

Infine il giudizio espresso dalla giuria è stato ritenuto per lo più fisso e immutabile nel tempo. Non si è tenuto conto che tali pareri hanno carattere storico e vanno soggetti a mutamenti. Così probabilmente generazioni di aspiranti studenti delle Scuole d'arte americane sono state sottoposte a un esame del loro giudizio estetico mediante reattivi conati decenni prima. La Barron-Welsh Art Scale per esempio, consistente in una serie di *disegni* astratti in bianconero, è stata messa a punto nei primi anni 50 (Barron e Welsh 1952) quando i membri del comitato degli esperti preferivano, sotto l'influenza dell'astrattismo espressionista di quegli anni, le forme irregolari, asimmetriche e complesse alle figure simmetriche e semplici. È assai probabile che una giuria analoga esprimerebbe oggi, dopo le esperienze artistiche degli ultimi decenni, pareri addirittura opposti, mentre la Barron-Welsh Art Scale continua imperturbabile a valutare la sensibilità artistica in base a criteri anacronistici.

Tenendo presenti queste obiezioni metodologiche, riassumeremo ora brevemente i risultati delle più importanti ricerche sulle variabili psicologiche correlate alla presenza del buon gusto e della «ricettività estetica». Child (1962, 1965) ha tentato di chiarire il rapporto tra buon giudizio estetico e «stili conoscitivi» dell'individuo. Risulta che i soggetti con un giudizio estetico valido mostrano una maggiore *tolleranza della complessità* (definita come «tolleranza di situazioni vitali o ideologiche complesse, accettazione della molteplicità delle credenze»), maggiore *tolleranza dell'ambiguità* (in campo percettivo e affettivo, negli altri e in se stessi), l'atteggiamento di «*scanning*» (contrassegnato dalla larghezza del campo d'attenzione, dalla notazione dei particolari percettivi d'un evento, dalla mancanza di schematismo e di apprendimento astratto), «*indipendenza del giudizio*» (capacità di sostenere la propria opinione contro il conformismo dell'ambiente, di resistere ad una disciplina imposta arbitrariamente), e la *capacità di «regressione al servizio dell'Io»* (concetto psicoanalitico sviluppato da Kris che indica la regressione, controllata dall'Io, a fasi precedenti dello sviluppo psichico).

In un altro studio, Child e i suoi collaboratori (Child, Cooperman e Wolowitz 1969) hanno trovato che le persone con particolare ricettività estetica sono orientate verso uno stile comportamentale attivo, con la tendenza ad accettare sfide e situazioni difficili a livello intellettuale, sensoriale e sessuale, rapide nelle decisioni, anticonformiste, autonome.

Carlson e Parker (1969) parlano della sensibilità estetica come di un «sintomo della struttura della personalità», struttura che implica un'apertura ver-

Studi sul rapporto tra personalità e tipo di preferenze estetiche¹

Autori	Materiale impiegato	Suddivisione dei soggetti in base a tratti di personalità, tipi caratterologici, ecc., e tipo di preferenze estetiche correlate a tali gruppi
Burt (1939)	Riproduzioni di opere d'arte	<p>1. <i>Estroversi stabili</i>: preferiscono dipinti rappresentativi, l'impressione di «solidità» e «massa» rispetto all'aspetto decorativo. Temi preferiti sono soggetti storici realisticamente trattati.</p> <p>2. <i>Estroversi instabili</i>: preferiscono il colore alla forma. Amano colori vivaci, contrasti forti, linee molto mosse. Preferiscono dipinti a carattere drammatico e romantico, e la raffigurazione di persone a quella di paesaggi e nature morte.</p> <p>3. <i>Introversi stabili</i>: preferiscono la forma al colore. Osservano il quadro come oggetto in sé e non come raffigurazione di qualcosa. Preferiscono linee nette, chiaroscuro, unità e ripetitività del disegno rispetto a diversità e variabilità; economicità della rappresentazione all'esuberanza. Preferiscono paesaggi «calmi» ai ritratti.</p> <p>4. <i>Introversi instabili</i>: stile pittorico preferito è l'impressionismo. Preferiscono dipinti a carattere mistico e «soprannaturale» che siano evasivi rispetto alla realtà. Preferiscono paesaggi trattati «misticamente».</p>
Eysenck (1940/41a)	Colori, riproduzioni di dipinti, di statue romane, di stampe giapponesi, di maschere malesi, di orologi, vasi, fiori, curve matematiche, ecc.; disegni di poligoni, odori, brani di poesie	<p>Oltre all'esistenza di un fattore generale «T» (di buon gusto) si evidenzia un fattore «K» bipolare:</p> <p>1. <i>polo</i> (preferenza per il disegno altamente uniforme, il poligono semplice, l'odore forte e semplice, le poesie con schema ritmico semplice e invariato): <i>preferito dagli introversi</i>;</p> <p>2. <i>polo</i> (preferenza per i quadri più diversificati, i poligoni più complessi, gli odori più sottili, le poesie con schema ritmico più complicato e variato): <i>preferito dagli estroversi</i>.</p>
Eysenck (1940/41b)	Riproduzioni di dipinti (paesaggi, ritratti, ecc.) e di sculture, fotografie artistiche	<p>1. <i>Soggetti estroversi e «radicali»</i>: preferiscono quadri moderni, non convenzionali, di tonalità chiara, vivacemente colorati</p> <p>2. <i>Soggetti introversi e conservatori</i>: preferiscono dipinti di epoche passate, di tonalità scura, poco colorati.</p>

Autori	Materiale impiegato	Suddivisione dei soggetti in base a tratti di personalità, tipi caratterologici, ecc., e tipo di preferenze estetiche correlate a tali gruppi
Barron (1951/52)	Barron-Welsh Art Scale (disegni astratti in bianco e nero), riproduzioni di dipinti	<p>1. <i>Gruppo S</i> (preferisce disegni astratti semplici e simmetrici, quadri con temi religiosi, storici, ufficiali. Rifiuta l'arte astratta, le raffigurazioni esotiche e i dipinti a carattere erotico): corrisponde agli estroversi ed introversi stabili secondo la classifica di Burt (1939). I soggetti di questo gruppo si descrivono come «contenti, conservatori, pacifici, cortesi, gentili».</p> <p>2. <i>Gruppo A</i> (preferisce disegni astratti complessi e asimmetrici. Gradisce opere d'arte contemporanea a carattere «radicalmente sperimentale», l'arte primitiva e le rappresentazioni a carattere erotico): corrisponde al gruppo degli estroversi instabili di Burt. Si descrivono come «instabili, insoddisfatti, irritabili, scettici».</p>
Knapp e Green (1960)	Riproduzioni di quadri astratti	<p>1. <i>Soggetti che preferiscono pitture astratte a carattere «caotico, tumultuoso» (tipo arte informale)</i>: personalità con un certo grado di nevroticismo, introversi, interessati alle professioni artistiche e libere.</p> <p>2. <i>Soggetti che preferiscono pitture astratte a carattere «preciso, razionale, geometrico»</i>: assenza di nevroticismo, estroversi, tendenza alle professioni manuali.</p>
Knapp et al. (1962)	Diapositive di opere d'arte	<p>1. <i>Soggetti con preferenze estetiche di tipo «gioioso»</i>: hanno un'immagine incoraggiante, istruttiva e consigliatrice della propria coscienza, un'idea della morte che implica compassione, una concezione dinamica del proprio io.</p> <p>2. <i>Soggetti con preferenze estetiche di tipo «malinconico»</i>: hanno un'immagine ostile e repressiva della propria coscienza (superego rigido), un'immagine sadica della morte, una concezione «disperata» del proprio io.</p>
Roubertoux et al. (1971)	Riproduzioni di dipinti figurativi e astratti	<p>1. <i>Soggetti che preferiscono l'arte figurativa</i>: poco dominanti, poco fiduciosi in se stessi, conformisti, paura di esperienze nuove e inaspettate, mancanza di tolleranza alla frustrazione.</p> <p>2. <i>Soggetti che preferiscono l'arte astratta</i>: dominanti, scostanti, stile di vita discontinuo, preferenza per stimoli nuovi e complessi.</p>

so nuove esperienze, processi percettivi intensi, e la tendenza a risposte affettive immediate a stimoli visivi.

«Sembra che persone con alta sensibilità estetica interagiscono con il loro ambiente in maniera particolarmente competente», conclude Hahn (1980), «esse sono meglio preparate degli altri alle sfide cognitive ed emozionali del mondo, e ciò non in virtù di capacità specifiche, ma grazie ad uno sviluppo particolarmente progredito ed equilibrato dell'intera gamma delle variabili della personalità.»

Come detto sopra, un altro filone importante di studi sul «gusto» si è occupato del rapporto tra tipo di preferenze estetiche e struttura di personalità. Anche qui i soggetti sono stati per lo più invitati a ordinare gli stimoli estetici per gradi di preferenze, e anche qui il materiale visivo consisteva per la maggior parte in riproduzioni di opere d'arte. I tratti di personalità sono stati osservati tramite i classici inventari della personalità (MMPI, 16 PF di Cattell, Maudsley Personality Inventory) oppure tramite «rating scales» appositamente costruite.

Uno dei primi studi in questo senso è quello di Burt del 1939, il quale applica i tipi caratterologici di Jung, distinguendo tra soggetti introversi/estroversi e stabili/instabili. Si danno così 4 categorie di personalità (estroverso stabile, estroverso instabile, introverso stabile, introverso instabile), caratterizzate da preferenze estetiche specifiche.

La tabella 1 riassume brevemente i risultati di questo studio, così come anche quelli relativi ad altri lavori analoghi compiuti in seguito. Come si può vedere è stato preso in esame molto spesso il rapporto tra estroversione/introversione e scelta estetica. I risultati sono comunque lungi dall'essere omogenei o sovrapponibili. Di nuovo si nota quanto una qualsiasi indagine sulle preferenze estetiche sia legata al suo contesto storico: se esprimere, ad esempio, la propria preferenza per la pittura astratta o per le opere cubiste trent'anni fa poteva ancora essere indice di una personalità particolarmente coraggiosa e aperta, la stessa scelta sarebbe oggi probabilmente espressione di una struttura caratteriale del tutto diversa. Possiamo considerare i test di preferenze estetiche falliti nel loro tentativo di evidenziare correlazioni immutabili tra scelta estetica e personalità, soprattutto quando si fa uso di stimoli così complessi come opere d'arte. Il rapporto preferenza estetica — personalità va visto ogni volta nel suo contesto storico, e all'interno dello stesso momento storico vanno sempre considerati altri fattori interferenti, come — per citarne solo due — la classe sociale e il grado di informazione artistica.

Preferenze estetiche e genetica. Che le preferenze estetiche possano essere influenzate da fattori genetici, è stato ipotizzato da diverso tempo. L'ipotesi di una componente ereditaria del gusto è stata sorretta soprattutto dalle osservazioni più o meno casuali sulle scelte estetiche nei gemelli. Esistono nu-

merosi aneddoti sulla somiglianza dei gusti tra i due membri di una coppia di gemelli identici. Gedda, nel suo libro fondamentale del 1951, ne riporta alcuni, tra cui il caso dei gemelli monovulari Wolf e Will Heins, ambedue direttori d'orchestra (professione scelta da entrambi senza sapere della decisione del cogenello) in città diverse. Nella messa in scena delle opere liriche essi erano soliti mostrare una tale concordanza nella concezione musicale e scenica da potersi scambiare, senza prove, i cantanti e le decorazioni.

Come espressione di gusti profondamente concordanti possiamo forse anche considerare i matrimoni tra due coppie di gemelli monozigoti, di cui Charlotte Taylor (1971) dà una descrizione vivacemente illustrata (fig. 1). Osservazioni di questo tipo hanno ispirato alcune ricerche sperimentali sugli aspetti ereditari nelle preferenze estetiche, ricerche che hanno fatto ricorso al *metodo gemellare classico* introdotto da Galton.

Questo metodo consiste nel mettere a confronto rispetto a una variabile qualsiasi i due tipi di coppie gemellari esistenti: gemelli monovulari (o monozigoti, MZ) e bivulari (dizigoti, DZ). Com'è noto i gemelli monozigoti, essendosi sviluppati da un unico zigote, sono geneticamente identici. Ogni differenza tra i due membri della coppia è pertanto dovuta a fattori non-genetici, ambientali. I monozigoti sono sempre dello stesso sesso e per lo più quasi identici sul piano fisico.

I gemelli di una coppia dizigote derivano invece da due zigoti diversi e sono geneticamente non più simili di due fratelli. Possono essere anche di sesso diverso, e il grado della loro assomiglianza fisica è estremamente variabile. Ma come una coppia di gemelli identici, anche quella dizigote condivide, almeno fino ad una certa età, lo stesso ambiente. I due componenti della diade si possono perciò considerare sia nei MZ che nei DZ come esposti alle stesse influenze ambientali. Se si confronta ora il comportamento delle coppie MZ e DZ rispetto a una variabile, una maggiore concordanza per essa nei gemelli monovulari è ritenuta espressione dell'influenza di fattori genetici su questa variabile.

Nel 1970, nell'ambito di uno studio più ampio sull'ereditarietà del «pensiero creativo» (concetto guildfordiano), Barron ha studiato 116 coppie di gemelli italiani e americani rispetto al loro giudizio estetico. A tale proposito ha usato la già menzionata Barron-Welsh Art Scale, che consiste in 62 disegni astratti in bianconero. Egli ha riscontrato una concordanza nella scelta dei disegni significativamente maggiore nei MZ rispetto alle coppie di gemelli fraterni, il che lo fa propendere per l'esistenza di fattori ereditari nell'apprezzamento di materiale visivo.

Questo risultato però non è stato confermato da un secondo studio dello stesso autore (Barron e Parisi 1976). Sono state esaminate 61 coppie di gemelli romani riguardo alle loro capacità di «discriminazione visiva» e rispetto alle loro preferenze e capacità di giudizio in campo artistico. Strumenti di obiettivazione erano sempre la Barron-Welsh Art Scale, e l'«Irvin Child Test of Esthetic Judgment», che comprende 100 diapositive di opere d'arte.



Fig. 1 - Matrimoni tra coppie di gemelli (da Taylor 1971).

Una maggiore assomiglianza tra i gemelli delle coppie MZ, e perciò una probabile influenza genetica, è stata trovata solo per la capacità di discriminare uno stimolo visivo in un contesto complesso, e per il modo di finire un disegno incompleto. Per quanto riguarda invece i testi di preferenze estetiche, il grado di concordanza non differiva significativamente tra le coppie monovulari e quelle biovulari, né nella Barron-Welsh Art Scale né nell'«Irvin Child Test of Esthetic Judgment».

I due lavori di Barron danno pertanto risposte non univoche circa il ruolo dei fattori genetici nelle scelte estetiche.

Un'obiezione che è stata rivolta negli ultimi anni sempre di più al metodo gemellare classico, parte dall'idea che gli stimoli ambientali ai quali le coppie monozigoti sono esposte, non siano affatto identici a quelli subiti dai gemelli fraterni. I MZ, fisicamente estremamente simili, potrebbero essere spinti dal loro ambiente familiare o da dinamiche psicologiche intracoppia ad assomigliarsi di più di quanto non sia inevitabile geneticamente oppure, al contrario, potrebbero fare del tutto per differenziarsi, il che porterebbe a una sottovalutazione dei fattori ereditari. Si è visto infatti che in alcuni parametri psicologici (tratti di carattere, ecc.) gemelli monovulari cresciuti insieme mostrano più diversità che non gemelli identici che siano stati separati subito dopo la nascita (Zazzo 1978).

I gemelli monozigoti separati da piccoli e cresciuti separati (MZA) costituiscono perciò un materiale molto prezioso per esaminare l'ereditarietà di un determinato tratto senza le complicazioni derivanti da processi psicologici all'interno della coppia. Purtroppo queste coppie sono rare. Nell'intera letteratura se ne conoscono fino ad ora circa 150, le quali sono state studiate, in campo psicologico, rispetto all'intelligenza, alla struttura di personalità, alla presenza di psicopatologie, ecc. Nessuna indagine è stata pubblicata fino ad oggi che si occupi sistematicamente delle preferenze estetiche dei MZA. A volte però dalle descrizioni si possono ricavare informazioni in tal senso (anche se queste indicazioni mancano ovviamente di qualsiasi valore scientifico).

Ad esempio presso l'Università di Minnesota è attualmente in corso una ricerca su più di 30 coppie di gemelli cresciuti in posti diversi e riuniti appositamente per l'indagine. Un articolo preliminare (Science 1980) dà una vivace descrizione dei curriculum di alcune delle coppie, sottolineandone la somiglianza in determinati particolari estetici. Una coppia maschile ad esempio era stata separata prima della 2^a guerra mondiale; un gemello era cresciuto in Israele, l'altro in Germania. Quando all'età di 47 anni si rincontrarono per la prima volta, indossavano lo stesso tipo di camicia e gli stessi occhiali. Un'altra coppia di media età riferisce che da giovani ebbero occasione di vedersi una sola volta; in tale occasione entrambi portavano lo stesso vestito. In base a questi elementi un'indagine sulle preferenze estetiche nei gemelli separati dopo la nascita sarebbe auspicabile, e costituirebbe forse l'unico metodo veramente valido per studiare il peso dei fattori genetici in campo estetico.

Preferenze e dominanze estetiche in gemelli. Come abbiamo visto prima, le ricerche sulle scelte estetiche nei gemelli hanno fatto finora uso unicamente di opere d'arte o di disegni astratti appositamente costruiti. L'impiego di oggetti artistici come materiale di scelta comporta però alcuni svantaggi metodologici, di cui il primo è l'influenza del livello educativo e dell'ambiente socioculturale sulle preferenze espresse. Un confronto interindividuale delle scelte deve sempre tener conto di questi fattori. Un altro svantaggio è dato dall'«effetto prestigio», studiato estesamente da Francès (1963, 1969). Egli ha mostrato come le scelte preferenziali in campo artistico spesso sono più condizionate dalla notorietà dell'artista e dalla valutazione sociale delle sue opere che non da autentici motivi estetici.

Infine mi sembra impresa molto ardua studiare il rapporto tra tipo di preferenza estetica e struttura della personalità in base a delle opere d'arte. Ciò non perché un tale legame non esista, ma perché l'oggetto artistico costituisce un evento estremamente complesso, evento i cui elementi non si riesce mai a definire con sicurezza né a elencare completamente. Analogamente gli strati della psiche sui quali l'evento artistico agisce sono probabilmente non accessibili ai test psicometrici attualmente in uso.

Per tutti questi motivi sembra preferibile usare nelle indagini sulle scelte estetiche non materiale artistico, ma oggetti d'uso comune, come l'abbigliamento, l'arredamento, utensili.

Mediante un questionario di questo tipo abbiamo condotto un'indagine sulle preferenze estetiche in coppie di gemelli mono — e dizigoti, che mirava particolarmente a stabilire il grado di concordanza nel gusto tra i due membri di ogni diade. Abbiamo perciò confrontato ogni volta le scelte estetiche di due persone identiche per età, sesso, epoca storica, provenienza socioeconomica e storia familiare, nel caso dei gemelli monovulari anche per patrimonio genetico.

Lo scopo dell'indagine era duplice: da una parte vedere se esiste effettivamente una maggiore concordanza di gusto nelle coppie identiche rispetto a quelle fraterne, dall'altra studiare la dinamica intracoppia rispetto alle decisioni estetiche. La coppia gemellare, soprattutto quella monozigote con due componenti fisicamente identici, costituisce infatti un particolare tipo di microsocietà, spesso caratterizzata da una specifica distribuzione di ruoli tra i due gemelli.

Alcuni di questi ruoli sono diventati dei classici della letteratura psicologica sui gemelli, come il «ministro degli esteri», termine che indica il gemello incaricato di comunicare con gli estranei (von Bracken 1936), oppure il gemello «coscienza della coppia». Per lo più inoltre uno dei due componenti della coppia diventa dominante rispetto all'altro, assumendo il ruolo di «gemello guida» (Gedda 1951, Tienari 1965).

Sembrava interessante appurare se nella società intragemellare esiste una divisione dei ruoli anche in campo estetico, nel senso che a un gemello viene attribuito da entrambi il compito di espletare le scelte estetiche. Abbiamo

chiamato questa funzione «dominanza estetica». Lo studio si prefiggeva inoltre di mettere l'ipoteca «dominanza estetica» in rapporto con altre divisioni di ruolo eventualmente esistenti nella coppia: con il ruolo di «ministro degli esteri» e con quello della «maggiore praticità». (Il gemello «pratico» sarebbe colui il quale, per tacito accordo di entrambi i membri della diade, provvede alle necessità pratiche che si pongono nella vita di ogni giorno).

Il campione consisteva in 14 coppie di gemelli dello stesso sesso (7 coppie MZ e 7 coppie DZ). Sia nel gruppo delle coppie identiche che in quello dei gemelli fraterni, 3 coppie erano di sesso maschile, 4 coppie di sesso femminile. L'età media era 22 anni; con un'unica eccezione tutte le coppie vivevano nella loro famiglia d'origine nella Città o provincia di Roma e frequentavano l'Università. Il gruppo di controllo per la formazione di coppie casuali era costituito da 20 soggetti corrispondenti per età, sesso, provenienza socioeconomica e attività professionale al campione dei gemelli.

Le coppie venivano singolarmente convocate al Centro Studi Jartrakor di Roma, dove lo zigtismo dei gemelli veniva determinato in base all'anamnesi ostetrica, in base al confronto dei due gemelli rispetto a sei marcatori antropologici (Fairpo 1979) e, se presenti, in base ai certificati degli esami dei gruppi sanguigni ABO, Rh, MNSs. Veniva quindi sottoposto ai due membri della coppia separatamente a) un questionario scritto, b) un questionario visivo di preferenze estetiche.

Il questionario scritto comprendeva 30 domande del tipo affermazione-risposta (Vero/Falso). 5 domande si riferivano alla presenza di un «ministro degli esteri» (gemello incaricato dei rapporti con l'esterno). Esempio di una domanda:

— In treno, autobus, ecc. è di solito mio fratello gemello (sorella gemella) che comincia a parlare con gli estranei.

Altre 5 domande miravano a stabilire se all'interno della coppia esiste un gemello considerato da entrambi come la parte pratica e funzionale della coppia. Esempio:

— Se mio fratello gemello e io dovessimo partire per un viaggio in treno, sarei probabilmente io ad andare a fare le prenotazioni alla stazione.

Ancora 5 domande si riferivano alla «dominanza estetica» di un gemello rispetto all'altro. Esempio:

— Se mio fratello e io dovessimo arredare una casa, sarebbe probabilmente lui a decidere principalmente su che cosa mettervi.

Veniva valutata come presenza di uno dei tre ruoli sopraindicati all'interno della coppia, se entrambi i gemelli erano concordi nell'indicare la stessa persona per la funzione in questione in almeno 4 delle 5 domande.

Il questionario visivo consisteva in 62 coppie di fotografie di oggetti d'uso. Erano immagini di abiti maschili e femminili, gioielli, stanze completamente arredate, singoli mobili, tappeti, bicchieri, porcellane, lenzuola, mattonelle, ecc. 5 item consistevano in coppie di disegni astratti in bianconero, altre

5 coppie di immagini mostravano combinazioni di due colori. I soggetti erano pregati di indicare per ogni item quale dei due soggetti rappresentati gli piacesse di più.

Risultati relativi al questionario scritto: Per quanto riguarda la distribuzione dei ruoli all'interno della coppia gemellare, una «dominanza estetica» nel senso sopra definito è stata riscontrata in 6 delle 7 coppie monozigoti e in una delle 7 coppie dizigoti. Statisticamente questa differenza tra MZ e DZ è significativa².

Rispetto alle funzioni «comunicazione con l'esterno» e «maggiore praticità» non risultano invece differenze significative tra coppie monovulari e biovulari. Un «ministro degli esteri» si evidenzia con frequenza quasi uguale sia nei MZ che nei DZ; un polo «pratico» della coppia sembra esistere più frequentemente nei gemelli identici senza che si raggiunga tuttavia un sufficiente livello di significatività³⁻⁴.

Nelle coppie monozigote, in 5 casi su 6 il gemello «estheticamente dominante» era anche quello considerato più pratico e più estroverso. L'accumulo delle tre funzioni in un gemello solo è in questi casi probabilmente espressione della generale leadership di questo gemello nella diade. Solo in una coppia monovulare si delineava una complementarità delle funzioni, nel senso che uno dei due gemelli era ritenuto il polo funzionale della coppia, l'altro quello esteticamente dominante.

Risultati relativi al questionario visivo: Sono state confrontate le risposte delle coppie monovulari, biovulari e di 10 coppie casuali formate dal gruppo di controllo. Le coppie casuali rispecchiavano per età, sesso, attività professionale la composizione delle coppie gemellari. È stato preso in considerazione per ogni coppia dei tre gruppi il numero di scelte concordanti rispetto agli item del questionario visivo.

Confrontando le medie delle scelte concordanti nel gruppo delle coppie MZ, in quello DZ e nelle coppie casuali, si è evidenziato un numero maggiore di concordanze nel gruppo dei gemelli monovulari rispetto ai gemelli dizigoti, a loro volta maggiormente concordanti nelle loro preferenze rispetto alle coppie casuali. Su 62 item, il gruppo dei MZ ha dato mediamente 42.29 risposte concordanti, il gruppo dei gemelli DZ 37.71, e le coppie casuali 35.90⁵.

È stato eseguito un secondo confronto, questa volta rispetto alla media di risposte per il singolo item. Di nuovo si è mostrata una differenziazione significativa tra i gruppi dei MZ, dei DZ e delle coppie di controllo, nel senso che le coppie monovulari hanno una concordanza media per item maggiore rispetto ai gemelli fraterni e alle coppie casuali. Su 7 risposte concordanti possibili per ogni item, le coppie MZ hanno risposto concordemente 4.79 volte, quelle DZ 4.29 e le coppie casuali 4.09 volte⁶.

Considerando solo i 10 item con disegni in bianconero o con combinazioni di colori, non si mostra invece nessuna differenza significativa tra monozigoti, dizigoti e controlli nei punteggi medi per il singolo item⁷.

Esaminando infine le risposte ad ogni item separatamente, solo in due immagini si sono evidenziate differenze significative nel numero di scelte concordanti tra gemelli MZ e quelli DZ. I due item sono quelli delle figure 2 e 3. In entrambi i casi, i gemelli monovulari hanno mostrato maggiore uniformità di scelta sia rispetto alle coppie DZ che al gruppo di controllo⁸⁻⁹.

Tentando un'interpretazione di questi risultati, la maggiore concordanza nelle coppie monovulari nelle preferenze estetiche sembrerebbe a prima vista e alla luce del metodo gemellare classico indicare che fattori ereditari svolgono un ruolo nelle decisioni estetiche, un ruolo che lascia comunque ampio spazio ad altri fattori d'origine ambientale. Una tale interpretazione è però contraddetta dal fatto che la maggiore concordanza nelle preferenze si evidenzia solo rispetto ad oggetti molto complessi (utensili, intere stanze arredate, ecc.), mentre nelle immagini più elementari (disegni bianconeri, colori) la maggiore uniformità di gusto nei gemelli identici scompare del tutto. Era logico aspettarsi invece che il peso di fattori ereditari si esprimesse prima di tutto nelle figure meno complesse che non in configurazioni estetiche così complicate come stanze da bagno, automobili, tavoli imbanditi. La maggiore concordanza dei gusti nei gemelli appare perciò a mio avviso spiegabile, oltre che in termini genetici, anche sulla base delle dinamiche particolari all'interno della coppia monozigote. Si potrebbe parlare di una specie di identificazione estetica, e in questo contesto è interessante che in quasi tutte le coppie monovulari si è trovata una «leadership estetica» di un gemello rispetto all'altro. L'uniformità delle preferenze estetiche nei MZ deriva allora forse non da un'uguaglianza della struttura caratteriale (infatti si è visto che tale identità di carattere per lo più non esiste), ma dal fatto che uno dei due gemelli segua ed assimili il gusto dell'altro. Per spiegare i risultati del nostro test dobbiamo presupporre che il gemello «estheticamente subordinato» abbia fatto proprio il gusto del fratello a tal punto da compiere scelte identiche a quelle del «leader» anche quando si trova solo (il questionario visivo è stato compilato infatti da ogni gemello separatamente, senza poter consultare il fratello).

Barron (1970), nel suo studio già citato sul pensiero creativo nei gemelli, aveva trovato nei test verbali una alta concordanza sia nelle coppie MZ che in quelle DZ; nei test visivi invece solo i gemelli MZ davano risposte molto simili.

In base ai suoi risultati Barron avanza l'ipotesi che il comportamento verbale, appartenente alla sfera sociale, si presti particolarmente all'imitazione reciproca; al contrario l'esperienza visiva si consumerebbe in silenzio senza un bisogno sociale di comunicazione. Secondo Barron il semplice fatto di fare parte di una microsocietà come la coppia gemellare (sia MZ che DZ) è responsabile delle concordanze in ambito verbale, mentre il settore visivo rimane al di fuori di tali influenze intracoppia. La maggiore concordanza dei gemelli monovulari nei test visivi sarebbe in questa ottica unicamente imputabile a fattori genetici.

I nostri risultati contraddicono in un certo senso questa ipotesi. Abbiamo trovato che le coppie identiche giudicano stimoli estetici in maniera molto più simile che non i gemelli fraterni. Ma è assai improbabile che i nostri gemelli non si siano mai scambiate le loro opinioni su stimoli simili a quelli in questione. Il materiale visivo del questionario consisteva infatti in oggetti di cui consta il nostro ambiente normale e sul quale ognuno esprime e comunica in continuazione i propri giudizi.

In base ai nostri risultati sembra piuttosto che i gemelli monozigoti scelgano più uniformemente non perché non esista uno scambio di informazione tra i due componenti della coppia, ma perché tale flusso di informazione assume spesso una forma particolare: le preferenze espresse dal gemello «estheticamente dominante» vengono accettate ed assimilate dall'altro fratello, nel contesto di una più generale strategia di identificazione riscontrabile nelle coppie monovulari.

L'analisi dei singoli item che sono stati scelti dalle coppie MZ rispetto ai gemelli DZ in maniera significativamente più concordante, ha portato a risultati di difficile interpretazione, e ciò soprattutto perché si tratta solo di due coppie di immagini (figg. 2 e 3). Rispetto alla figura 2 (abiti femminili) possiamo forse avanzare l'ipotesi che nelle coppie monovulari esista maggiore uniformità nella concezione della figura femminile (è stato scelto più spesso l'abito A che sottolinea l'aspetto della femminilità, con accentuazione del seno e dei fianchi).

Nella scelta della cucina (fig. 3) tutte le coppie MZ hanno preferito la cucina A, giudicata dai soggetti come «più calda, piena e accogliente», e nella quale il tavolo con cibi ben in vista domina l'immagine. Nella cucina B (nella fotografia originale completamente in bianco, mentre i mobili della cucina A sono in un tono ocra-beige) il tavolo si trova invece spostato al margine dell'immagine ed è apparecchiato in maniera più scenografica che veramente invitante.

Forse le scelte dei gemelli MZ esprimono delle preferenze «orali» legate a problematiche infantili; ma si tratta chiaramente di un'ipotesi che avrebbe bisogno di ulteriori verifiche. Che le tematiche orali abbiano una particolare importanza nelle coppie di gemelli monovulari, sembra risultare anche dall'indagine di Becker et al. (1970) su 100 coppie di gemelli nevrotici. Gli autori sostengono infatti che le uniche forme psicopatologiche che si riscontrano con maggiore frequenza nei gemelli identici rispetto alla popolazione normale, siano disturbi nevrotici rapportabili alla fase orale dello sviluppo infantile, in cui i due gemelli si trovano spesso in concorrenza per il cibo e la cura materna.



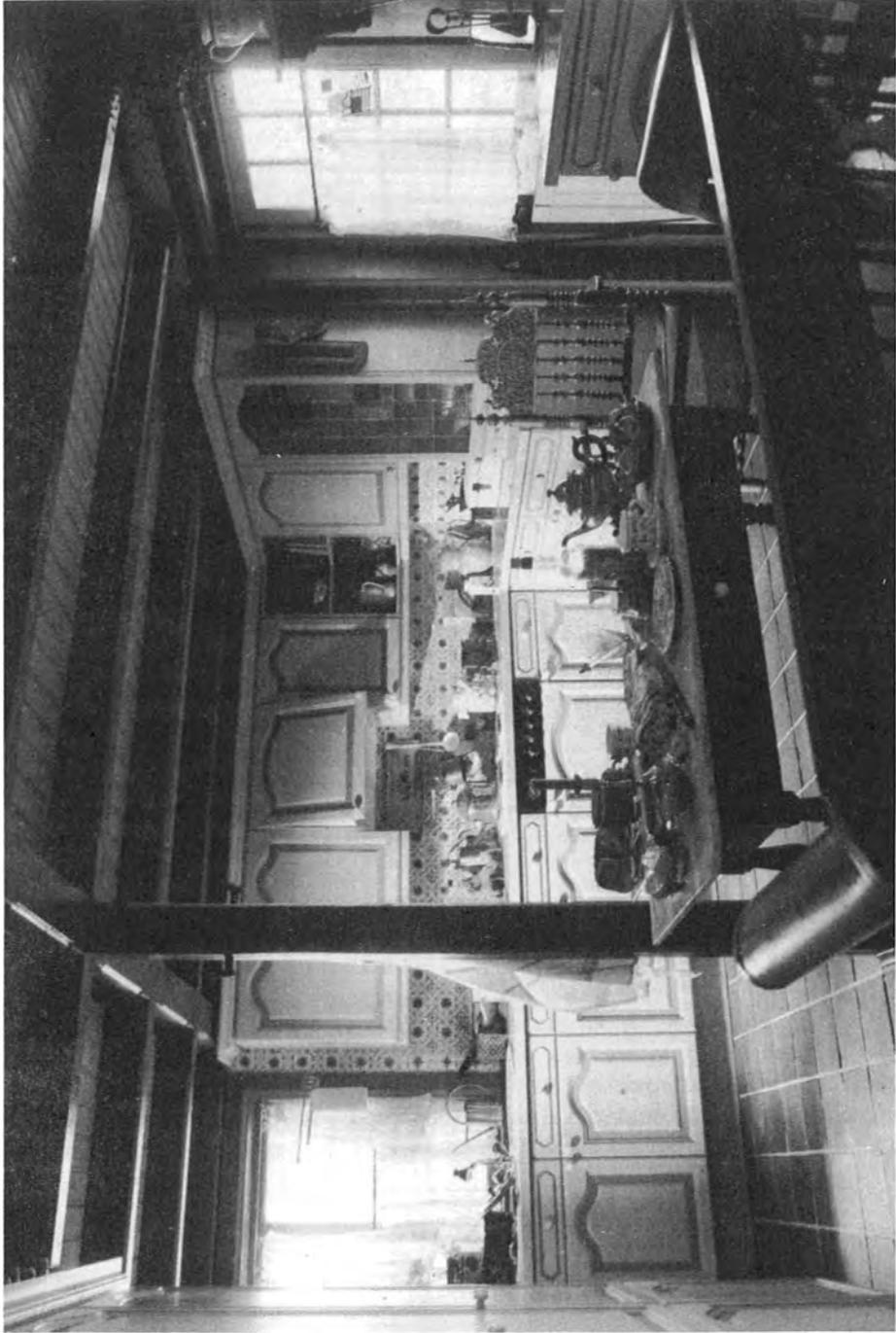
2a



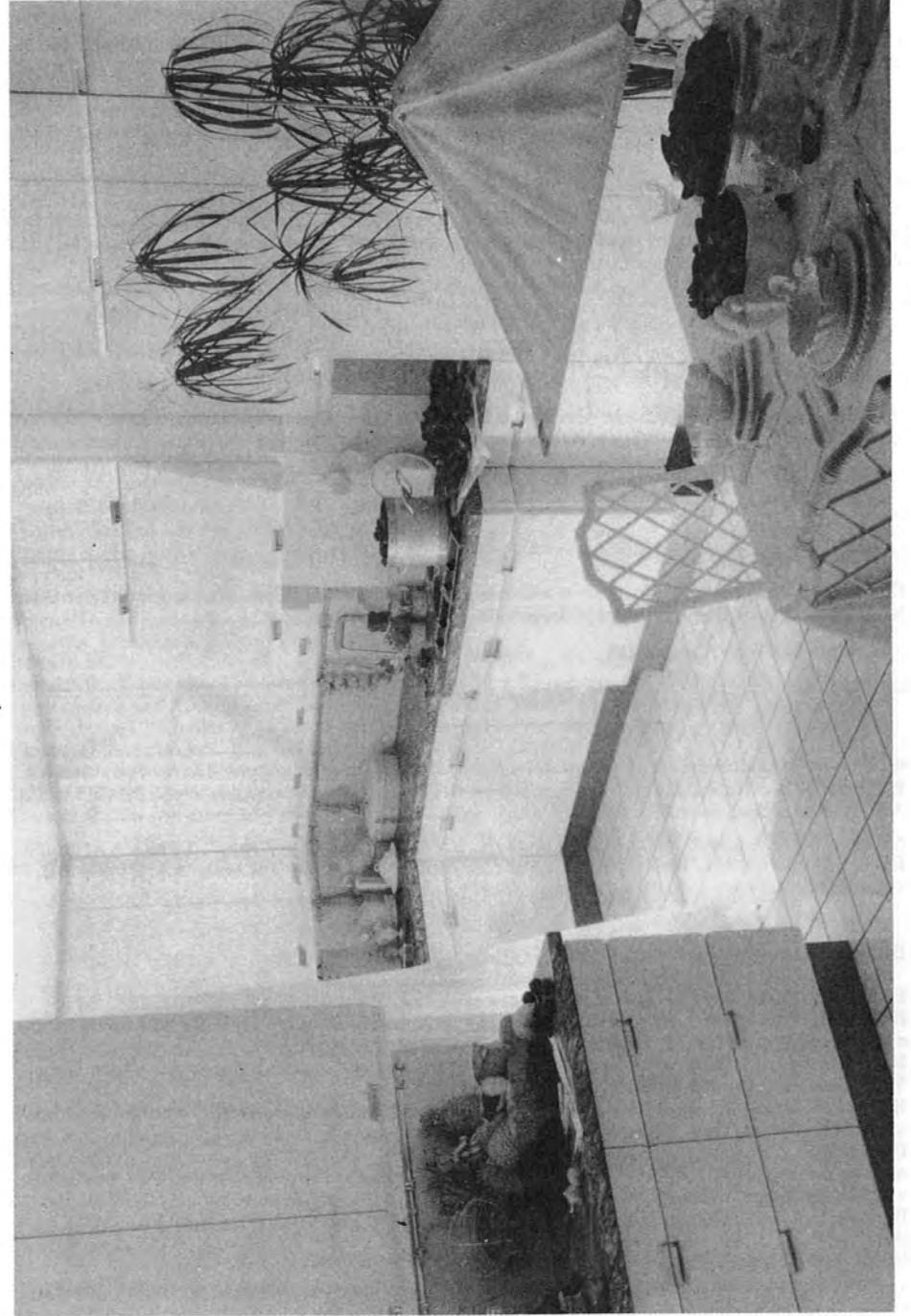
2b

Fig. 2 (A/B) - Item «abiti femminili».

Fig. 3 (A/B) - Item «cucine».



3a



3b

Note

(1) Per una rassegna più esauriente della letteratura, cfr. Francès (1969), Hardiman (1977), Hahn (1978).

(2) $\chi^2 = 4.5714$, $p < .05$

(3) Presenza di un «ministro degli esteri»: nelle coppie MZ 5 volte su 7; nelle coppie DZ 3 volte su 7. $\chi^2 = .2917$, n.s.

(4) Presenza di un «polo pratico»: nelle coppie MZ 4 volte su 7; nelle coppie DZ 1 volta su 7. $\chi^2 = 1.2444$, n.s.

(5) Questionario visivo (62 item): valori medi di scelte concordanti dei gruppi (coppie MZ vs. coppie DZ vs. coppie casuali) (ANOVA 1 way)

Coppie MZ (n=7)		Coppie DZ (n=7)		Coppie casuali (n=10)		F	P
\bar{x}	DS	\bar{x}	DS	\bar{x}	DS		
42.29	5.39	37.71	5.72	35.90	2.62	3.5826	.05

(6) Questionario visivo (62 item): valori medi di scelte concordanti per item (coppie MZ vs. coppie DZ vs. coppie casuali) (ANOVA 1 way)

Coppie MZ (n=7)		Coppie DZ (n=7)		Coppie casuali (n=7)		F	P
\bar{x}	DS	\bar{x}	DS	\bar{x}	DS		
4.79	1.18	4.29	1.36	4.09	1.00	5.6226	.01

(7) Questionario visivo (solo 10 item «elementari»): valori medi di scelte concordanti per item (coppie MZ vs. coppie DZ vs. coppie casuali) (ANOVA 1 way)

Coppie MZ (n=7)		Coppie DZ (n=7)		Coppie casuali (n=7)		F	P
\bar{x}	DS	\bar{x}	DS	\bar{x}	DS		
4.4	1.2	4.1	1.22	3.9	0.8	.4790	.n.s.

(8) Preferenze espresse nei confronti della fig. 2 (abiti femminili): coppie MZ (n=7) 4 volte AA, 2 volte BB, 1 volta AB; coppie DZ (n=7) 2 volte BB, 5 volte AB; coppie casuali (n=7) 1 volta AA, 1 volta BB, 5 volte AB.

(9) Preferenze espresse nei confronti della fig. 3 (cucine): coppie MZ (n=7) 7 volte AA; coppie DZ (n=7) 2 volte AA, 1 volta BB, 5 volte AB; coppie casuali (n=7) 2 volte AA, 2 volte BB, 3 volte AB.

Bibliografia

Barron F., *Personality style and perceptual choice*. J. Personality 20, 385-401, 1951/52
 Barron F., Welsh G.S., *Artistic perception as a factor in personality style: its measurement by a figure-preference test*. J. Psychol. 33, 199-203, 1952
 Barron F., *Heritability of factors in creative thinking and esthetic judgment*. Acta Genet. Med. Gemellol. 19, 294-8, 1970
 Barron F., Parisi P., *Twin resemblances in creativity and in esthetic and emotional expression*. Acta Genet. Med. Gemellol. 25, 213-7, 1976
 Becker P.E., Schepank H., Schepank H., Heigl-Evers A., *100 Zwillingspaare: ein psychoanalytischer Beitrag zur Ätiologie neurotischer Erkrankungen*. Fortschritte der Psychoanalyse vol. IV, Gottinga 1970
 Berlyne D.E., *Aesthetics and Psychobiology*. Appleton-Century-Crofts, New York 1971
 Berlyne D.E., *L'estetica sperimentale*. In: Dodwell P.C. (ed.), *Prospettive della psicologica*. Boringhieri, Torino 1976
 v. Bracken H., *Über die Sonderart der subjektiven Welt von Zwillingen*. Arch. f.d. ges. Psychol. 97, 97-105, 1936

Burt C., *The factorial analysis of emotional traits, Parts I and II*. Charact Pers. 7, 238-54, 275-99, 1939

Carlson R., Parker J., *Personality and esthetic sensitivity*. J. Project Techniques 33, 530-4, 1969

Child I., Cooperman M., Wolowitz H., *Esthetic preference and other correlates of active versus passive food preference*. J. Personality Soc. Psychol. 11, 75-84, 1969

Child I., *Personality correlates of esthetic judgment in college students*. J. Personality 33, 476-511, 1965

Eysenck H.J., *The general factor in aesthetic judgements*. Brit. J. Psychol. 31, 94-102, 1940/41a

Eysenck H.J., *«Type» factors in aesthetic judgment*. Brit. J. Psychol. 31, 262-70, 1940/41b

Fairpo C.G., *The problem of determining twin zygoty for epidemiological studies*. Acta Genet. Med. Gemellol. 28, 21-33, 1979

Francès R., *Limites et nature des effets de prestige. II: Notoriété de l'auteur et jugement de l'oeuvre*. J. de Psychol. 4, 437-55, 1963

Francès R., *Psicologia dell'Estetica*, Biblioteca di Psicologia e Pedagogia EP/SAIE 1969

Gedda L., *Studio dei gemelli*. Orizzonte Medico, Roma 1951

Hahn M., *Zum Streit über den Geschmack*. In: Schuster M., Beisl H., *Kunstpsychologie*. DuMont, Colonia 1978

Hahn M., *Ästhetische Sensitivität und Persönlichkeit*. In: Hahn M., Schuster M. (eds.), *Fortschritte der Kunstpsychologie*. Franconforte 1980

Hardiman G.W., Zernich Th., *Preferences for the visual arts: a review of recent studies*. Perceptual Motor Skills 44, 455-63, 1977

Knapp R.H., Grenn S., *Preferences for styles of abstract art and their personality correlates*. J. Project. Techn. 24, 396-402, 1960

Knapp R.H., McElroy L.R., Vaughn J., *On blithe and melancholic aestheticism*. J. Genet. Psychol. 1962

Leyhausen P., *Antriebe tierischen und menschlichen Verhaltens*. Monaco di Baviera 1972

Morris D., *The Biology of Art*. Methuen (London) - Knopf (New York) 1962. Ed. it.: *Biologia dell'arte*. Bompiani, Milano 1969

Rensch B., *Malversuche mit Affen*. Z. f. Tierpsychol. 18, 347-364, 1961

Rensch B., *Wirksame Faktoren in Werken Bildender Kunst*. In: Hahn M., Schuster M. (eds.), *Fortschritte der Kunstpsychologie*, Verlag Peter D. Lang, Franconforte 1980

Roubertoux P., Carlier M., Chaguiehoff. J., *Preference for non objective art: personal and psychosocial determiners*. Brit. J. Psychol. 62, 105-10, 1971

Science 1 (7), 55-59, 1980: *Twins reunited* (C. Holden)

Taylor Ch. C., *Marriages of twins to twins*. Acta Genet. Med. Gemellol. 20, 96-113, 1971

Tienari P., *On intrapair differences in male twins*. Acta Psychiatr. Scand. Suppl. 188, 1966

Zazzo R., *Genesis and peculiarities of the personality of twins*. In: Nance A., Parisi P. (eds.), *Twin Research. Part A: Psychology and Methodology*. Liss, New York 1978.

Cesare M. Pietroiusti

SCARTO COME OPERA, OPERA COME SCARTO

Rispetto alla pittura, la scultura possiede una caratteristica che maggiormente ne segna il procedimento costruttivo: il suo rapporto, inevitabile, con lo scarto. Parlando delle forme tradizionali di espressione visiva, là dove il quadro acquisisce morfologia per apposizioni successive, la statua prende forma grazie a successive sottrazioni in un contesto complessivo del quale, una volta che l'opera è compiuta, permane un «resto». Si potrebbe pensare alla statua che, letteralmente, esce dal blocco di marmo liberandosi da una scorza che ne impediva la contemplazione: e più volte, sia in riferimento al lavoro dello scultore in generale, sia per alcune particolari opere (storico esempio sono i «Prigioni» michelangiotteschi) questa fantasia è stata praticata. Si potrebbe persino pensare che la statua, uscendo, lasci nel blocco che la conteneva un vuoto corrispondente alla sua forma, come uno stampo dal quale fosse possibile risalire esattamente alle fattezze dell'opera. Pensabile come limatura, o a pezzetti informi, o come scultura in negativo, lo scarto permane a segnalare una seconda presenza alle spalle dell'operazione costruttiva dello scultore.

Non è soltanto lo studio dello scultore, è ovvio, a riempirsi di una catasta di materiali che, pur avendo con il pezzo eseguito e destinato ad essere dirottato altrove una identità molecolare, sono considerati «resto». Sembra piuttosto che tutta la storia dello sviluppo tecnico della civiltà sia attraversata dal procedimento secondo il quale, identificato uno scopo da raggiungere — la realizzazione di un utensile — da un materiale informe, «grezzo», si ricava la parte utile (l'utensile, appunto) e si sacrifica a quella utilità il prodotto restante, considerato «scarto». La generalizzazione è facile ed immediata; l'utensile, e la scultura, mi sembra rappresentino significativamente esempi-tipo di questo procedimento; e, allo stesso modo, *homo faber* e lo scultore i precursori, ormai mitici, dell'operaio e di ogni pratica di consumo. Il percorso che si muove attraverso successive tappe di formulazione di uno scopo, esecuzione di un prodotto, esclusione dello scarto, appare inevitabilmente consumistico nella sostanza, diciamo così, «ideologica», e lineare nella sua morfologia. Sottolineo quest'ultimo carattere poiché credo che la linearità di questo procedimento costruttivo sia intimamente connessa alla nostra concezione del tempo, ed anzi ne rappresenti un cardine causale.

Lo scarto diviene così memoria di operazioni avvenute; nella sua statica permanenza nel luogo storico della sua successiva comparsa, lo scarto è segnale di una processione, quella del tempo che passa.

Le considerazioni storico-religiose che parlano di una fondamentale antitesi fra concezione lineare, moderna, e concezione circolare, mitica, del tempo, inducono a riflettere le conclusioni fin qui formulate attraverso il filtro culturale di tale antitesi. Se il tempo lineare è caratterizzato, ed anzi in certa parte causato dalla presenza degli scarti, si dovrà pensare ad un altro tempo, e quindi ad altri mondi, *senza scarti*? Direi senz'altro di sì. Pur con le riserve che in questi casi la relatività della nostra concezione ci impone, è possibile ritenere che nel mondo in cui il tempo non progredisce ma ritorna, e penso al mondo, mitico, del lavoro della terra, non sussistono differenziazioni tecniche fra produzione utile e scarto ogni cosa, ed ogni avvenimento, rientrando in un ordine superiormente cadenzato dai ritmi naturali (giornalieri, stagionali, ecc.). Per esprimerci in termini più «nostri» diremmo che i materiali che consideriamo scarti, nell'applicazione di tale concezione vengono «riciclati». E il termine risulta opportuno poiché è conferma linguistica dell'immagine di circolarità del tempo considerata opposta ad ogni percorso temporale *con* scarti.

Ogni ideologia che, nel nostro tempo, venga a proporre la pratica del «riciclaggio» degli scarti di contro ai correnti procedimenti industrial-economici di produzione e di consumo, trova la sua origine culturale in un altro mondo ed è quindi radicalmente eversiva.

Ma lo scarto riciclato non è più scarto: non lo era già più quando si incominciava a prenderlo in considerazione per una utilizzazione; aveva, a quel punto, già cambiato nome.

Vedremo come proprio nell'arte contemporanea alcuni autori abbiano affrontato il problema di questo cambiamento di nome, e di statuto ontologico, del materiale di scarto, con ciò inaugurando propriamente una rivoluzione culturale.

Ma, avendo già raggiunto un punto di fondamentale interesse teorico, ritengo utile precisare che, per quel che mi riguarda, il riconoscimento di tali eventi non consente tuttavia l'abolizione del termine «scarto»: essi non hanno restaurato una diversa concezione del tempo; si presentano invece, nel mondo in cui sono riconoscibili, proprio come eventi artistici. Ristrutturanti e misteriosi — rispetto al linguaggio convenzionale — finché si vuole, ma certamente, prima o poi, culturalmente identificabili.

Se *homo faber* rappresenta l'individuo prototipo della civiltà industriale, l'età del ferro è tradizionalmente considerata come il tempo dell'avvento di quel procedimento che interviene sul materiale che la natura mette a dispo-

sizione dell'uomo per modificarlo secondo un preciso progetto costruttivo. Ma questo intervento sulla natura implica, per l'appunto, un diverso rapporto col tempo e risulta, da un punto di vista religioso, segnato da una fondamentale e drammatica ambiguità.

Eliade ci dà, in questo senso, dei preziosi riferimenti ricordando come in numerose mitologie la Natura stessa risultasse attrice delle trasformazioni della materia e la Terra genitrice dello sviluppo non solo del mondo vegetale ma anche dei minerali¹. La miniera, in particolare, viene vista come utero dei metalli, luogo della loro crescita e del loro perfezionamento.

È chiaro come queste credenze risultano attraversate da una sorta di mistico rispetto per i ritmi naturali e di percezione di non dover interferire con questo lento, ma destinato processo.

Lo studioso rumeno dice che «la metallurgia (...) ha finito per creare nell'uomo un sentimento di fiducia e persino di orgoglio: l'uomo si sente capace di collaborare all'opera della Natura, di assecondarne i processi di crescita che si effettuano nel seno della Terra. L'uomo sconvolge e precipita il ritmo di queste lente maturazioni ctonie; sotto un certo aspetto, egli si sostituisce al Tempo»².

Ma questo genere di operazioni umane di cui la metallurgia è, come già vedevamo, il primo grande esempio, se da un lato possono sentirsi come una specie di ostetricia della natura, e in quanto tali trovare una giustificazione psicologica, oltre che religiosa, dall'altro lato portano con sé un carattere di artificialità e di profanazione che attualmente, 3000 anni dopo l'inizio dell'età del ferro, è avvertito come il pericoloso rischio della catastrofe ecologica e dell'esaurimento delle energie naturali.

Il fabbro, infatti, già identificato presso alcune culture come potenza religiosa talvolta addirittura superiore allo sciamano per i suoi poteri «creativi», è anche distruttore, poiché i suoi strumenti sono in grado di «smembrare», o addirittura portatore di maleficio o di morte.

«L'arte di creare utensili è di natura sovrumana, divina o demoniaca»³.

L'ambiguità che sul piano religioso si esprime così, può esser vista da un punto di vista più propriamente psicologico, nei termini della produzione-dello-scarto.

È il permanere dello scarto, inevitabile avanzo di ogni concezione tecnologica, alla conclusione del processo di manipolazione della materia, a rendere la percezione di una solo parziale utilizzabilità di questa, di una sua costituzione originariamente dualistica, doppia; di qua la parte «nobile», confacente ad un progetto iniziale, di là il resto, di cui non si sa fare altro che allestirne la più completa eliminazione fisica, o il riciclaggio nel ciclo da cui era uscito. È proprio in relazione a questa dualità che si costruisce una differenziazione di scopi. La distanza che separa lo scarto dal «pezzo buono», è la distanza che separa l'azione inutile da quella utile, in una gamma di tentativi risolutivi che va dai modelli più rudimentali a quelli tecnologicamente più raffinati, nella processione diacronica della nostra stessa storia.

È chiaro come, a questo proposito, il perfezionamento produttivo che via via propone nuove soluzioni tecniche lascia una lunga serie di scarti: tutte le vecchie soluzioni. Una macchina da cucire che solo trent'anni fa poteva avere un luogo molto preciso non solo in una stanza di un qualsiasi alloggio urbano ma anche nella nostra psiche, può apparire ora ad un occhio che non ne abbia ricordo (un giovane) un oggetto-da-soffitta; magari estremamente misterioso e indubbiamente dotato di una sua estetica — e allora si tratterebbe di un «pezzo da museo» — ma certamente uno scarto rispetto agli elettrodomestici in uso — e da questo punto di osservazione verrebbe chiamato un «ferro vecchio».

Pur se forse varrebbe la pena affrontare l'analisi della esteticità e della misteriosità dell'utensile che non si usa più, mi sembra che il discorso dello scarto non può banalmente limitarsi al destino storico degli strumenti tecnici.

È invece sull'asse sincronico che è forse più interessante cercare le caratteristiche dello scarto: le cause della sua produzione nell'attualità essendo certamente più complesse di quelle che attengono semplicemente all'usura temporale.

Lo accennavo in precedenza: una prima caratteristica è la dislocazione dello scarto rispetto al «pezzo buono». I due oggetti, seppur figli di una medesima operazione e quindi originariamente provenienti da uno stesso luogo, allorché viene sancita la loro diversità vanno ad occupare spazi differenti. Mentre uno procede lungo il percorso che, prestabilito dall'operatore, è la sua destinazione e rappresenta il luogo per il quale l'utensile (continuiamo a chiamarlo così) è stato fabbricato, l'altro devia. Non può fare altro; non può che deviare rispetto ad un percorso prestabilito, poiché altrimenti, come abbiamo già visto, non sarebbe, effettivamente, uno «scarto».

Il termine «scarto» indica per l'appunto distanza, differenza di ordine spaziale. Scarto è il movimento brusco del cavallo che devia dalla traiettoria di salto dell'ostacolo; è la distanza dal primo arrivato in una gara sportiva; è, soprattutto, lo spostamento rispetto ad una media⁴. In questo senso il termine — e con esso le parole che derivano dal verbo «avanzare» — segnala una forma di separazione spaziale sia in avanti che in dietro.

In secondo luogo: se l'utensile è fatto seguendo uno scopo preciso, secondo l'intenzione, lo scarto è preterintenzionale. Se viene messo «in programma» è solo perché si è a conoscenza che il procedimento costruttivo che si sta per attuare non è tanto perfezionato da escluderlo. Può essere cioè prevista, in generale, la sua comparsa, ma non si può prefissarne la modalità.

Ancora: l'oggetto utile è valutabile economicamente; ha un costo di produzione e un prezzo di vendita o almeno un prezzo indicativo del suo valore all'interno del sistema industriale. La valutabilità dello scarto è senz'altro condizionata da fattori diversi ma, nell'ambito tecnologico esso è un peso con un valore economico negativo. Sono infatti necessari mezzi umani e materiali per occultarlo, per metterlo in condizione di non intralciare la produzione, di non nuocere.

Lo scarto infine, e ciò risulta, a questo punto, ovvio, non ha uno scopo che lo possa definire o che si possa definire. Non serve.

Del tutto conseguente potrebbe essere il fatto che esso, di massima, come singolo oggetto, non possiede un nome.

Lo scarto dunque non ha uno spazio e una intenzione definiti; non è voluto né programmato; esso non ha corrispettivo economico che lo misuri.

Se riportassimo tutto ciò all'ambito generale dell'esperienza, parlando di quello che non rientra nelle previsioni e negli scopi predeterminati, non potremmo che formulare l'identità scarto = sorpresa, novità.

Strana conclusione, questa, dal momento che eravamo partiti dal «ferro vecchio». Minore stranezza ci sarebbe invece se ripensassimo al «pezzo da museo»: il museo è infatti il luogo dell'arte, e il concetto di arte è certamente vicino a quello di novità. Ma su questo tornerò fra poco.

Per riprendere invece il tema dell'ambiguità psichica inerente all'esistenza stessa dello scarto mi sembra necessario sottolineare quanto segue. Il discorso fin qui svolto a proposito del procedimento di fabbricazione industriale può, naturalmente, essere riportato ad ogni attività umana che sia conseguente ad un progetto razionale. È infatti quest'ultimo, il progetto, che, identificando lo scopo da perseguire discerne, nell'ambito delle infinite possibilità, quel che è utile fare, e il luogo dove occorre dirigersi. Il percorso che collega direttamente la formulazione razionale al suo scopo, la ragione al suo «oggetto compiuto», non contempla l'esistenza dello scarto. Eppure, nonostante tutti i tentativi — uno dei più raffinati è l'«approccio multidisciplinare» in cui tecnici di diverse competenze si dividono ruoli e settori di indagine per risolvere i problemi senza lasciare spazi all'improvvisazione o al caso — una qualche forma di residuo che sia irriducibile all'ambito dello scopo, compare sempre.

Si può pensare, a titolo di esempio, ad un progetto molto comune nella civiltà occidentale: quello della trasmissione di informazioni — che, fra l'altro, non implica necessariamente la costruzione di un oggetto fisico — diciamo un giornale-radio. È chiaro come la strada seguita dall'informazione verso il suo destinatario produce sempre una certa quantità di scorie; continuamente «scarta».

I semiologi e gli studiosi di informatica, i tecnici di questo settore, sanno molto bene come ciò non possa non avvenire. Nella trasmissione il «rumore» è inevitabile.

L'inevitabilità della deviazione è il segno di una, almeno parziale, fallacia di ogni possibile progetto.

Lo scarto è la cattiva coscienza della ragione. Il progetto razionale non può non essere macchiato, prima ancora della sua formulazione, da un errore che ne neghi la linearità. Eppure esso non può non essere formulato né espresso con una tendenza diversa.

L'ambiguità ragione-contro-scarto è in questi termini. Ed è, mi pare, inerente alle strutture più profonde della nostra vita psichica.

Compiuto il passaggio dal campo dell'industria a quello della mente e dal sociologico allo psicologico, mi è molto facile rilevare che la distinzione che ha guidato il discorso fino a questo punto e che in un certo senso separa verticalmente in due tutta la realtà, non è assolutizzabile. Nell'oggettivo, nel materiale, non può dirsi che una cosa appartiene senz'altro al mondo dell'utensile e un'altra senz'altro a quello dello scarto. Si può sempre verificare la circostanza per cui uno stesso oggetto, visto dal punto di vista di un certo procedimento, risulti un pezzo utile, e da un altro no.

A livello psichico il problema è analogo. Ciò che per una persona può rappresentare il corretto risultato di un ragionamento per un'altra può essere una scoria mentale parassitaria da eliminare o da superare. La distinzione, che nel primo caso si poneva sul piano del procedimento produttivo, qui compare fra le individualità psicologiche.

Ogni recupero o riciclaggio dello scarto — e qui mi rifaccio a quanto detto all'inizio — pur se avviene nel segno di una rivoluzione culturale, non può che essere relativo al circuito culturale nel quale viene proposto.

Il nostro tempo è profondamente segnato dalla differenziazione.

Anche l'opera d'arte, in un mondo nel quale la corsa della produttività coinvolge grandi energie collettive verso la messa a punto di progetti sempre più precisi e realizzazioni sempre più efficaci, tende a diventare materiale di consumo nonché prevedibile risultato di pedissequa esecuzioni programmate: merce od oggetto di arredamento.

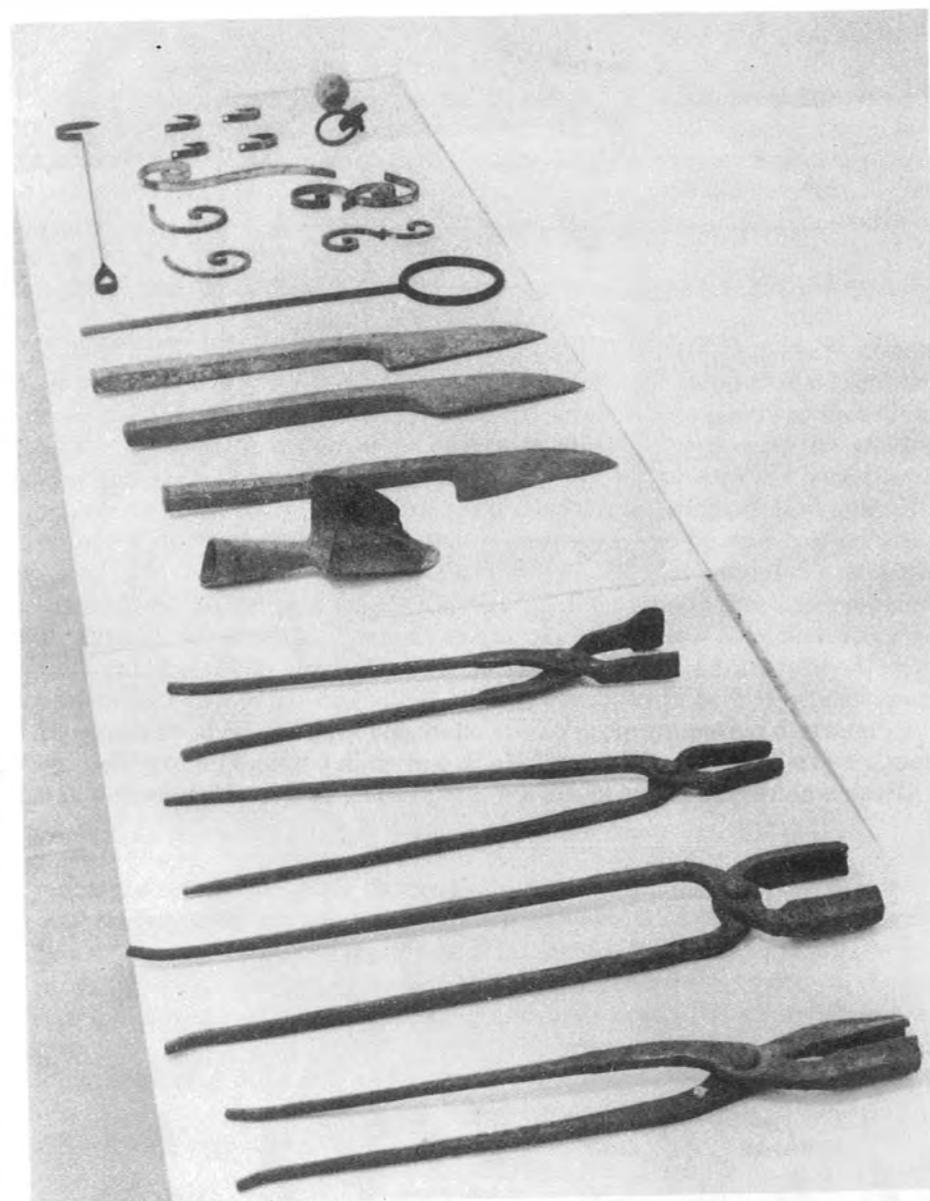
Alcuni artisti, già nei primi decenni di questo secolo, e quindi agli inizi del grande sviluppo industriale, sembrano essersi in qualche modo accorti di tutto ciò. Il rovesciamento di prospettiva fu, per loro, cambiare campo. Occuparsi dello scarto.

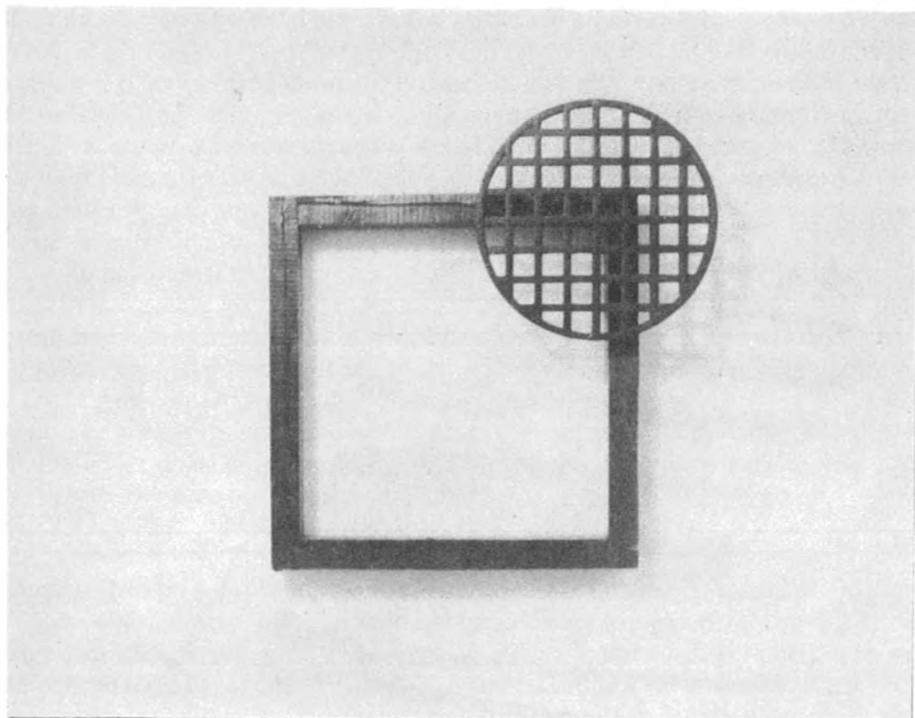
Due diverse strade saranno aperte da questa stessa tendenza.

Una inaugurerà una mitologia dello scarto in una sorta di religiosa ripulsa del materiale razionalizzato; l'altra sposterà l'oggetto banale, di serie, nel luogo dell'opera per dimostrarne, polemicamente, l'esistenza come scarto. La prima è un'operazione mitopoietica, decisamente alonata di lirismo e compartecipazione emotiva; la seconda è più fredda, iconoclasta, impostata razionalmente.

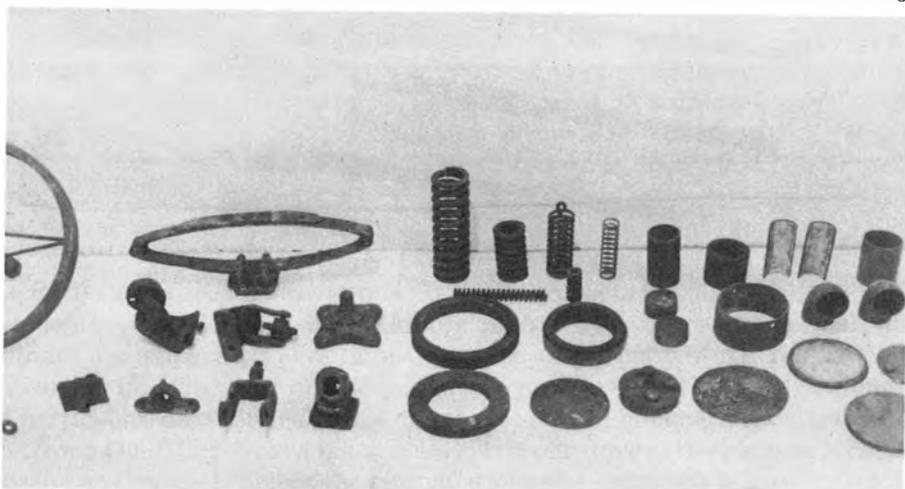
La decisione di Duchamp di presentare alla giuria della «Mostra degli Indipendenti» della Grand Central Gallery di New York nel marzo del 1917 un orinatoio ribattezzato «Fontaine», a nome di Richard Mutt, rappresenta l'atto che introduce nel mondo dell'arte il problema dell'oggetto comune.

Il particolare dibattito culturale che si svolgeva in quel periodo, il fatto che lo stesso Duchamp faceva parte della giuria che doveva decidere se accettare o meno l'opera, le polemiche giornalistiche che seguirono le sue dimissioni





2



3

64

e, non ultimo, il fatto di avere scelto proprio un orinatoio, sono tutti elementi che fanno propendere per una lucida premeditazione.

Duchamp vede il rivolgimento che, nei luoghi dell'arte, sta portando ad una fondamentale revisione non solo dei metodi ma anche dei valori. I tempi annunciano che l'arte può non avere più canoni e il percorso non è affatto preciso e prevedibile. Il mondo che accoglie l'arte non può più permettersi di escludere, con indubbie mozioni di principio, qualcosa, poiché ad essa certamente estraneo.

Duchamp radicalizza la tematica: il suo orinatoio sembrerebbe dover delineare il limite estremo di una polemica concettuale.

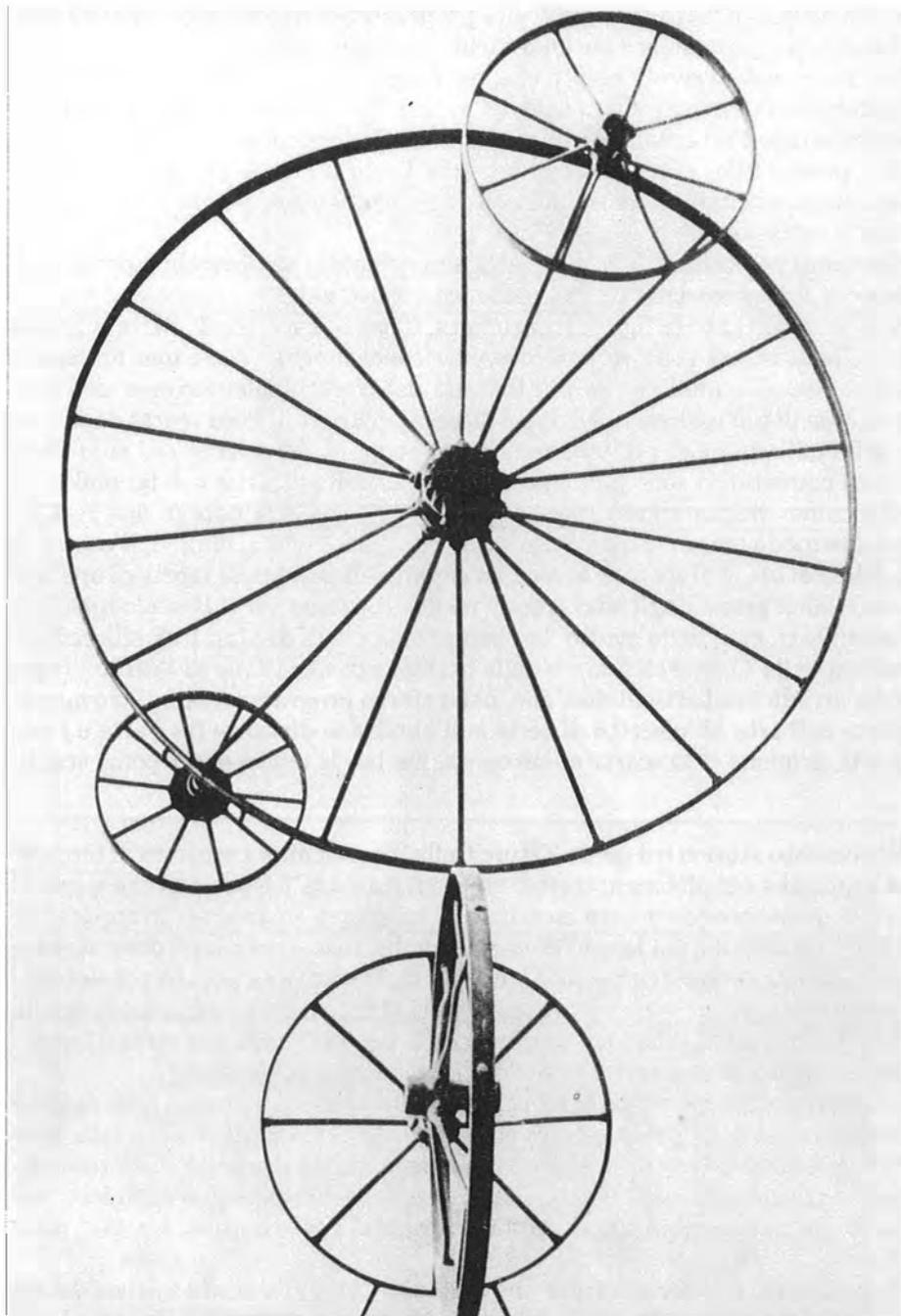
Non sono soltanto la figura frantumata, il segno astratto, la carta incollata sulla tela, che devono rivendicare un riconoscimento dopo una millenaria esclusione. C'è qualcosa di più lontano dal tradizionale percorso dell'arte, qualcosa di più escluso dagli spazi da essa occupati. Il vero *scarto* del museo e della galleria è l'oggetto banale, d'uso comune, più ancora se i suoi riferimenti connotativi sono permeati da un pizzico di volgarità e di ignobiltà. La «Fontaine» duchampiana, per tutti questi motivi non poteva non restare, nel suo modo magari un po' aneddotico, un classico; ma, lungi dall'essere un «ultimo atto», è diventata invece un capofila di una lunga teoria di opere ex «scarti-dell'arte»: dagli altri «ready made» *Anticipo per il Braccio rotto*, *Attaccapanni*, etc., dello stesso Duchamp⁵ e da quelli di Man Ray alle raffigurazioni della *Campbell Soup* o delle bottiglie di *Coca Cola* di Warhol; tappe della strada intellettualistica che, nello sforzo programmatico di trovare un posto nell'arte all'oggetto di serie e di abolire le distanze fra l'arte e i suoi scarti, propone sì lo scarto come opera, ma lascia anche opere come scarti.

Il momento storico nel quale Ettore Colla, fino ad allora scultore di terrecotte e marmi e poi pittore astratto, scopre il rottame, è il periodo che segue alla fine della seconda guerra mondiale. È lui stesso, in un articolo apparso nel 1957 a dircelo: «... nei luoghi dove si è combattuto e nei centri dove si raccoglieva e si ammassava tutto ciò che il conflitto aveva potuto scheletrire e frantumare. Mi sono così trovato davanti al drammatico e fascinoso spettacolo dei materiali dilaniati, aggrovigliati, contorti nelle più strane forme e alla presenza di una realtà fino a quel momento sconosciuta»⁶.

La guerra come momento di massima espansione e di massima crisi dell'economia industriale; il dopoguerra come periodo di transizione nel quale, esaurito il vecchio progetto ci si prepara ad una nuova modalità di esistenza; il periodo in cui sono solo oggetti distrutti a riempire spazi fino a qualche tempo prima riconoscibili e nominabili, macerie al posto di case, scarti al posto di cose.

Tutto questo può forse fornire una giustificazione alla scelta iniziale dei rottami di ferro come materiale di lavoro. Ma l'operazione di Colla resta impegnata in una posizione culturale di rottura e di radicalità linguistica che la

65



4

rende non solo correlabile a quanto fin qui affermato sulla dicotomia opera-scarto, ma anche momento fondamentale del dibattito artistico contemporaneo.

Il rottame di ferro non è soltanto il residuo di una distruzione; né il farlo diventare, come lui stesso diceva, «ferro di recupero», soltanto il segno di una volontà di ripresa dal disastro bellico.

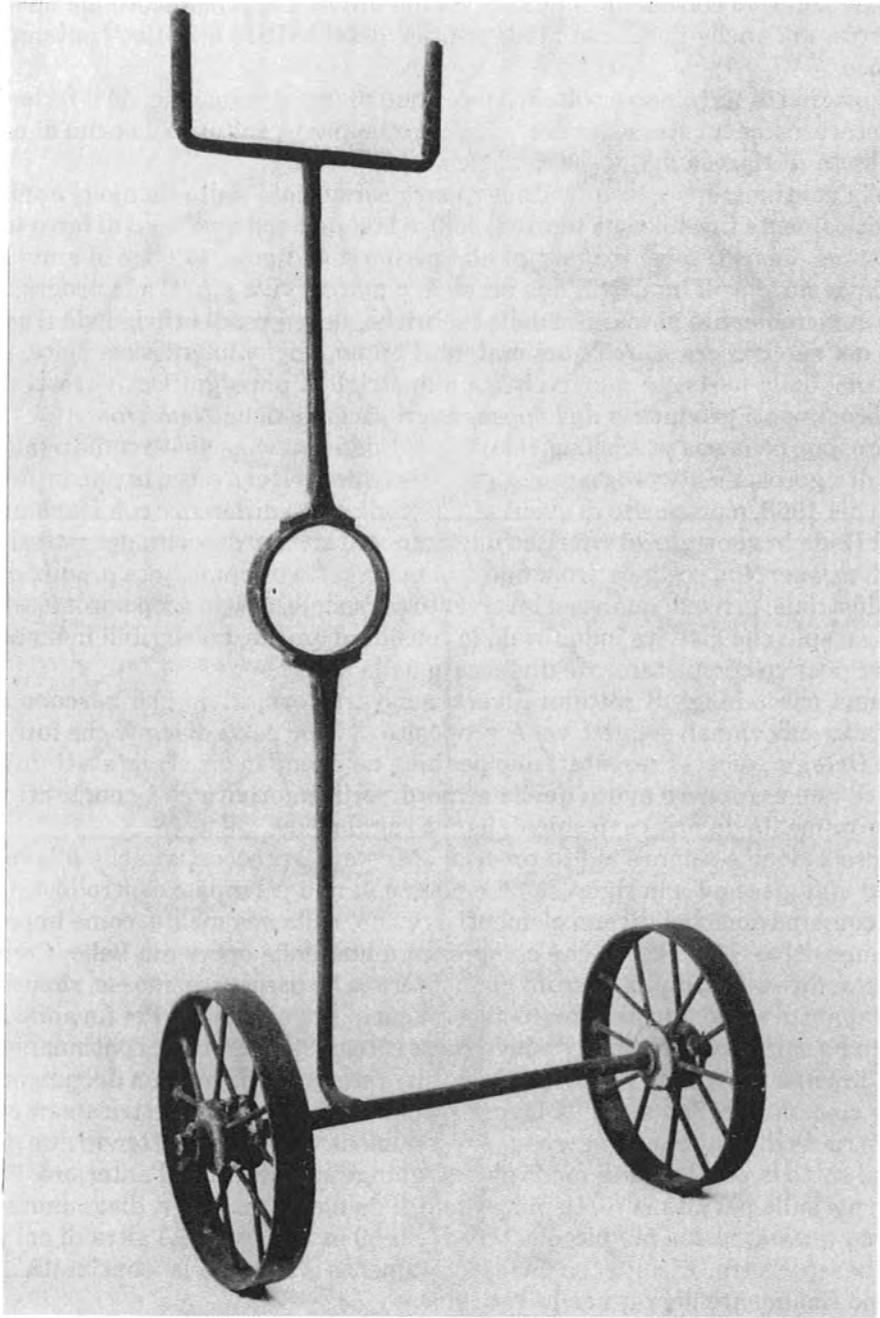
Colla continuerà, anche quando la guerra sarà ormai finita da molti anni, e praticamente fino alla sua morte (1968), a lavorare con quei resti di ferro trovati nei depositi e nei magazzini alla periferia di Roma, là dove si ammucchiava ciò che all'industria non serviva, o non serviva più. Il suo progressivo avvicinamento ai margini delle fabbriche, delle grandi officine, dà il senso del suo *cercare-scarti*: quei materiali erano, anche linguisticamente, gli avanzi della nascente nuova civiltà industriale, i più significativi resti dei procedimenti produttivi dell'epoca, i veri «scarti» della *New Iron Age*.

Però, pur nella sua precisione, il lavoro di Colla non va pensato come qualcosa di rigorosamente programmatico e ideologico. È lui a dirci, in una intervista del 1968, a proposito di eventuali somiglianze o differenze con Duchamp e il Dada in generale: «Differisco dai metodi di lavoro, di scelta dei materiali e di azione. Non scelgo e propongo mai un oggetto di immediata produzione industriale, privo di qualsiasi intervento personale, al solo scopo protestatario» e «più che attività industriali, le considero umane, trasferibili in un settore poetico completamente distaccato dalla tecnica»⁷.

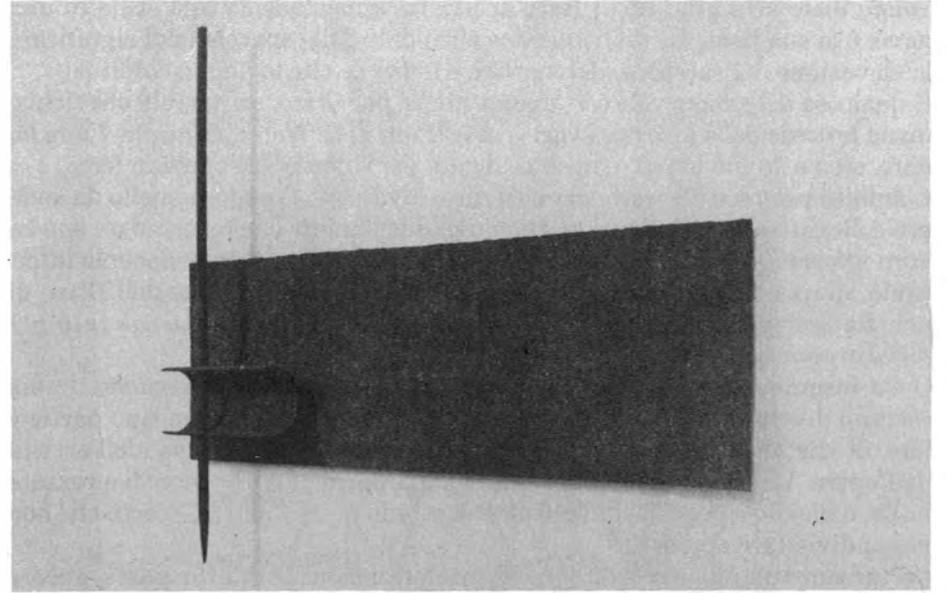
I suoi assemblaggi di rottami diversi sono trasformazioni che nascono da istanze emozionali soggettive. A proposito dei due pezzi di legno che formano *Ostaggi*, dice: «Presentati uno per uno, nel modo in cui erano stati rinvenuti, non avrebbero avuto quella straordinaria emotività che, congiunti vigorosamente da due cavicchioni, hanno raggiunto»⁸.

L'esecuzione è sempre molto precisa: «Mi sono... preoccupato che il lavoro non sfuggisse ad una rigorosa disciplina e al mio personale controllo»⁹; ma la combinazione dei diversi elementi avviene, nella sua mente, come impeto compositivo. Delle ruote che compongono una delle opere più belle, *Continuità*, dice ad esempio: «Per un anno intero le ho osservate, mosse, rimosse, scomposte e ricomposte senza ottenere una logica soluzione. Per un anno intero ho sofferto il capogiro, vedevo ruote roteare dappertutto, continuamente. Ma una notte del dicembre 1954 mentre stavamo girando un documentario cinematografico sui miei lavori, incominciai a saldare elettricamente le due ruote di media misura, una trasversalmente all'altra, mettendo due piedini sotto la posteriore di modo che raggiungesse i 78 cm dell'anteriore. Fissai poi sulla più alta la ruota più grande di un metro e 35 cm e, diagonalmente su questa, le due più piccole, una di cm 50 in alto avanti, l'altra di cm 35 in basso, dietro. Risolto così inaspettatamente il tema della 'continuità' mi sono finalmente liberato della vertigine»¹⁰.

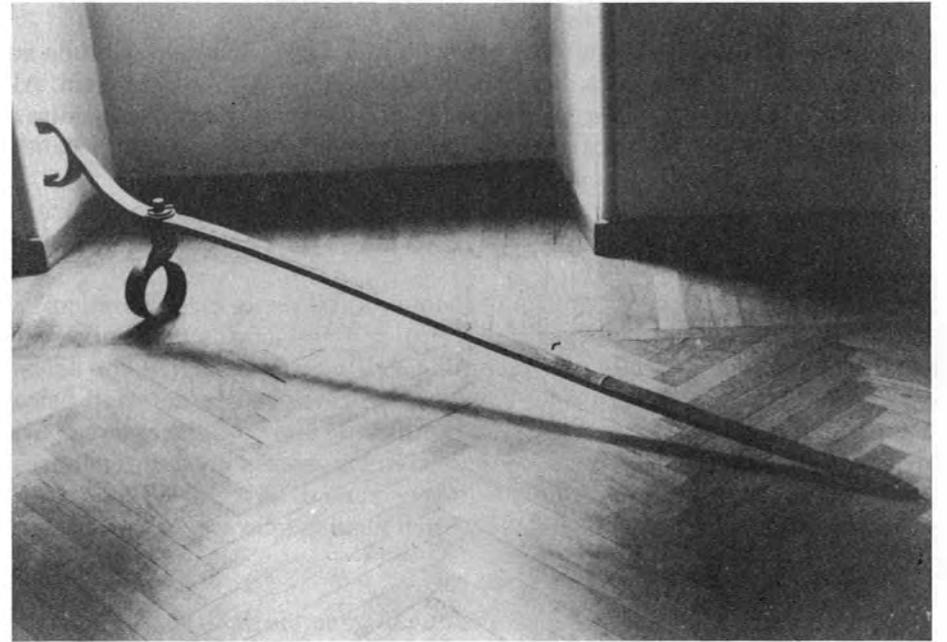
Inoltre le sculture di Colla, pur nel mistero della loro essenzialità, abitano ancora gran parte della loro vita in un ordine simbolico. Sul suo *San Seba-*



5



6



7

stiano dice: «Un gradino di ferro acciaiato, appartenente alla scala di una nave, è la sua base. La distribuzione elicoidale delle spatole vuol significare la elevazione del sacrificio del martire e le frecce che lo hanno colpito»¹¹.

E qualcosa del genere vale certamente anche per *Orfeo*, coi sei tubi che richiamano le corde della lira, per i vari «fiori» (*Fiori nella Notte*, *Girasole*, *Fiore lunare*, etc.) e, in modo più o meno esplicito, per tutte le sue opere in ferro.

L'ambito psichico che esse, per così dire, investono, è ancora quello da sempre collegato alle arti visive; parlando di due lamiere che formano un suo lavoro afferma: «Per me potrebbero essere vittime di un inconsapevole infortunio, di una tempesta, di un ciclone americano, dell'eruzione dell'Etna, di una frana degli Urali, delle Mille Miglia: sono state esumate soltanto per farne argomento di espressione e di forma plastica»¹².

Colla insomma compie fino in fondo la strada della trasformazione. I suoi rottami diventano personaggi mitologici; lo scarto diventa un tipo particolare di distanza: quella che separa l'invenzione compositiva dell'artista dall'opera. L'insegnamento mi sembra sia proprio l'invito a non disprezzare nulla, o meglio a non precludersi alcuna strada poiché non c'è scarto che non possa diventare opera.

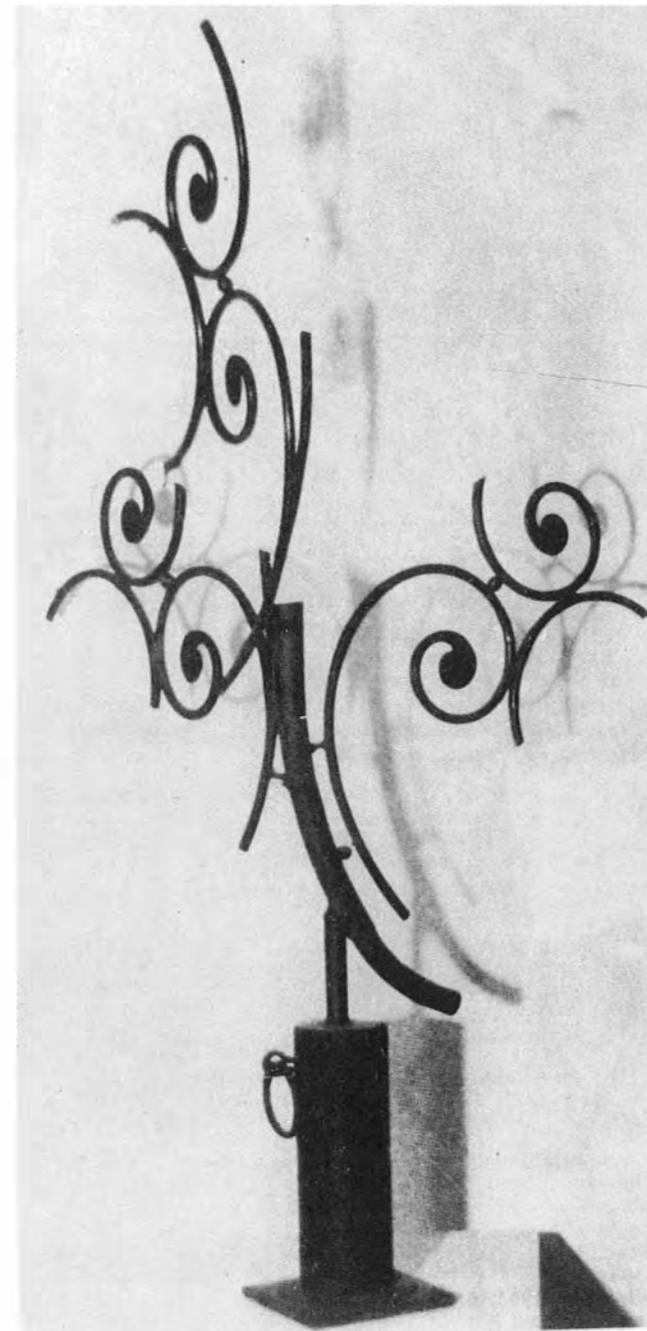
Certamente però il suo «metodo» di trasformazione è, in gran parte, ancora fondato sul lirismo di una visione individuale e sulla suggestione del simbolo poetico.

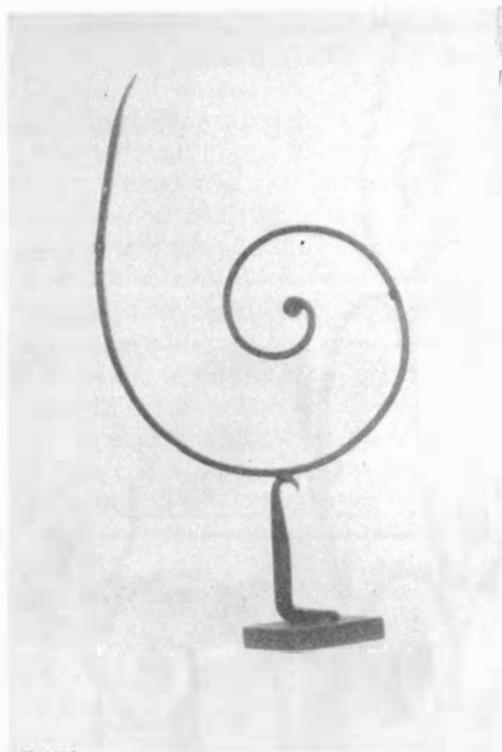
A questo punto del discorso vorrei accennare sia pure in modo parziale ad un'altra esperienza artistica degli ultimi anni, quella di Piero Manzoni. Alcuni suoi lavori sembrano proprio riprendere il filo tematico di Colla e dire a loro volta: «È vero, dallo scarto si può giungere all'arte; ma — ammiccando — che bisogno c'è della 'poesia'? l'artista, è lui che conta».

A Manzoni non servono nemmeno i ferri-vecchi. I propri residui organici gli sono più che sufficienti. Dallo scarto all'arte basta una autentica: «Questa è merda d'artista».

Il punto di osservazione di Manzoni è inequivocabilmente materialistico; è il suo corpo, il corpo dell'artista, a compiere il processo che dà luogo allo scarto. Per questo, nella «scelta» del materiale, egli si differenzia in modo decisivo da Colla. Entrambi però compiono la loro ricerca su dei materiali fisicamente identificabili, su degli oggetti: in ciò credo che possano essere considerati insieme, in qualche modo assimilati in una stessa linea di tendenza. Inoltre la radicalità linguistica delle due posizioni di indagine li rende esempi importanti, e forse i più significativi, nell'analisi dello scarto-come-opera.

Ho già accennato al fatto che il problema più generale dello scarto può considerarsi investire non soltanto il mondo degli oggetti, ma anche quello dei comportamenti e dei pensieri.





9

Ettore Colla:

Figg. 1, 3 - Materiali residui dallo studio dell'artista.

Fig. 2 - Rilievo in legno e ferro, 1961.

Fig. 4 - Continuità, 1955.

Fig. 5 - Carro Solare n. 1, 1961.

Fig. 6 - Senza titolo, 1966.

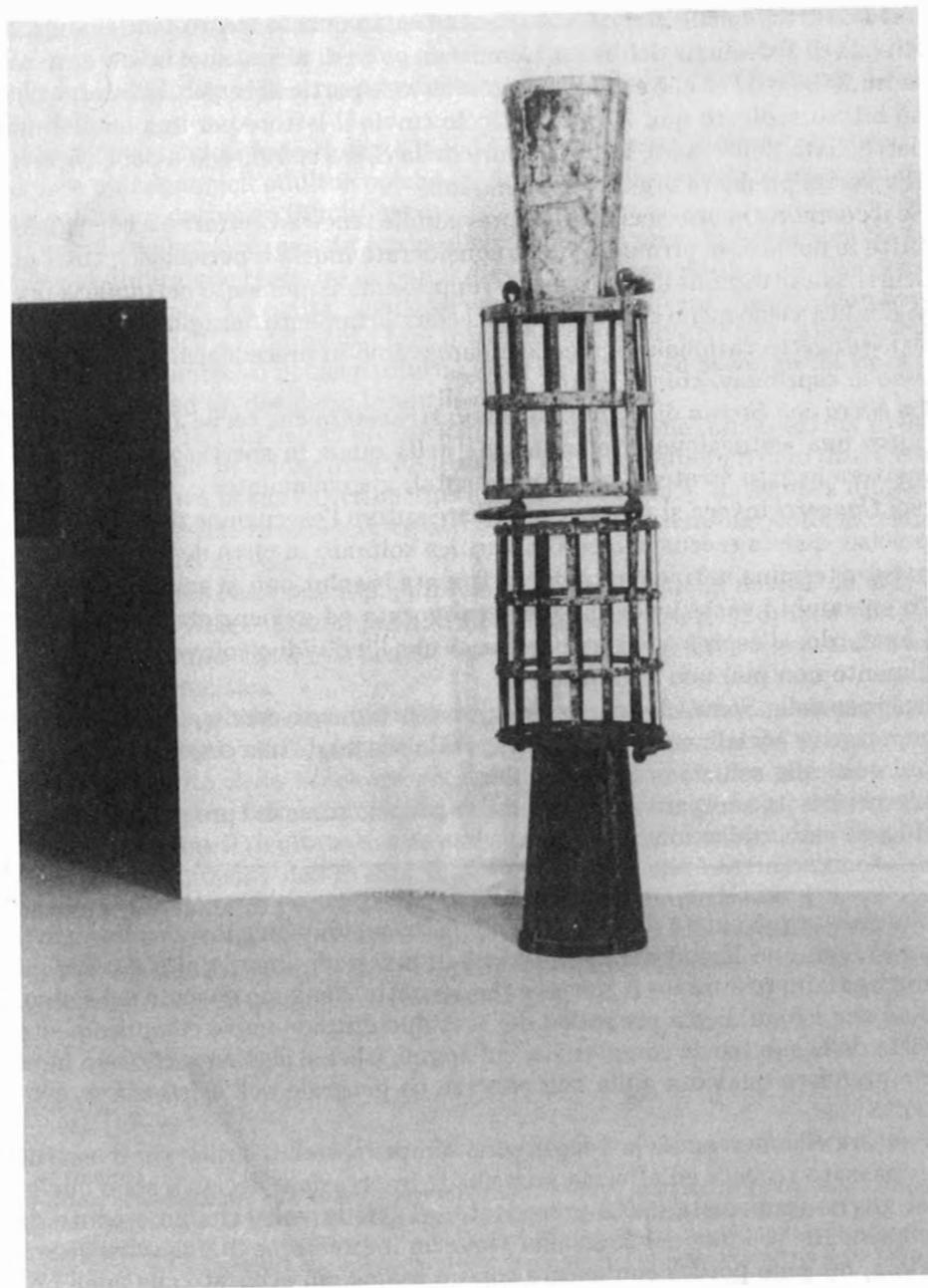
Fig. 7 - Eros, 1963.

Fig. 8 - Fiori nella notte, 1955/56.

Fig. 9 - Riccio (replica), 1968.

Fig. 10 - Dogmatica, 1963.

Figg. 1, 2, 3, 6 e 10 - *Ettore Colla: morfologia e uso del materiale*, Jartrakor, Roma, 1980.



10

Nel suo articolo sull' *Arte Aleatoria Attiva*, in questo stesso fascicolo della Rivista di Psicologia dell'Arte, Lombardo parla di alcuni suoi lavori a cavallo fra il '60 e il '70 che assumono un interesse particolare per il discorso che ho inteso svolgere qui. A quell'articolo rinvio il lettore per una analisi più dettagliata delle opere, in particolare della *Sfera con Sirena* e dei *Concerti*, che vorrei prendere ora in considerazione.

Se il comportamento socialmente prevedibile tende ad evitare e a correggere tutte le deviazioni erronee (poiché considerate inutili o pericolose), tutti gli scarti, la «situazione di emergenza» rappresenta il momento nel quale la prevedibilità viene meno e le modalità del comportamento deragliano dai binari del «progetto razionale» (come lo chiamavamo in precedenza) e rispetto ad esso si esprimono come *scarti*.

La *Sfera con Sirena* di Lombardo è uno *strumento* che serve appunto a produrre una «situazione di emergenza» nella quale lo spettatore non possa mettere in atto strategie comportamentali già collaudate.

Nei *Concerti* invece si propone all'attore-autore l'esecuzione di un progetto preciso: questa esecuzione però si verifica soltanto in virtù degli errori commessi e termina nel momento in cui, trovata la soluzione, si smette di errare. In entrambi i casi quella che viene provocata ed evidenziata è, come dice Lombardo, «l'espressività involontaria» che l'individuo coinvolto nel procedimento non può non manifestare.

Nel caso della *Sfera* è lo scarto da un comportamento corrispondente a delle aspettative sociali; nel caso dei *Concerti* lo scarto da una sequenza di tentativi volti alla soluzione di un problema.

L'espressività compare inevitabilmente proprio come dal progetto razionale sfugge, inevitabile, lo scarto.

L'ultimo argomento è quello del cosiddetto «residuo diurno», termine con il quale Sigmund Freud definisce alcune impressioni, immagini o sensazioni immagazzinate durante il giorno e che, di notte, vengono evocate nel sogno. Quel che Freud dice a proposito del «residuo diurno» non è semplicemente parte della sua teoria complessiva sul sogno; è bensì elemento che può farci comprendere qualcosa sulla sua concezione generale dell'esistenza e della realtà.

L'autore viennese nota che i sogni sono sempre correlati agli avvenimenti di un passato recente ed afferma anzi che le impressioni decisive sono quelle del giorno immediatamente precedente. «Tutte le volte che ho creduto di scoprire che la fonte del sogno sia stata un'impressione di due o tre giorni prima, mi sono potuto convincere con un esame più accurato che quell'impressione era stata ricordata nuovamente il giorno precedente». «Sono dunque dell'avviso che ogni sogno ha un suo spunto in quegli avvenimenti sui quali 'non ci si è dormito sopra' una notte»¹³.

Il giorno offre dunque dei «resti» che immancabilmente vengono metabolizzati nella notte che segue. Eppure per Freud nessun avvenimento della giornata può modificare la struttura desiderante dell'individuo che sogna («l'inconscio»).

«Credo che... il desiderio rimasto insoddisfatto durante il giorno non basti a creare un sogno nell'adulto» poiché «il desiderio rappresentato in sogno *deve* essere un desiderio infantile»¹⁴.

Il mondo dello psicoanalista è cristallizzato e immobile: la psiche non ha altra possibilità che rivestire di panni diversi lo stesso, ritornante, desiderio antico frustrato. La realtà, qualsiasi cosa accada, può solo fornire quei panni. Il potere dell'avvenimento è, al massimo, quello di un'abile mascherata, un travestimento: «il pensiero diurno... era obbligato ad associarsi in un modo qualsiasi ad un desiderio infantile»¹⁵.

L'invenzione freudiana del preconscious — il sistema che immagazzina i residui diurni e che, in azione durante il sonno, filtra ed elabora il *vero* desiderio, quello che trova la sua carica energetica nell'inconscio — mi sembra fungere proprio da giustificazione teorica dell'attività che, inevitabilmente, la realtà diurna esprime nel sogno.

Freud insomma non contempla affatto la possibilità della novità, della trasformazione. Non è tanto il residuo ad essere «scarto» del giorno: è tutta la realtà dell'adulto che è uno scarto — con l'unica eccezione, forse, dell'esperienza psicoanalitica.

Ben diverso è considerare il residuo diurno come deviazione da un progetto comportamentale elaborato all'inizio della giornata, scarto dal programma e dalla linearità della tendenza produttivo-razionale, in una parola evento nuovo; e il sogno, sulla scorta della teoria già proposta da Lombardo in questa sede¹⁶, come il risultato di una attività creativa giornaliera di ordine biologico, metabolismo dell'evento imprevisto verso una ristrutturazione del sistema pensante di fronte ad ogni possibile «nuovo mattino».

Il progetto artistico di produrre sogni rappresenta così il tentativo più *reale* di stimolazione-di-creatività¹⁷ e, qui, il momento culminante di trasformazione dello scarto (psichico) in opera.

¹Eliade, M., *Arti del Metallo e Alchimia*, Boringhieri 1980 (v.o. 1956), cap. IV, *Terra Mater Petra Genitrix*, Pag. 39 segg.

A titolo di esempio possono citarsi i miti che fanno nascere i primi uomini dalle pietre (Deucalione); i riferimenti di Plinio e Strabone per i quali le miniere si rigenerano dopo un periodo di riposo che segue al loro sfruttamento, e di Paliny: «Tutto, esattamente come sulla superficie della Terra, lavora a creare qualcosa; allo stesso modo anche l'interno, la matrice della terra lavora a produrre».

²Eliade, M., op. cit. pag. 42.

«È notevole che tradizioni tanto numerose e disperse attestino la credenza in un ordine finalistico della Natura. Se nulla ostacola il processo di gestazione tutti i minerali divengono, col tempo, oro» (id. pag. 44).

«Se non esistessero impedimenti esterni che si oppongono all'esecuzione dei suoi disegni, la Natura porterebbe a termine tutte le sue produzioni (...). Perciò la nascita di materiali imperfetti deve essere considerata analoga a quella degli aborti e dei mostri: il fenomeno si verifica esclusivamente perché la Natura viene sviata durante le sue operazioni e trova una resistenza che le lega le mani, oppure ostacoli che le impediscono di agire con la regolarità che le è abituale (...). Da ciò deriva anche il fatto che essa, sebbene intenzionata a produrre un solo metallo, sia costretta tuttavia a produrne svariati. Ma in realtà è solo l'oro la creatura dei suoi sogni, ed è il suo figlio legittimo». (*Bibl. des Philosophies Chimiques*, Parigi 1740).

³Eliade, M., op. cit. pag. 25; dello stesso autore è interessante la seguente citazione: «È nel dogma caratteristico del XIX secolo, che la vera missione dell'uomo consista nel trasformare la natura, che egli possa fare meglio e più in fretta di essa, che egli sia chiamato a diventare il suo signore, è in questo dogma, dunque, che bisogna cercare la ripresa autentica del sogno degli alchimisti... gli alchimisti, nel loro desiderio di sostituirsi al Tempo hanno anticipato quanto vi è di essenziale nell'ideologia dell'uomo moderno... ovunque risplenda la fede nelle possibilità di homo faber, ovunque si manifesti il significato escatologico del lavoro, della tecnica, dello sfruttamento scientifico della Natura. (...) D'ora in poi saranno la scienza e il lavoro a compiere l'opera del tempo. (...) Ma l'uomo della società moderna ha finito per accettare il tempo non solo nei suoi rapporti con la natura, ma anche nei riguardi di se stesso. Sul piano filosofico egli si è riconosciuto essenzialmente, e talora addirittura esclusivamente, un essere temporale... votato alla storicità. (...) Non era possibile sostituirsi al tempo senza condannarsi per ciò stesso implicitamente a identificarsi con esso, a svolgere il suo ruolo anche a proprio dispetto.

Per la prima volta nel corso della sua storia, l'uomo ha assunto questo durissimo lavoro, 'per fare meglio e più in fretta della natura', senza più disporre di quella dimensione liturgica che, in altre società, rendeva il lavoro sopportabile. (...)

E poiché l'irreversibilità e la vacuità del tempo sono divenute un dogma per tutto il mondo moderno, la temporalità assunta e sperimentata dall'uomo si traduce, sul piano filosofico, nella coscienza tragica della vanità dell'esistenza umana». (id. pagg. 159-163).

⁴Anche lo scarto che separa i vari concorrenti dal primo può considerarsi un tipo di deviazione da un valore standard preso come parametro di riferimento

⁵I due lavori citati dell'artista francese sono, come *Fontaine*, del 1917. Per ragioni di esattezza storica occorre precisare che, in senso cronologico, il primo «ready made» di Duchamp è lo *Scolabottiglie* (1914).

⁶Colla, E., *Notizie*; *Civiltà delle Macchine*, anno V n. 4, Roma, luglio-agosto 1957, pag. 38 (corsivo mio).

⁷*Tecniche e Materiali*; Ettore Colla intervistato da Marisa Volpi; *Marcatrè* n. 37-40, Milano, maggio 1968, pagg. 72-73.

⁸Colla, E., *Notizie*; cit., pag. 41.

⁹Ettore Colla intervistato da Maurizio Calvesi; *Marcatrè* n. 8-10; Milano, luglio-settembre 1964, pagg. 228-231.

¹⁰Colla, E., *Notizie*; cit. pag. 38.

¹¹Colla, E., *Notizie*; cit. pag. 40.

¹²Colla, E., *Notizie*; cit. pag. 41 (corsivo mio).

¹³Freud, S., *L'Interpretazione dei Sogni*, Astrolabio 1952 (v.o. 1900), pagg. 137-138.

¹⁴Freud, S., op. cit., pagg. 459-460 (corsivo mio).

¹⁵Freud, S., op. cit., pag. 462.

¹⁶Lombardo S., *Il sogno - una funzione biologica indicibile*, Riv. di Psicologia dell'Arte, A. II n. 2, Roma, giugno 1980, pagg. 15 segg.

¹⁷Lombardo, S., *La tua vera immagine, attraversamento dello specchio e altri sogni* e Pietroiuști, C., *Il gesto di potere*, mostra sperimentale sul sogno ipnotico, Jartrakor, Roma, 29 maggio 1979.

Lombardo, S., *Immagini indotte in stato di trance ipnotica*: Riv. di Psicologia dell'Arte; A. I n. 1, Roma, dicembre 1979, pag. 45 segg.

Sergio Lombardo

METODO E STILE.

SUI FONDAMENTI DI UN'ARTE ALEATORIA ATTIVA

1 - Autenticità e irripetibilità dell'esperienza estetica.

Gli strumenti musicali, i materiali della scultura, i pigmenti e le superfici della pittura, i palcoscenici, i tempi dello spettacolo, le tecnologie costruttive, con tutto l'enorme corredo di conoscenze, convenzioni, teorie e canoni, costituiscono la struttura materiale, oggettiva, dalla quale nasce l'esperienza estetica.

Tutto questo insieme di utensili, incluso, quando c'è, l'oggetto artistico, è strumentale in quanto ha la funzione specifica di generare un'esperienza emozionale.

Non è necessario un ragionamento complicato per dimostrare che l'arte è un'esperienza emozionale condivisa, il cui stimolo è generato dall'interno del gruppo.¹

Ciò che rende indimostrabile la definizione di un rapporto fra lo stimolo oggettuale e la risposta emozionale è l'estrema deperibilità della seconda, la sua mutevolezza. Ad onta dei vari tentativi di produrre modelli rappresentativi stabili dell'appagamento emozionale, dobbiamo riconoscere che un osservatore neutrale ed esterno non può vedere in essi che esperimenti casuali. «Chiameremo gli esperimenti non deterministici, cioè quelli che non sempre portano allo stesso risultato anche quando vengono ripetuti sotto le stesse condizioni, *esperimenti casuali*».²

L'opera d'arte è un esperimento casuale che ha come risultato un effetto emozionale aleatorio.

Simile esperimento può essere contemplato dall'esterno e giudicato bello, brutto, vivo o morto, oppure può essere classificato stilisticamente.

Qualcuno potrebbe avere il desiderio, o l'interesse, di farne delle copie, ma ciò è impossibile.

Per riprodurre l'emozione bisognerebbe evitare qualsiasi errore, qualsiasi scarto dalla situazione originale; anche la storia successiva della copia deve essere identica e produrre gli stessi effetti.

Bisognerebbe fermare la mutevolezza dell'universo e «uscire dalla corrente del tempo».³ In qualsiasi altro caso la ripetizione diventerebbe a sua volta una matrice, cioè una madre, di eventi ulteriori che occupano un grado generativo successivo e sui quali si potrebbe applicare di nuovo il giudizio contemplativo.

Un procedimento migliore di riproduzione potrebbe servirsi dello stesso metodo generativo che aveva prodotto l'originale.

Spesso i bambini, cercando una monetina che gli è caduta, ne fanno cadere un'altra simile, sperando che la seconda ripeta il percorso della prima; ma purtroppo non accade mai che i percorsi siano identici.

Ripetere il processo di produzione emozionale una seconda volta utilizzando proprio lo stesso metodo di stimolazione che fu usato la prima volta, è come usare la stessa madre per fare lo stesso figlio.

Se poi il processo viene ripetuto in una successione di prove, ne scaturiscono effetti valutabili entro un campo di variazioni di frequenza che descrivono una curva aleatoria o stocastica.

La successione di opere dello stesso artista descrive una curva stocastica che contiene un numero di passi uguale al numero di opere eseguite.

La successione di tutte le opere eseguite con lo stesso metodo forma anch'essa una curva stocastica il cui andamento esprime le possibili variazioni di stile consentite da quel metodo.

L'estetica tradizionale si è occupata finora specificamente delle variazioni di stile, fornendo scale di valutazione contemplativa; raramente invece si è occupata di un problema molto più complesso come quello di costruire teorie capaci di ordinare le variazioni dei metodi di stimolazione emozionale, o di valutarne i limiti di saturazione.

L'estetica, contemplando più o meno «disinteressatamente» i vari oggetti si aspetta passivamente un'esperienza di piacere sulla base di due presunzioni indimostrabili: la neutralità dell'osservatore e l'esistenza oggettiva della bellezza.

Si potrebbe dimostrare come proprio la non neutralità dell'osservatore definisca la bellezza oggettivamente, per mezzo di modelli rappresentativi di una particolare esperienza appagante, che non è né ovvia né neutrale.

La difficoltà di uno studio sperimentale dei modelli di appagamento emozionale nasce dall'irripetibilità e non convenzionalizzabilità dell'evento estetico. I metodi artistici, al di fuori dei generi e degli stili, hanno lo scopo di provocare eventi appartenenti al vissuto «reale» e non alla sua rappresentazione simbolica.

Solo i concetti del pensiero astratto idealistico possono essere riprodotti senza errori infinite volte, ed è per questo che l'estetica idealistica, preferendo i modelli astratti all'esperienza, finisce per naufragare in un mondo del simulacro, sedotta dal piacere contemplativo.

2 - Dalla divina follia all'artificio.

L'opera d'arte, come sembra oggi consensualmente riconosciuto, esiste oggettivamente, anche se vi sono dubbi su quale sia e dove si trovi.

Nei tempi arcaici non era così.

Vi sono documenti che raccontano di un'epoca in cui l'uomo non aveva ancora separato l'azione dalla contemplazione, per cui in quell'epoca l'opera d'arte non esisteva oggettivamente. Come è noto in un documento del II sec. d.

C., Aristide Quintiliano fa cenno ad un tipo di danza detta *choreia*, che aveva caratteristiche rituali legate al culto di Dioniso ed era praticata nella Grecia arcaica.

Essa costituisce la forma più primitiva di arte, ma risulta abbastanza incomprendibile ad una mente moderna per il fatto che: «... aveva un carattere espressivo, giacché esprimeva sentimenti piuttosto che dar forma a cose, significava azione piuttosto che contemplazione».⁴

Da questa pratica derivano i tre concetti più importanti dell'estetica greca antica: il concetto di *mimesi*, quello di *catarsi* e quello di *armonia*.

La parola *mimesi*, come spiega il Koller⁵, originariamente si riferiva alla danza, significava espressione dei sentimenti, manifestazione di esperienze soggettive attraverso il movimento, il suono e le parole; si riferiva «all'agire non al copiare».

Questo tipo di espressione spontanea era detto *mimesi* in quanto *immedesimazione* con i processi naturali, abbandono o regressione alle leggi primarie dell'organismo, senza artificio né controllo cosciente.

I Greci facevano una distinzione netta fra espressione spontanea e costruzione artificiale, perciò classificavano «gli scultori tra gli artigiani e i poeti tra gli indovini».⁶

Nella sua Storia dell'Estetica il Tatarkiewicz precisa che il termine *mimesi* «... originariamente significava 'azione teatrale', spettacolo, e non rappresentazione del mondo esterno; si applicava alla danza, alla musica, all'arte dell'attore, ma non alla scultura, alla pittura, né alla poesia epica. Applicato alla natura, significava *imitazione dei suoi metodi piuttosto che delle sue apparenze*», (corsivo aggiunto).⁷

Il concetto di *catarsi* ha origine anch'esso dalle antiche danze rituali.

Catarsi significava purificazione ed infatti si riteneva che l'espressione automatica dei sentimenti apportasse beneficio alla collettività purificando gli animi.

In senso analogo lo stesso termine veniva riferito alla medicina.

Il Tatarkiewicz, «data la connessione fra questa idea e i misteri orfici» definisce la *catarsi* come «l'elemento orfico della teoria delle arti».⁸

Un concetto più complesso è quello di *armonia* che collegava l'arte alla cosmologia. Nelle danze rituali veniva raggiunta per mezzo del ritmo. Eraclito la faceva nascere da elementi opposti e divergenti. Il pitagorico Filolao la definisce «unificazione di molti termini mescolati, e accordo di elementi discordanti».⁹

Questo concetto è rimasto ancora oggi un fondamento dell'arte e lo ritroviamo sia dietro all'idea di *tensione*, che dietro quella di *ambiguità*, strumenti molto usati dalla psicologia contemporanea.

Le danze rituali catartiche si ritrovano presso quasi tutti i popoli cosiddetti «primitivi», gli antropologi hanno prestato ad esse grande attenzione oltre che per la stranezza di certi fenomeni paranormali che le accompagnano, anche perché rappresentano l'archetipo di tutte le arti e di tutti i linguaggi.

In questi fenomeni avviene l'unificazione mitica della verità come inserimento in una armonia cosmica, della spontaneità come catarsi espressiva e della creatività come immedesimazione mimetica con la potenza creativa della natura.

L'automatismo espressivo è spogliato di tutte le ipocrisie del linguaggio astratto.

Fra l'espressione e la percezione non c'è ancora la barriera simbolica dell'opera, né la comunicazione può essere temporalmente differita o replicata.

Ma già al tempo dei pitagorici avviene la prima inevitabile profanazione.

Sono proprio i pitagorici infatti che «contrappongono l'azione alla contemplazione, cioè la posizione dello spettatore a quella di chi agisce».¹⁰

Secondo la testimonianza di Diogene Laerzio, Pitagora stesso paragonava la vita ai giochi sportivi ai quali alcune persone si recano per gareggiare, altre per mercanteggiare, altre infine solo per osservare.

E Pitagora giudicava quella dell'osservatore esterno la più nobile delle motivazioni, la meno egoistica.

Mentre l'atleta è avido di fama e il mercante è avido di denaro, l'osservatore neutrale si accontenterebbe di acquisire conoscenza.

Un simile ragionamento autorizza l'atteggiamento di «*libertas indifferentiae*» molto importante nel pensiero magico e sul quale dovremo tornare in seguito.

L'argomento attribuito a Pitagora è però viziato per il fatto che nega a priori un qualsiasi tipo di conoscenza acquisibile attraverso il gareggiare e il mercanteggiare, mentre d'altro canto assume a priori che un osservatore esterno possa conoscere senza partecipare.

Questa divisione fra esperienza e contemplazione è il primo passo verso il differimento simbolico dell'informazione, la prima sostituzione della sapienza con la conoscenza.

I pitagorici non sospettavano che qualche tempo dopo perfino la loro amata musica avrebbe subito la profanazione del linguaggio convenzionalizzato e sarebbe stata ridotta al rango di un mestiere artigianale come la pittura, la scultura e le altre arti costruttive.

Fu Socrate a compiere il secondo passo verso la produzione dell'oggetto simbolico, verso «la copia della copia» di un Logos ormai sperimentalmente inconoscibile.

L'arte, nel pensiero di Socrate, mette insieme le parti più belle per comporre un nuovo insieme ideale, simbolo di una bellezza perfetta che non esiste in questo mondo.

L'arte con questo metodo perfezionerebbe la natura, ma purtroppo il prodotto che se ne ottiene è un simbolo.

Questo ideale astratto imporrà, d'ora in poi, il confronto per mezzo del dialogo a tutti i singoli concreti e li coglierà in difetto.

Il dogmatismo della verità logica, ponendosi come pubblico modello, instaurerà «il terrorismo della pubblica verità».¹¹

Se infatti la verità è, come la bellezza ideale, un'astrazione pubblica, allora l'individuo non può essere che falsità e il suo compimento emozionale non può essere che errore, pazzia, caso, colpa, male, superstizione.

Socrate, fondando il concetto di artificio buono, capace di perfezionare la natura riunendone le parti migliori, apre anche la strada all'artificio cattivo, al maleficio, che ne riunisce le parti peggiori.

La misura della bellezza astratta, con il suo polo opposto, aveva una funzione etica e conoscitiva, era ancora un utensile dell'uomo, ma anche questo legame pratico era destinato a scomparire.

Postulando un mondo metafisico di astrazioni più perfetto di quello sperimentale, l'idealismo finisce con il sacralizzare l'artificio simbolico e l'artista, divenuto scrittore di formule prefissate, perde la sua funzione creativa. Bastava che Plotino attribuisse a quelle formule stereotipate una «qualità estetica» attraverso la quale si rispecchiava una postulata Idea Vivente, perché si entrasse nell'iconolatria.

Ormai neanche l'Amore cristiano, né il misticismo di Tertulliano, né gli Ebrei, né i Musulmani, né il movimento iconoclasta riusciranno a frenare l'adorazione contemplativa delle formulazioni simboliche.

Bisogna arrivare all'epoca moderna, alla fondazione della scienza sperimentale, per spogliare i simboli dalla superstizione iconolatra e ricondurli alla loro funzione di utensili.

Parallelamente inizia l'arte contemporanea, come ricerca dell'evento emozionale puro.

3 - Logos l'eterno e Daimonos l'impronunciabile.

Nelle prime esperienze d'arte aleatoria, che vanno secondo Calvesi¹² dal *Coup de Dés* di Mallarmé (1897) alle enunciazioni dell'americano George Brecht (1957), non si riscontrano precise formulazioni del concetto di *Caso*, il quale rimane ancora un vago sinonimo di mistero o di inconscio, oppure viene generalizzato nell'irrazionale. È sentito vicino all'emozione e all'istinto, ma non è ancora contrapposto al linguaggio astratto.

Il suo ingresso nell'arte avviene attraverso le «*Serate Futuriste*», il «*Concretismo*», l'«*Arte Totale*» e l'«*Agit-prop*», sotto forma di lotta ai generi accademici.

Sulla rivista «*Lacerba*» del 1° ottobre 1913 figura il manifesto di F.T. Marinetti su «*Il Teatro di Varietà*» nel quale fra l'altro si legge: «Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà, esagerarvi singolarmente il lusso, moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo... Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea dei palchi e della galleria... Vendere lo stesso posto a 10 persone... Offrire posti gratuiti a signori o signore notoria-

mente pazzoidi, irritabili o eccentrici... Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, cominciando dall'ultima nota...».¹³

Boris Arvatov, in un documento sul *Teatro come produzione* del 1922 si esprime in questi termini: «La vita irrompe imperiosamente nel teatro trasformando il teatro di genere, il teatro dell'illusione della vita quotidiana in teatro della vita stessa, della creazione della vita».¹⁴

Nel 1923 uno scritto di Jean Arp rivela che «Dada voleva distruggere gli inganni ragionevoli degli uomini e ritrovare l'ordine naturale e irragionevole...Dada è senza senso come la natura».¹⁵

La lotta intrapresa dalle avanguardie storiche è più o meno lucidamente rivolta contro il Logos, in favore dell'accidentalità effimera dell'esperienza, per recuperare una dimensione «demoniaca», che però non riesce a sfuggire dalle metodiche contemplative. L'emozionale è demoniaco e pericoloso, bisogna dunque osservarlo da una postazione difensiva, cioè dall'esterno.

Come un animale in gabbia, l'emozionale si presenta allora sotto la forma neutrale di Caso: è sempre l'emozione degli altri, dunque irrazionale, cieca. Cieca è anche la fortuna e la poesia stessa, incarnata miticamente nella figura di Omero, il cieco.

I poeti erano ispirati dal *Daimon* (da daiomai = dare in sorte), *daimonicos* significava «posseduto da un demone, ispirato, indemoniato» e la *daimonoblàbeia* era la «cecità mentale mandata dal cielo». Questa potentissima forza ha origine mitologica nel Dio primigenio Demogorgone, che visse ai tempi di Caso e di Saturno e che creò tutte le forze ignote.

Pur riconosciuto potentissimo questo dio era egli stesso sconosciuto, tanto che il suo nome era impronunciabile e non si poteva rappresentare in alcuna forma, essendo la sua immagine ignota, come quella di un altro dio: il Destino.

Dioniso, dio del vino e delle droghe inebrianti e allucinogene, era venerato con danze frenetiche, che dettero origine a tutte le arti, ma questo dio non era una diretta incarnazione dell'impronunciabile, era solo l'incarnazione dei metodi conosciuti per mezzo dei quali si poteva invocarlo, cioè le droghe e le arti.

Il demone irripetibile, impronunciabile e inconoscibile, l'emozione cieca, fu poi illuminato da Lucifero, dio della ragione astratta, portatore di luce, ma questa illuminazione scopri solo processi casuali e leggi statistiche.

L'occhio astratto della ragione era rappresentato al centro della fronte, come quello del Ciclope che Ulisse, incarnando l'aspetto demoniaco dell'inconoscibile, Nessuno, rese cieco per mezzo del fuoco. Giustamente questo Lucifero si chiamava Polifemo, «colui che parla molto», e voleva sempre sapere i nomi, essendo la sua veggenza costruita dai simboli.

4 - Il caso assunto passivamente.

L'uso di elementi casuali si affaccia nell'arte contemporanea alla fine del secolo scorso.

L'avanguardia, che aveva intuito l'importanza del caso, l'aveva assunto subito come collaboratore esterno, ma non aveva ancora capito che le sue radi-

ci affondavano nel pensiero creativo e che la stessa attività umana poteva apparire, se osservata dall'esterno, sotto forma casuale.

I processi mentali infatti non possono essere spiegati totalmente e, appena si pone il problema psicologico della scelta e della creatività, non si può evitare la conclusione che il caso è generato attivamente dalla mente umana.

All'inizio però l'arte del caso, o arte aleatoria, faceva ricorso a processi esterni. Presumendo su basi positivistiche che la mente dell'uomo fosse interamente razionale, si delegava la scelta estetica, della quale non si voleva assumere personalmente la responsabilità intellettuale, a procedimenti casuali, esterni.

Calvesi fa notare che Duchamp non si mostrò affatto turbato di fronte alle incrinature che la sua opera *Gran Vetro* subì durante un trasporto, anzi riconobbe in esse: «una strana intenzione di cui non sono io il responsabile».¹⁶

La creazione artistica era affidata alla definizione di un metodo che poteva essere a volte fin troppo preciso e che ostentava spesso un linguaggio meticoloso, sulla falsariga di quello scientifico.

«Se un filo dritto orizzontale della lunghezza di un metro cade dall'altezza di un metro su un piano orizzontale, deformandosi a suo piacimento dà una figura nuova dell'unità di lunghezza» spiegava Duchamp, riferendosi a un'opera da lui stesso eseguita nel 1914 intitolata *Trois Stoppages Etalon*.¹⁷ Nello stesso anno i futuristi Corradini e Settimelli proponevano un'arte sinestetica consistente nel «... combinare degli organismi con pezzi di legno, tele carta, piume e chiodi, i quali, lasciati cadere da una torre alta 37 metri e 3 centimetri, descrivano cadendo a terra una certa linea più o meno complessa, più o meno difficile da ottenere, più o meno rara»,¹⁸ però i due futuristi non eseguirono alcuna prova campione.

Le prove eseguite, lungi dall'essere considerate scarti finali di un rito compiuto a livello emozionale, finivano nei musei con la pretesa di essere reinterpretate, come se contenessero ancora qualche messaggio, come se fossero un segno rappresentativo di qualche oscura intelligenza.

Il caso insomma non agiva dall'interno dell'esperienza emozionale, ma veniva preso da fuori, freddamente, solo per essergli addossata la responsabilità estetica di un nuovo stile.

Si sperava che per caso venisse fuori un messaggio intellegibile, ma più profondo di quelli prodotti dall'intelligenza umana.

La spiegazione fornita da Calvesi sul valore di questa supposta intelligenza è tratta dall'occultismo ermetico e fa perno sul concetto di *libertas indifferentiae*.

Egli dice: «... questo appello alla legge «profonda» e «intelligente» del caso implica quella che Duchamp chiama, con una frase apparentemente insensata ma che in realtà si rifà ad un concetto filosofico, la «libertà d'indifferenza». Filosoficamente (nel pensiero di Duns Scoto e di Ockham) la *libertas indifferentiae* è la più assoluta delle libertà; nell'indifferenza infatti è assente lo stato di necessità. Si è veramente liberi quando risulta «indifferente» par-

tire o restare, e quando il responso si può liberamente affidare alla «sapienza del caso».»¹⁹.

L'argomentazione appoggia su affermazioni contenute nei testi teorici delle avanguardie, particolarmente in quelli di Duchamp, di Arp e di Tristan Tzara. Quest'ultimo per esempio afferma: «Dada non è affatto moderno. È più nella natura di un ritorno alla religione di indifferenza quasi buddista». ²⁰

Ma è Jean Arp che altrove ribadisce: «Non vogliamo copiare la natura. Noi non vogliamo riprodurre, noi vogliamo produrre. Noi vogliamo produrre-come una pianta che produce i suoi frutti, e non riprodurre. Noi vogliamo produrre direttamente, senza intermediari». ²¹

Ora non è chiaro come si possa produrre senza intermediari e, nello stesso tempo, affidarsi al caso con indifferenza quasi buddista.

Una certa indicazione ci viene ancora dallo stesso Arp: «Dada è senza senso come la natura. Dada è per la natura e contro l'arte. Dada è immediato come la natura». ²² E ancora: «Dada voleva distruggere gli inganni ragionevoli degli uomini e ritrovare l'ordine naturale e irragionevole». ²³

Sembra possibile ora interpretare il pensiero dadaista come una ribellione alla ragione, al «terrorismo dogmatico della pubblica verità».

Il senza senso come la natura, l'ordine naturale e irragionevole è allora da mettersi in relazione all'anti-logos, a quella legge della natura che si esprime soprattutto attraverso l'uomo demente, impazzito o invasato dei riti dionisiaci, cioè Daimonos l'irripetibile.

Se è così, l'indifferenza quasi buddista è fuori luogo e l'esito materiale dei metodi aleatori è un prodotto di scarto.

L'indifferenza quasi buddista trasferendo la responsabilità creativa al di fuori della mente umana, accetta una pura e semplice abdicazione del pensiero di fronte al caso. Mi riferirò a questo tipo di operazione estetica denominandola Arte Aleatoria «Passiva».

Tutte le ricerche dell'avanguardia storica che sfruttano la casualità sono, per quanto mi risulta, passive; ma ciò non sminuisce il loro valore.

Quello che rimane valido è soprattutto lo sforzo teorico e pratico di questi artisti di combattere la finzione rappresentativa del linguaggio simbolico, alla ricerca di una realtà intesa come rivelazione emozionale.

L'esigenza di ridurre al minimo di intelligenza l'atto artistico tendeva a mettere in discussione i fondamenti della contemplazione nella contraddittoria accezione di esperienza e interpretazione.

Nella sua fase passiva l'arte aleatoria non aveva ancora coscienza che il comportamento creativo è sempre casuale, se osservato dall'esterno.

5 - Simulazione del caso.

«Il fatto che conta e che giustifica, anzi richiede, di ragionare in base alla logica probabilistica è l'impossibilità in cui ci troviamo di prevedere certe cose con certezza». ²⁴

«... qualunque sia l'eventuale spiegazione che uno volesse dare dell'incertezza, ... l'unico fatto concreto su cui nessuno può dissentire è che qualcuno (io,

Tu, un altro) si sente nell'incertezza e deve decidere o prendere un atteggiamento per orientarsi in previsioni e conseguenti decisioni». ²⁵

«La logica permette solo di trarre conseguenze tautologiche da ciò che si sa, ma una previsione non è una conseguenza tautologica di ciò che si sa perché ciò sarebbe una cosa implicitamente nota e non darebbe luogo a incertezze e quindi a previsioni». ²⁶

Queste citazioni da De Finetti rendono il senso drammatico del comportamento di fronte ad un mondo sconosciuto e perciò il bisogno soggettivo, emozionale, che autorizza una teoria soggettivistica della probabilità.

Il caso è qui visto come incertezza nel decidere di fronte all'ignoto, incertezza caratteristica del vivente, il quale agisce in un mondo che varia in modi imprevedibili.

L'idealismo esatto dei sistemi logici poggia su convenzioni immutabili e costruisce modelli immutabili di risposta a tutte le possibili domande.

In questo modo l'incertezza si trasforma in certezza, ma la vita si sostituisce con il suo simbolo, il dramma emozionale della scelta viene osservato dall'esterno e classificato «casuale».

Certamente però, citando ancora De Finetti: «Chi si cristallizza non è più un essere vivente». ²⁷

Le tabelle prefabbricate di numeri casuali sono un modo per cristallizzare il caso.

Nel 1955 The RAND Corporation ne pubblicò una che conteneva un milione di interi e della quale si garantiva l'assenza di interrelazioni dopo averle attentamente esaminate con diversi conteggi di frequenze. Così cristallizzato il caso è diventato artificiale, convenzionale.

Oggi esistono in commercio svariati tipi di macchine capaci di simulare il lancio di dadi sulla base di modelli prestabiliti in accordo a tabelle di numeri casuali. Ma esperimenti da me condotti dimostrarono che i dadi cadono in tutt'altro modo. ²⁸

Per mezzo di tabelle casuali prefabbricate, simbolo astratto della realtà, si potrebbe costruire un modello artificiale del percorso descritto dallo sguardo di uno psicotico in fase maniacale matematicamente identico alla realtà, ma non credo che ciò migliorerebbe la comprensione della malattia.

Né credo che definizioni matematiche del bello possano aumentare la comprensione dell'arte, che è, per la sua natura creativa, indicibile.

Di fatto vengono attualmente costruiti migliaia di giochi elettronici che simulano battaglie, partite di foot-ball, battute di caccia e ogni genere di situazioni che richiedono attenzione e abilità, ma tutto questo incredibile mondo è un surrogato astratto di quello reale.

I giochi elettronici, pur concentrando in sé un gran numero di stimoli emotivi, sono soltanto *seducenti* e appartengono ad un'arte simbolica, vicina teoricamente all'arte medioevale, anche per la tendenza a provocare delle pratiche di adorazione.

6 - Musica stocastica e misura matematica del bello.

Per mezzo di generatori di numeri casuali e appropriate regole di transizione si possono creare infinite composizioni musicali che imitano lo stile dei grandi maestri in modo tale da ingannare, in un primo tempo, anche l'orecchio più esperto.

Se però il tempo d'ascolto viene prolungato, questi falsi perdono il fascino iniziale, rivelandosi noiosi e ripetitivi.

Affidare l'invenzione ai metodi astratti, cioè alla sola regola matematica, appare ancora un trucco, un artificio, anche nei casi in cui non vengono generati dei falsi, ma vere e proprie composizioni musicali autonome.

Il fisico americano Richard F. Voss ha composto recentemente dei pezzi di musica stocastica attraverso i quali vorrebbe dimostrare di aver scoperto la regola matematica della bellezza naturale.

Ciò che sta alla base di queste creazioni è il concetto di processo stocastico, il quale può essere rappresentato per mezzo di una funzione di autocorrelazione che ne misura statisticamente le fluttuazioni nel tempo.

Come esempi di processi stocastici si usa citare il percorso descritto da una particella liberamente vagante in un liquido (moto browniano), oppure le fluttuazioni di corrente in una rete dovute alla agitazione termica degli elettroni nelle resistenze (rumore termico).

Questi due processi sono rappresentati da funzioni con diverso «spettro di potenza»; vale a dire che mentre i punti successivamente occupati dalla particella con moto browniano sono strettamente correlati con i punti occupati in precedenza, nel caso del rumore termico la fluttuazione avviene casualmente fra un minimo e un massimo, senza che la conoscenza di tutti i valori precedenti possa in alcun modo migliorare la prevedibilità dei successivi.

Se si indicano sull'ascissa i risultati di un esperimento casuale ripetuto e sull'ordinata le successive ripetizioni, si può disegnare una semplice curva stocastica.

Un modello grafico che abbia le proprietà statistiche del moto browniano può essere ottenuto lanciando n volte un dado e disegnando, a partire da un punto d'origine, una linea spezzata che sale di un passo se il risultato è «pari», scende di un passo se il risultato è «dispari». (fig. 1).

Se facciamo corrispondere una scala di toni musicali al posto degli intervalli indicati sull'ascissa avremo composto una «melodia browniana».

Sostituendo i toni con semplici suoni, la melodia si trasformerebbe in un «rumore browniano», o rumore scuro.

Contrariamente all'elevata graduazione delle curve browniane, le curve che rappresentano statisticamente il rumore termico hanno una graduazione nulla.

Per ottenerne un semplice modello grafico si indichino sull'ascissa i risultati del lancio di un dado, e si disegni la curva congiungendo ciascun risultato al successivo in modo che non si vada mai al di sotto dell'uno, né al di sopra del sei. (fig. 2).

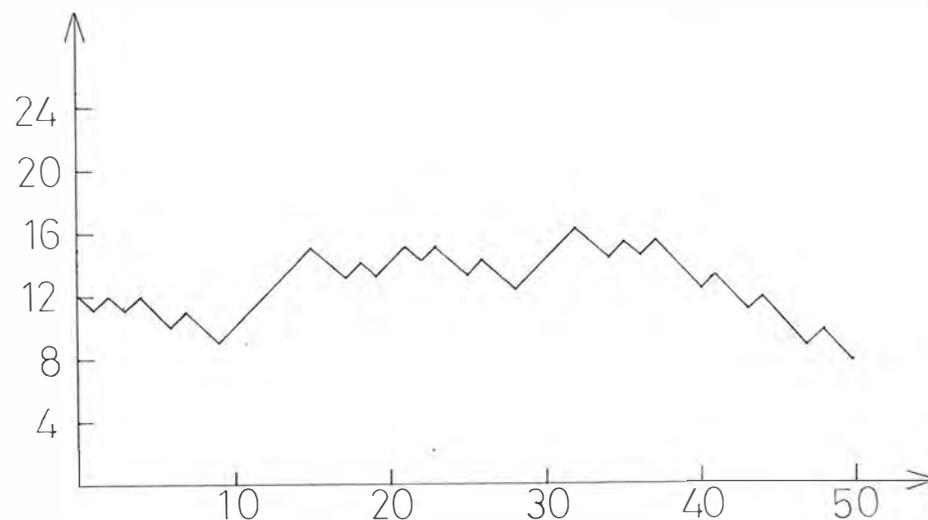


Fig. 1

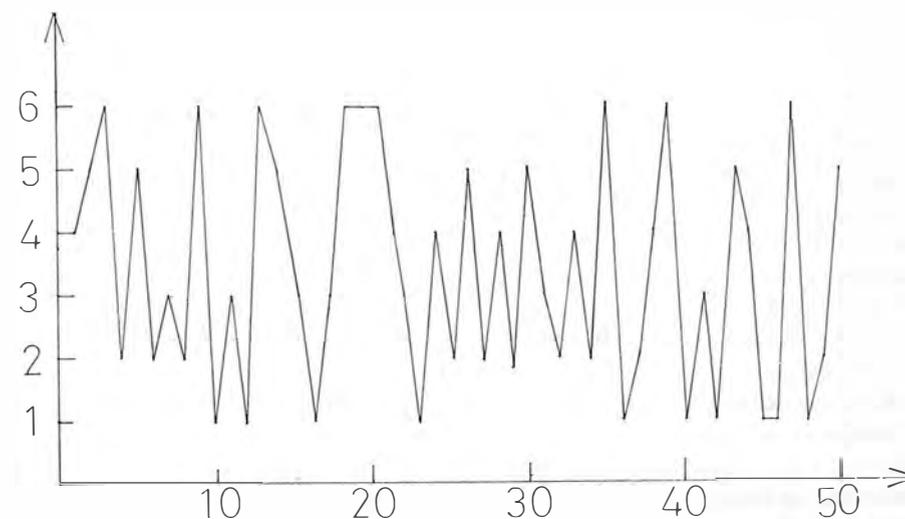


Fig. 2

Basterà sostituire le uscite del dado con sei note corrispondenti per scrivere una «melodia bianca», e sostituirle con sei suoni per ottenere un «rumore bianco».

Questo rumore ha le caratteristiche del sibilo che causa i disturbi radiofonici e che costituisce l'ineliminabile rumore di fondo di un amplificatore.

I rumori graduati sia bianchi che scuri presentano inoltre alcune importanti proprietà che nel nostro semplice modello grafico abbiamo dovuto trascurare. Sia il rumore bianco che quello browniano rimangono qualitativamente inalterati se la velocità del nastro magnetico sul quale sono registrati viene aumentata o diminuita, a patto che si manovri il volume in senso opposto; e resterebbero identici perfino se il nastro venisse girato in senso inverso, se si scambiassero simmetricamente i bassi con gli alti, o se si facessero ambedue le cose insieme.

Affinché il modello riproduca tali caratteristiche sarebbe necessario poter disegnare curve così complesse come quelle che Mandelbrot chiama «frattali» o «curve fratte graduate», ma quelle curve sono astrazioni matematiche. «Un frattale graduato può essere approssimativamente definito come una qualsiasi configurazione geometrica... avente la notevole proprietà di apparire sempre uguale indipendentemente dalla scala su cui la si esamina, proprio come un rumore graduato ha lo stesso suono anche se la registrazione viene rallentata o accelerata».²⁹

L'esistenza di una curva così definita appartiene al mondo dei concetti astratti, ed entra in quello dell'esperienza come rappresentazione simbolica. In natura si possono trovare solo delle «copie imperfette» di questa idea. Mandelbrot ne indica alcune, ravvisando in esse la materializzazione di un principio cosmico di bellezza che si esprime concettualmente nel frattale graduato: il profilo superiore delle catene montuose, le variazioni delle macchie solari, la nutazione dell'asse terrestre, le correnti sottomarine, le correnti della membrana nel sistema nervoso degli animali, la fluttuazione del livello dei fiumi, eccetera.

Purtroppo però tutte queste fluttuazioni naturali presentano le proprietà richieste per differenze di scala limitate, mentre se fossero dei veri frattali graduati, le caratteristiche statistiche dell'intera linea si dovrebbero mantenere inalterate anche se ne venisse ingrandita una piccola porzione, e ciò dovrebbe continuare a valere per segmenti sempre più piccoli.

In un universo governato da una continuità statistica di questo tipo non si verificherebbe il fenomeno, che avevo già discusso altrove, della «diseconomia di scala»,³⁰ ma tutto sarebbe sempre ugualmente distante da tutto il resto in una perfetta *isotropia cosmica*.

Sarebbe in tal modo verificato il principio ermetico «come in alto, così in basso», e non sarebbe più necessario vivere l'esperienza nella sua causalità interna e nella sua interna emozionalità, perché agendo *a caso* sarebbe possibile raggiungere gli stessi risultati che agendo *strategicamente* sulla base di convinzioni profonde.

Sarebbe quindi giustificata anche l'indifferenza «quasi buddista» di Tristan Tzara.

Il segreto matematico della bellezza della natura e dell'arte, rappresentato secondo Mandelbrot in una curva indifferente alla riflessione, al ribaltamento, alla riflessione del ribaltamento e alla modificazione di scala protratta infinitamente³¹, trova sostanzialmente concorde Richard F. Voss, la cui prima melodia fu composta registrando i livelli annuali di piena del Nilo.

Questo autore crede di individuare il principio matematico della bellezza in una funzione stocastica di densità spettrale intermedia fra quella del rumore bianco e quella del rumore browniano.

La sua convinzione poggia sulla verifica sperimentale, cioè sul giudizio espresso da un vasto campione di ascoltatori ai quali egli aveva sottoposto esempi di melodie bianche, melodie scure e melodie di densità spettrale intermedia.

Le risposte infatti confermarono che la maggioranza degli ascoltatori preferiva queste ultime, perché «quasi giuste».

Da qui Voss giunge alla conclusione che l'aspetto non deterministico del mondo, della storia e la mutevolezza dell'emozione, sono definiti da una funzione che distribuisce casualmente ordine e sorpresa, secondo un dosaggio uniformemente ponderato.

L'arte musicale, in quanto arte assoluta, dovrebbe il suo fascino alla capacità di imitare tale legge di natura.

Purtroppo le cose non stanno così.

Questo tipo di musica stocastica assoluta imita lo svolgimento di un dramma emozionale in modo schematico ed esteriore, anzi imita tutti quelli possibili.

Non affronta alcun conflitto, non elabora alcun problema, né conquista alcuna soluzione. Non contiene un processo di trasformazione dell'esperienza per mezzo del quale si possa raggiungere un livello di complessità superiore. Il flusso infinito generato dalla formula di Voss comprende tutte le combinazioni di note consentite entro una misura statistica, ma questa miscela uniforme di tutti gli stili possibili non ne «crea» alcuno.

7 - Negazione dello stile e ricerca del metodo assoluto.

Nel suo complicato susseguirsi di movimenti, la storia delle avanguardie può apparire sotto l'aspetto di un radicale rifiuto dei «generi» tradizionali, i quali venivano sentiti come troppo angusti e ormai saturati nelle loro possibili prestazioni. Questo rifiuto aveva portato a saggiare in più direzioni la possibilità di attraversare il confine dei generi, spostando l'interesse degli artisti verso la discussione sui metodi nuovi che si dimostrassero capaci di produrre effetti appaganti.

In tal modo l'artista, abbandonando l'antica ubbidienza esecutiva dell'artigiano, rivendicava a sé non solo la capacità di affascinare emozionalmente, ma anche quella di farlo *con coscienza critica* inventando metodi operativi

che fossero discutibili oggettivamente come quelli della scienza. *L'arte voleva diventare una scienza del fascino*. Si sentiva la necessità di una definizione così precisa del proprio metodo da poterla sottoporre a verifica sperimentale, per poi confermarla o rifiutarla.

Traccerò molto schematicamente a titolo di esempio alcuni punti limite. Una corrente di ricerca che apertamente ha voluto esaurire il fenomeno artistico nel solo metodo è quella razionalista, che ambisce alla scoperta di un metodo deterministico. Si potrebbero confrontare qui perfino i canoni egizi, o quello di Policletto, L.B. Alberti e Leonardo, Dürer e Goethe per trovare le lontane origini che questa linea potrebbe vantare, fino alle parole di G. Seurat: «Vedono della poesia in ciò che io faccio. No, io applico il mio metodo e questo è tutto».³²

Il suprematista Rodchenko nel 1921 esprimendosi contro l'espressione pittorica, esaltava le possibilità costruttive della linea: «Mettendo la linea in primo piano... — diceva — ... rifiutiamo a causa di ciò ogni estetica del colore, esecuzione e stile: perché ogni cosa che impedisce la costruzione è stile».³³

Colore, esecuzione e stile erano troppo indeterminati, legati all'oscuro talento artigianale, intuitivi e inquinanti.

«L'opera d'arte deve essere completamente concepita e spiritualmente creata prima di essere prodotta. Non deve contenere nessuna forma naturale, sensualità o sentimentalità».³⁴ Si legge questa dogmatica regolamentazione del razionalista T. Van Doesburg su un numero della rivista «Art Concret» pubblicato nell'aprile 1929, che sembra concludere il pensiero di K. Malevitch le cui premesse datavano fin dal 1913 con gli «Elementi basilari suprematisti».³⁵

Ancora negli anni Cinquanta però il fascino del razionalismo dogmatico non era esaurito, come dimostrano le ricerche di R.P. Lohse, il quale insiste: «Gli elementi del quadro non possono essere sviluppati nel corso del lavoro, ma costituiscono di per sé stessi la genesi del quadro... il metodo è invariabile... il metodo è tutto».³⁶

Dal punto di vista scientifico, esaurire l'arte in un metodo rigoroso poteva sembrare desiderabile perché avrebbe consentito di accoglierla come disciplina scientifica; e già molti passi erano stati compiuti in questa direzione dalla Psicologia della Forma, senonché la rinuncia all'«errore casuale» che veniva richiesta all'arte sarebbe stata esiziale per essa.

Sarebbe stato possibile, restando all'interno dell'immagine simbolica, raggiungere forme completamente indipendenti dall'esecuzione, a patto che si illustrassero contenuti rigorosi, cioè matematici, e si rinunciassero così ad un fondamento autonomo della creatività estetica.

Il concettuale francese B. Venet può essere tratto a esempio di questa rinuncia.

I suoi lavori dalla seconda metà degli anni Sessanta sono caratterizzati da uno schematismo didattico quasi anacastico.

Una sua opera del 1966 intitolata *Parabola della funzione $Y=2x^2+3x-2$* che rappresenta appunto l'illustrazione di questa funzione parabolica, tenta un'immagine monosemica.

«Un'opera d'arte — egli spiega — che appartiene alla categoria dell'*immagine razionale* può essere riconosciuta quando *obbedisce alle leggi della costruzione deduttiva che dall'inizio impone codici precisi sul sistema di costruzione*.

Un'opera d'arte «espressiva» è il risultato di processi intuitivi laddove un'opera d'arte «razionale» vi giunge deduttivamente, come prodotto della conoscenza deduttiva».³⁷

Ma ovviamente, eliminare dall'arte i processi intuitivi è eliminare l'arte, alienandone il fondamento in favore del pensiero assiomatico deduttivo.

8 - La distruzione metodica del metodo.

Uno dei più interessanti filoni della ricerca artistica contemporanea è quello che, a partire dalle «serate futuriste», attraversa l'esperienza dadaista e si riaffaccia alla fine degli anni Cinquanta, dopo l'informale, sotto le elastiche denominazioni di Happening e Fluxus.

Esso vuole distruggere metodicamente ogni metodo, infrangere la finzione simbolica dell'arte in favore di una «realtà» pragmatico-vitalistica che azzerà ogni costruzione di valori.

Qui il fondamento stesso dell'arte è rovesciato in negativo, come persecuzione dell'arte. Tuttavia anche questo sentiero non può evitare di concludersi nel paradosso e nella tautologia finendo con il lasciare tutto come prima, dopo aver dichiarato clamorosamente di voler cambiare tutto.

L'attività del francese Ben, ispirandosi fra l'altro ad un motto di G.E. Debord che recita: «Noi non vogliamo affatto lavorare per lo spettacolo della fine del mondo, ma per la fine del mondo dello spettacolo», si è concentrata principalmente nella pittura di una grande quantità di quadri ove figurano scritte contro l'arte: «NON AMO L'ARTE», «L'ARTE È UNA FINZIONE», «BASTA CON L'ARTE», eccetera.

L'operazione costituisce un ennesimo esempio di «antinomia di Russell», che a partire dalla famosa lettera del 16 giugno 1902 indirizzata a G. Frege, scatenò l'ingegno dei pensatori logici i quali furono occupati per diversi anni dall'intrigante «paradosso del barbiere» e dall'«antinomia del mentitore».³⁸ Su questi circoli viziosi del pensiero astratto insistono furiosamente da parecchi decenni numerosi artisti, tutti notissimi e incredibilmente remunerati per tale attività.

Non potrei qui dilungarmi a tracciarne il profilo storico, per quanto schematico, né sento il bisogno di farlo dal momento che il mercato internazionale ha provveduto a imporre l'opera di questi artisti con un lavoro di martellamento a tappeto. Mi limito invece a sintetizzare una immensa quantità di materiale per mezzo di poche citazioni campione.

In omaggio a Duchamp, riconosciuto maestro fondatore, è d'obbligo ricordare la sua chiara affermazione: «È l'artista al quale credo. L'arte è un miraggio», estremizzata da Picabia in modo dogmatico: «Dove appare l'arte scompare la vita».³⁹

L'estremizzazione restrittiva si ripete in modo analogo più tardi se confrontiamo la saggia affermazione di J. Cage «Bisognerebbe giungere ad utilizzare la nostra esperienza qualunque essa sia»⁴⁰ con le prescrizioni di H. Flint contenute nel suo manifesto realista: «Distruggere la razza umana» in cui si stabilisce un programma per giungere alla trasformazione biologica dell'uomo affinché siano omologate tutte le divisioni gerarchiche, sessuali, sociali e ideologiche, nonché quelle fra uomo e animale, livellando ogni cosa al solo fatto di essere vivi.⁴¹ L'ascetico desiderio di Cage è rovesciato in forma repressiva; la sua formulazione aleatoria è invertita in un programma deterministico.

Ancora un raffronto.

«Ognuno è il più grande artista del mondo e io sono uno di essi»,⁴² di Brajo Dimitrijevic, nella sua genericità suona però più autentico di quello dell'americano D. Judd: «Se qualcuno afferma che il suo lavoro è arte, esso è arte».⁴³

La soluzione che fonda l'arte sul semplice fatto di vivere non spiega perché il fatto di vivere dovrebbe essere utilizzato per distruggere l'arte, né giustifica l'arte di negare l'arte come migliore di qualsiasi altra manifestazione vitale.

A meno che non si escogiti un metodo capace di isolare l'evento vitale, di provocarlo nella sua forma demoniaca. Solo un tale metodo infatti negherebbe sé stesso per affermare un *nominatum* effettivo sul piano dell'esperienza emozionale.

9 - Il metodo come ricerca dell'evento.

La ricerca di un metodo al servizio dell'evento si situa oltre la ricerca del metodo fondato su sé stesso e quella del metodo fondato sulla sua distruzione. È la mutevolezza inconoscibile dell'evento che delinea il processo aleatorio. Ma questa volta non interessano le funzioni matematiche che simbolizzano l'andamento generale delle fluttuazioni naturali, ma le cause emozionali di quelle fluttuazioni.

Ora è proprio l'esperienza psicologica dell'uomo nel momento decisionale, sono i fattori personali di scelta del comportamento in una situazione d'emergenza, che si manifestano in una forma imprevedibile, espressiva.

Per distinguere questo genere di espressione aleatoria da quella che utilizza il caso dall'esterno, già ridotto a muta probabilità oggettiva, la chiamerò «espressione attiva» del caso; e l'arte che utilizza o stimola una simile espressione sarà detta Arte Aleatoria Attiva.

La scienza psicologica preferisce di solito misurare i processi emozionali trattandoli come comportamenti reattivi e parla di «reazione emozionale», ma li classifica poi per somiglianza o per classi prestabilite.

L'Arte Aleatoria Attiva appare invece come differenza, scarto dalla media, sorpresa, errore involontario, tentativo, ridonanza, eccesso di soluzione.

Una decina di anni fa avevo proposto la divisione del processo estetico in tre fasi: il progetto (a sua volta composto dallo strumento di stimolazione e dalle sue modalità d'uso), l'evento (emozionale e comportamentale), e infine la documentazione dell'evento (spontanea o metodica). Riferisco una mia precedente dichiarazione: «... Il mio lavoro è la ricerca di strumenti capaci di provocare un comportamento attivo nel pubblico o in determinati individui. Questo comportamento è imprevedibile e irripetibile, perciò, al contrario dell'arte tradizionale, non può essere conservato nel tempo, né può essere commercializzato.

Tuttavia gli strumenti usati e la documentazione dei risultati possono subire i processi normalmente riservati all'arte, sebbene non posseggano più alcun significato e la loro specifica funzione sia stata saturata.

Mentre l'arte tradizionale produce oggetti eterni e immutabili, il mio lavoro riguarda il comportamento umano accidentale che non si ripete mai allo stesso modo.

I miei esperimenti si svolgono in tre successive fasi: la fase del progetto, che fornisce lo stimolo; l'azione in cui accade la risposta; e la documentazione che conserva l'informazione dell'accaduto».⁴⁴

Nella fase del progetto si distinguono gli strumenti e le modalità d'uso, uniti logicamente e sottoposti ad uno stretto determinismo funzionale.

Gli strumenti sono dei semplici utensili, non possono quindi essere oggetto di interesse estetico intenzionale. Faccio qualche esempio.

La Sfera con Sirena del 1968 è uno strumento sferico libero di rotolare e di emettere un potentissimo urlo di sirena, ma è fermato nell'unica posizione di silenzio in modo da apparire allo spettatore come un'innocua biglia. Le dimensioni sono proporzionate in modo che lo spettatore possa far rotolare la sfera con una piccola spinta della mano senza doversi chinare.⁴⁵

L'effetto che si produce appena la sfera comincia a urlare e la difficoltà di ritrovare il punto del silenzio creano un *evento* incontrollabile caratterizzato dall'incrociarsi di situazioni e comportamenti d'emergenza che vanno dal ludico allo stato di panico.

Progetti di Morte per Avvelenamento del 1970 sono appunto progetti composti da uno strumento (il flacone di veleno) e le modalità d'uso scritte sulla busta sigillata che l'accompagna (aprire questa busta solo dopo la morte della persona che avrà assunto il veleno).⁴⁶

La possibile esecuzione di questi progetti essendo non-simbolica, non replicabile, non-prevedibile e non-dicibile, ha tutte le caratteristiche dell'evento.

La Tua Vera Immagine del 1979 si serve di uno specchio tachistoscopico particolare e di un nastro registrato in cui sono contenute istruzioni ipnotiche, ciò costituisce la fase del progetto.⁴⁷

Il sogno ipnotico provocato dall'ascolto del nastro presenta invece le caratteristiche dell'evento.

Per quanto riguarda la fase di documentazione si nota che ciascun partecipante fa una descrizione differente dell'accaduto, inoltre, analogamente a quanto avviene per i sogni e per le esperienze avvenute in stato di ipnosi profonda, alcuni elementi vengono completamente rimossi dalla coscienza. Questa fase comporta una verifica dei ruoli all'interno del gruppo che ha partecipato all'evento per mezzo di un confronto fra le varie interpretazioni soggettive per accordarle e riconvenzionare ad un nuovo livello il mondo oggettivo, ripristinando in tal modo la continuità del tempo, che momentaneamente era stata interrotta. Anche se la fase di documentazione è una semplice rimozione o un piatto ritorno all'ordine precedente, l'evento ha modificato la realtà e non è più possibile sul piano emozionale ignorarlo. Alcune verità sono diventate incredibili, hanno perso autorità davanti a nuove rivelazioni.

10 - Progetti per azioni, 1971-1975.

Questa serie di lavori, impegnando in compiti schematici danzatori, mimi, vocalisti, indovini, linguisti, giocolieri, ginnasti e ogni sorta di artisti, tende a risolvere i vari generi dell'arte tradizionale in un unico metodo generale. Qui, più che di inter-disciplinarietà, si dovrebbe parlare di extra-disciplinarietà o di super-disciplinarietà in quanto i generi sono sussunti come variazioni di uno schema costante universale.

La fase del progetto è esaurita da un apposito *strumento* elettronico azionato da dieci *esecutori* che seguono le istruzioni contenute in uno *spartito*, mentre un *attore* tenta di risolvere un *problema* per tentativi successivi.

L'evento è affidato all'espressività involontaria della sequenza di *errori* che l'attore deve inevitabilmente commettere nel suo processo di apprendimento. Poiché la soluzione del problema è veramente sconosciuta all'attore, il suo comportamento non è la recita di un copione già noto, ma l'espressione di uno sforzo psicologico che genera un dramma originale, un evento non-simbolico.

La fluttuazione del numero degli errori commessi dall'attore durante il suo processo esplorativo è simultaneamente tradotta da un indice acustico che percorre in su e in giù una scala di frequenze, generando così un tipo di musica aleatoria.

Gli strumenti usati, a parte un primo modello provvisoriamente costruito con campane elettriche, sono di due tipi: a una soluzione o a due soluzioni. Il modello a una soluzione, denominato PROGETTO R72-SAS costruito nel 1972, ha dieci terminali ciascuno dei quali può assumere tre posizioni: la posizione A, la posizione B, una posizione intermedia neutrale.

Lo strumento computa il numero dei terminali in posizione «errato» ed emette un suono modulato ad una frequenza tanto più bassa quanto più alto è il numero degli errori e viceversa.

La cessazione del suono indica che l'attore ha raggiunto la soluzione.

CONCERTO SU CINQUE QUADRANTI 1972

Fig. 3

- P₁ { A = D₁ si trova sul quadrante NORD.
B = D₁ si trova sul quadrante SUD.
- P₂ { A = D₁ si trova sul quadrante EST.
B = D₁ si trova sul quadrante OVEST.
- P₃ { A = D₂ si trova sul quadrante NORD.
B = D₂ si trova sul quadrante SUD.
- P₄ { A = D₂ si trova sul quadrante EST.
B = D₂ si trova sul quadrante OVEST.
- P₅ { A = D₃ si trova sul quadrante NORD.
B = D₃ si trova sul quadrante SUD.
- P₆ { A = D₃ si trova sul quadrante EST.
B = D₃ si trova sul quadrante OVEST.
- P₇ { A = D₄ si trova sul quadrante NORD.
B = D₄ si trova sul quadrante SUD.
- P₈ { A = D₄ si trova sul quadrante EST.
B = D₄ si trova sul quadrante OVEST.
- P₉ { A = D₅ si trova sul quadrante NORD.
B = D₅ si trova sul quadrante SUD.
- P₁₀ { A = D₅ si trova sul quadrante EST.
B = D₅ si trova sul quadrante OVEST.

N.B. Le posizioni intermedie o dubbie sono lasciate all'interpretazione discrezionale dell'esecutore.

CONCERTO CRIPTOSCOPICO 1973

Fig. 4

- $P_1 \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$
 $P_2 \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$
 $P_3 \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$
 $P_4 \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$
 $P_5 \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$
 $P_6 \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$
 $P_7 \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$
 $P_8 \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$
 $P_9 \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$
 $P_{10} \begin{cases} A = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia A.} \\ B = \text{ho l'impressione che l'evento nascosto sia B.} \end{cases}$

N.B. L'evento nascosto è contenuto in una busta chiusa estratta a sorte fra 10 buste delle quali 5 contengono l'evento A e 5 contengono l'evento B. Ciascun esecutore può cambiare opinione seguendo le fluttuazioni del suo pensiero intuitivo.

CONCERTO ESTETICO 1973

Fig. 5

- $P_1 \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$
 $P_2 \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$
 $P_3 \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$
 $P_4 \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$
 $P_5 \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$
 $P_6 \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$
 $P_7 \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$
 $P_8 \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$
 $P_9 \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$
 $P_{10} \begin{cases} A = \text{preferisco la postura di X.} \\ B = \text{preferisco la postura di Y.} \end{cases}$

N.B. X e Y sono due attori di altezza e peso simili che indossano una tuta identica e calzano una mascherina sugli occhi.

CONCERTO PER DIECI DITA 1975

Fig. 6

- P₁ { A = Il mignolo della mano destra è disteso.
B = Il mignolo della mano destra è flesso.
- P₂ { A = L'anulare della mano destra è disteso.
B = L'anulare della mano destra è flesso.
- P₃ { A = Il medio della mano destra è disteso.
B = Il medio della mano destra è flesso.
- P₄ { A = L'indice della mano destra è disteso.
B = L'indice della mano destra è flesso.
- P₅ { A = Il pollice della mano destra è disteso.
B = Il pollice della mano destra è flesso.
- P₆ { A = Il pollice della mano sinistra è disteso.
B = Il pollice della mano sinistra è flesso.
- P₇ { A = L'indice della mano sinistra è disteso.
B = L'indice della mano sinistra è flesso.
- P₈ { A = Il medio della mano sinistra è disteso.
B = Il medio della mano sinistra è flesso.
- P₉ { A = L'anulare della mano sinistra è disteso.
B = L'anulare della mano sinistra è flesso.
- P₁₀ { A = Il mignolo della mano sinistra è disteso.
B = Il mignolo della mano sinistra è flesso.

N.B. Le posizioni intermedie sono lasciate all'interpretazione discrezionale dell'esecutore.

CONCERTO LINGUISTICO 1975

Fig. 7

- P₁ { A = La frase è composta di 2 parole o meno.
B = La frase è composta di 3 parole o più.
- P₂ { A = La frase contiene almeno una R.
B = La frase non contiene alcuna R.
- P₃ { A = La frase contiene almeno una S.
B = La frase non contiene alcuna S.
- P₄ { A = La frase contiene almeno una T.
B = La frase non contiene alcuna T.
- P₅ { A = La frase contiene almeno una A nella parola iniziale.
B = La frase non contiene alcuna A nella parola iniziale.
- P₆ { A = La frase inizia con una parola piana.
B = La frase inizia con una parola non piana.
- P₇ { A = La frase inizia con una vocale.
B = La frase inizia con una consonante.
- P₈ { A = La frase termina con una parola che contiene almeno una E.
B = La frase termina con una parola che non contiene alcuna E.
- P₉ { A = La frase termina con una parola di due sillabe o meno.
B = La frase termina con una parola di tre sillabe o più.
- P₁₀ { A = La frase termina con una parola accentata sulla prima sillaba.
B = La frase termina con una parola accentata non sulla prima sillaba.

CONCERTO VOCALE 1975

Fig. 8

- P₁ { A = S₁ pronuncia la vocale a.
B = S₁ pronuncia una vocale diversa da a.
- P₂ { A = S₁ canta in tono basso.
B = S₁ canta in tono alto.
- P₃ { A = S₂ pronuncia la vocale e.
B = S₂ pronuncia una vocale diversa da e.
- P₄ { A = S₂ canta in tono basso.
B = S₂ canta in tono alto.
- P₅ { A = S₃ pronuncia la vocale i.
B = S₃ pronuncia una vocale diversa da i.
- P₆ { A = S₃ canta in tono basso.
B = S₃ canta in tono alto.
- P₇ { A = S₄ pronuncia la vocale o.
B = S₄ pronuncia una vocale diversa da o.
- P₈ { A = S₄ canta in tono basso.
B = S₄ canta in tono alto.
- P₉ { A = S₅ pronuncia la vocale u.
B = S₅ pronuncia una vocale diversa da u.
- P₁₀ { A = S₅ canta in tono basso.
B = S₅ canta in tono alto.

N.B. Le vocali e i toni intermedi o dubbi sono lasciati all'interpretazione discrezionale dell'esecutore. L'ordine numerico dei cantanti va da sinistra a destra per chi li guarda frontalmente.

CONCERTO PER DANZATORE 1975

Fig. 9

- P₁ { A = Il danzatore è rivolto di fronte al pubblico.
B = Il danzatore è rivolto di spalle al pubblico.
- P₂ { A = Il danzatore si trova sulla metà anteriore del palcoscenico.
B = Il danzatore si trova sulla metà posteriore del palcoscenico.
- P₃ { A = Il danzatore si trova sulla metà destra del palcoscenico.
B = Il danzatore si trova sulla metà sinistra del palcoscenico.
- P₄ { A = Il braccio destro del danzatore si trova più in alto della sua spalla.
B = il braccio destro del danzatore si trova più in basso della sua spalla.
- P₅ { A = Il braccio sinistro del danzatore si trova più in alto della sua spalla.
B = Il braccio sinistro del danzatore si trova più in basso della sua spalla.
- P₆ { A = Il braccio destro del danzatore è disteso.
B = Il braccio destro del danzatore è flesso.
- P₇ { A = Il braccio sinistro del danzatore è disteso.
B = Il braccio sinistro del danzatore è flesso.
- P₈ { A = La gamba destra del danzatore è distesa.
B = La gamba destra del danzatore è flessa.
- P₉ { A = La gamba sinistra del danzatore è distesa.
B = La gamba sinistra del danzatore è flessa.
- P₁₀ { A = La testa del danzatore è rivolta verso la sua destra.
B = La testa del danzatore è rivolta verso la sua sinistra.

N.B. Le posizioni intermedie o dubbie sono lasciate alla interpretazione discrezionale dell'esecutore. La metà anteriore del palcoscenico è contrassegnata dalla lettera A, quella posteriore dalla lettera B. La metà destra del palcoscenico è contrassegnata dal numero 1, la sinistra dal numero 2. Il braccio destro del danzatore è segnalato dalla manica azzurra del suo costume, quello sinistro dalla manica gialla. La gamba destra del danzatore è segnalata dalla gamba verde del suo costume, quella sinistra dalla gamba rossa. Quando il danzatore rivolge la testa verso la sua destra il colore del cappello corrisponde a quello della casacca, quando rivolge la testa verso la sua sinistra il colore del cappello è contrario a quello della casacca.

CONCERTO EXTRASENSORIALE PER 2 DANZATORI 1975

Fig. 10

- P₁ { A = ambedue i danzatori si trovano rivolti di fronte o di spalle al pubblico.
B = un danzatore si trova rivolto di spalle e l'altro di fronte al pubblico.
- P₂ { A = ambedue i danzatori si trovano sulla metà anteriore del palcoscenico, o su quella posteriore.
B = un danzatore si trova sulla metà anteriore e l'altro sulla metà posteriore.
- P₃ { A = ambedue i danzatori si trovano sulla metà destra del palcoscenico, o su quella sinistra.
B = un danzatore si trova sulla metà destra del palcoscenico e l'altro sulla metà sinistra.
- P₄ { A = ambedue i danzatori si trovano col braccio destro più in alto della loro spalla, o più in basso.
B = un danzatore si trova col braccio destro più in alto della sua spalla e l'altro si trova col braccio destro più in basso della sua spalla.
- P₅ { A = ambedue i danzatori si trovano col braccio sinistro più in alto della loro spalla, o più in basso.
B = un danzatore si trova col braccio sinistro più in alto della sua spalla e l'altro si trova col braccio sinistro più in basso della sua spalla.
- P₆ { A = ambedue i danzatori si trovano con il braccio destro disteso, o flesso.
B = un danzatore si trova col braccio destro disteso e l'altro si trova col braccio destro flesso.
- P₇ { A = ambedue i danzatori si trovano col braccio sinistro disteso, o flesso.
B = un danzatore si trova col braccio sinistro disteso e l'altro si trova col braccio sinistro flesso.
- P₈ { A = ambedue i danzatori si trovano con la gamba destra distesa, o flessa.
B = un danzatore si trova con la gamba destra distesa e l'altro si trova con la gamba destra flessa.
- P₉ { A = ambedue i danzatori si trovano con la gamba sinistra distesa, o flessa.
B = un danzatore si trova con la gamba sinistra distesa e l'altro si trova con la gamba sinistra flessa.
- P₁₀ { A = ambedue i danzatori si trovano con la testa rivolta verso la loro destra, o verso la loro sinistra.
B = un danzatore si trova con la testa rivolta verso la sua destra e l'altro si trova con la testa rivolta verso la sua sinistra.

N.B. Il palcoscenico è diviso in due parti uguali e all'interno di ciascuna parte valgono le note del «Concerto per danzatore». I due danzatori eseguono l'esercizio bendati. Se viene usato lo strumento R73-SAAS, nel finale i due danzatori possono trovarsi nell'identica posizione o in posizioni simmetricamente opposte.

CONCERTO PER CINQUE MIMI 1975

Fig. 11

- P₁ { A = M₁ guarda obliquamente verso la sua destra.
B = M₁ guarda obliquamente verso la sua sinistra.
- P₂ { A = M₁ ha gli angoli della bocca girati all'insù.
B = M₁ ha gli angoli della bocca girati all'ingiù.
- P₃ { A = M₂ guarda obliquamente verso la sua destra.
B = M₂ guarda obliquamente verso la sua sinistra.
- P₄ { A = M₂ ha gli angoli della bocca girati all'insù.
B = M₂ ha gli angoli della bocca girati all'ingiù.
- P₅ { A = M₃ guarda obliquamente verso la sua destra.
B = M₃ guarda obliquamente verso la sua sinistra.
- P₆ { A = M₃ ha gli angoli della bocca girati all'insù.
B = M₃ ha gli angoli della bocca girati all'ingiù.
- P₇ { A = M₄ guarda obliquamente verso la sua destra.
B = M₄ guarda obliquamente verso la sua sinistra.
- P₈ { A = M₄ ha gli angoli della bocca girati all'insù.
B = M₄ ha gli angoli della bocca girati all'ingiù.
- P₉ { A = M₅ guarda obliquamente verso la sua destra.
B = M₅ guarda obliquamente verso la sua sinistra.
- P₁₀ { A = M₅ ha gli angoli della bocca girati all'insù.
B = M₅ ha gli angoli della bocca girati all'ingiù.

N.B. Le posizioni intermedie o dubbie sono lasciate all'interpretazione discrezionale dell'esecutore. In altra versione «gli angoli della bocca girati all'insù» è sostituito da «le labbra spostate verso la sua guancia destra», e «gli angoli della bocca girati all'ingiù» è sostituito da «le labbra spostate verso la sua guancia sinistra».

CONCERTO CON DUE BACCHETTE 1975

Fig. 12

- P₁ { A = La bacchetta bianca è rivolta con la sfera verso l'alto.
B = La bacchetta bianca è rivolta con la sfera verso il basso.
- P₂ { A = La bacchetta nera è rivolta con la sfera verso l'alto.
B = La bacchetta nera è rivolta con la sfera verso il basso.
- P₃ { A = La bacchetta bianca è rivolta con la sfera verso destra.
B = La bacchetta bianca è rivolta con la sfera verso sinistra.
- P₄ { A = La bacchetta nera è rivolta con la sfera verso destra.
B = La bacchetta nera è rivolta con la sfera verso sinistra.
- P₅ { A = La bacchetta bianca è tenuta con la mano destra.
B = La bacchetta bianca è tenuta con la mano sinistra.
- P₆ { A = La bacchetta nera è tenuta con la mano destra.
B = La bacchetta nera è tenuta con la mano sinistra.
- P₇ { A = La bacchetta bianca è impugnata dalla parte della sfera.
B = La bacchetta bianca è impugnata dalla parte senza sfera.
- P₈ { A = La bacchetta nera è impugnata dalla parte della sfera.
B = La bacchetta nera è impugnata dalla parte senza sfera.
- P₉ { A = La bacchetta bianca si trova sul lato destro.
B = La bacchetta bianca si trova sul lato sinistro.
- P₁₀ { A = La bacchetta nera si trova sul lato destro.
B = La bacchetta nera si trova sul lato sinistro.

N.B. Le posizioni intermedie o dubbie sono lasciate all'interpretazione discrezionale dell'esecutore. In altra versione delle bacchette la parte della sfera è quella della sfera rossa, la parte senza sfera è quella della sfera azzurra. La destra, o il lato destro, sono la destra e il lato destro del direttore.

Ciascun terminale durante l'azione viene manovrato da un esecutore il quale, seguendo le indicazioni dello spartito, adatta la levetta nella posizione A, oppure nella posizione B. Lo spartito indica a ciascun esecutore l'alternativa logica secondo la quale deve essere interpretato il comportamento dell'attore, (figg. 3-13).

Il modello a due soluzioni, denominato PROGETTO R73-SAAS costruito nel 1973, è identico a quello precedente eccetto per il fatto di consentire non una, ma due soluzioni simmetricamente opposte.

Ne risulta che i suoni più bassi, che indicano il comportamento più lontano da ambedue le soluzioni, vengono prodotti quando il numero dei terminali in posizione «errato» è uguale al numero dei terminali in posizione «corretto». L'attore pur rendendosi conto dall'aumentare delle frequenze del suono che la soluzione è vicina, non riesce però mai a riconoscere di quale delle due soluzioni si tratti, egli perciò inconsapevolmente sceglie una soluzione piuttosto che il suo opposto.

Ho usato questo tipo di scelta in alcune composizioni, come nel «Concerto criptoscopico», per misurare le possibilità parapsicologiche del gruppo, oppure, come nel «Concerto estetico», per verificare le possibili tendenze inconscie del gruppo a preferire una delle due soluzioni reciproche, (fig. 4 e fig. 5). Il confronto con la musica stocastica sia bianca che scura, e quello con la musica intermedia di Voss, è risolto in favore di un processo evolutivo non-simbolico dotato di un principio, uno svolgimento e una fine.

Le melodie stocastiche generate dall'esecuzione dei *Progetti per azioni* non sono determinate da una misura esterna del caso, ma da una misura interna di esso consistente nel modo in cui si esprime lo sforzo psicologico dell'attore, sottoposto ad un processo di apprendimento per tentativi.

Le esigenze emozionali dell'evento sono soddisfatte da un metodo sperimentale rigoroso senza cadere nello spontaneismo espressivo, né nella tautologia razionalista.

11 - Il concetto di evoluzione irreversibile e il superamento dell'estetica assoluta.

L'estetica assoluta, nel suo tentativo di scoprire una formula generale del bello, pretende di risolvere il problema della creatività al di fuori dell'esperienza e di riuscire a valutare l'appagamento emozionale applicando passivamente tale formula.

Escluso il mondo dell'esperienza, l'emozione è misurata rispetto a un modello eterno e immutabile con risultati costanti e ripetibili.

Simile utopia avrebbe effetto rassicurante per i fautori del metodo assoluto, i quali sarebbero esonerati dall'assumersi la responsabilità di inventare soluzioni nuove e sconosciute affrontando problemi nuovi e sconosciuti; basterebbe dedicarsi alla *passiva* applicazione del metodo senza commettere errori.

Su questa speranza, guardando gli oggetti come costellazioni di stimoli senza tempo, ci si è mossi per scoprire quali rapporti fra stimoli quegli oggetti avrebbero dovuto presentare per essere giudicati belli.

Dalla legge della *Prägnanz* di Köhler⁴⁸ (1929) alla formula di Birkhoff⁴⁹ (1933), dalla legge della *Semplicità* di Arnheim⁵⁰ (1954) alle già discusse formule di graduazione stocastica di Mandelbrot e di Voss (1977), l'immagine di «bello» che se ne ricava è sempre quella di un miscuglio di ingredienti accozzati proporzionalmente, ma senza alcuna funzionalità interna che li rifornisca di senso.

Il miscuglio proporzionato fra ordine e complessità evita del tutto il concetto di evoluzione irreversibile. La «bella proporzione», deterministica o aleatoria, cristallizza la vita, che è azione. Nella stessa contraddizione si era trovata la termodinamica quando si tentava di applicare il suo secondo principio alla biologia e alla sociologia.

Mentre in termodinamica l'evoluzione è immaginata come aumento di disordine, in biologia e in sociologia per evoluzione si intende la formazione di strutture e di funzioni sempre più complesse.

La contraddizione era già stata acutamente messa in luce dal matematico italiano Fantappiè nel 1947, il quale aveva sentito la necessità di controbilanciare il principio d'entropia, valido per i sistemi meccanici, con un principio di «sintropia» valido per i sistemi viventi, o creativi⁵¹.

Nella teoria dei sistemi il concetto di processo evolutivo irreversibile conferisce un senso al rapporto fra ordine e complessità, distinguendo i sistemi isolati da quelli aperti. Un sistema isolato in stato di non-equilibrio evolve inevitabilmente verso il massimo grado di disordine e, raggiunto questo stato, vi permane irreversibilmente.

Il rumore bianco potrebbe essere un esempio di massimo disordine; altro esempio potrebbe essere la prima fase della successione dei tentativi escogitati per risolvere il problema nei *Progetti per azioni*, quando l'attore ancora non ha ottenuto informazioni utili.

Un sistema aperto invece, in virtù della sua possibilità di scambiare con l'esterno energia e materia, può evolvere verso uno stato di non-equilibrio stazionario creando un ciclo oppure una fluttuazione stocastica bilanciata intorno a una media.

Anche questo processo è presente nei *Progetti per azioni* nella fase intermedia e potrebbe paragonarsi a un disordine medio con tendenza oscillatoria simile alla curva intermedia di Voss e tendente a modificarsi in senso browniano.

In alcuni casi un sistema aperto può amplificare la sua fluttuazione fino a varcare la soglia critica entrando perciò in una fase irreversibile che condurrà il sistema verso la trasformazione qualitativa a ordini di complessità superiori.⁵²

Mentre il sistema chiuso, come accade nel mondo meccanico, oppure come stabilisce la legge statistica dei grandi numeri, tende a stabilizzare la sua

fluttuazione approssimandola asintoticamente alla media, il sistema aperto, che in questo caso chiamerò creativo, tende ad una «soluzione improbabile» qualitativamente diversa dallo stato precedente del quale presuppone l'esperienza utilizzandola.

I *Progetti per azioni* dunque, non solo differiscono irrimediabilmente dall'oggetto estetico idealistico visto come costellazione di stimoli, ma differiscono anche dal processo meccanico deterministico dei sistemi chiusi e si situano fra i processi creativi.

Il passaggio dall'idea di *miscuglio estetico* a quella di *processo creativo*, elimina ogni speranza di un'estetica assoluta capace di distinguere dall'esterno il bello dal brutto.

Ciò implica che la curva aleatoria descritta da un processo creativo, che ho chiamato *Curva di Creatività*⁵³, non assomiglia alle ponderazioni statiche dell'arte aleatoria passiva, ma configurandosi come soluzione di un problema, appartiene all'Arte Aleatoria Attiva.

¹Su questo punto cfr. S. Lombardo: *Messaggi semiotici e messaggi profetici*, su questa stessa Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. I, 1979, 75-82.

²Hodges J.L., Lehmann E.L.: *I concetti fondamentali della probabilità e della statistica*, vol. I, p. 12. Bologna, 1971.

³L'uscita dal tempo è immaginata in due modi, come risulterà chiaro dal contesto di questo articolo, è cioè: o come ingresso in un universo eterno, immutabile e perfetto ove tutto è già accaduto, come vuole il pensiero idealistico; oppure come ingresso nel «Tempo del sogno» o «Illo tempore», nella dimensione dell'arte e del mito, che qui è discussa come esperienza emozionale.

Il carattere «sacro» dell'esperienza emozionale conferisce ad essa il doppio statuto di «santa» e «demonica» da cui si ricava il motivo della sua «potenza» e «pericolosità» che le conferisce inequivocabilmente il valore di «realtà» contrapposto a quello di «finzione» solitamente attribuito alle rappresentazioni simboliche.

Su questo argomento si confronti Eliade M.: *Trattato di storia delle religioni*, Torino, 1976, e dello stesso A., *La creatività dello spirito*, Milano, 1978.

⁴Tatarkiewicz W., *Storia dell'estetica*, Torino, 1979, vol. I, p. 30.

⁵Koller H., *Die Mimesis in der Antike*, cit. in Tatarkiewicz, p. 30.

⁶Tatarkiewicz, cit., p. 49.

⁷Tatarkiewicz, cit., p. 197. Questa formulazione rimane però ambigua in quanto per imitazione dei metodi si potrebbe pensare alla rappresentazione astratta di leggi della natura piuttosto che all'espressione non-simbolica della sua essenza inconoscibile.

⁸Tatarkiewicz, cit., p. 112.

⁹Filolao, framm. B 10 Diels, tr. it. di Maddalena A. in *Presocratici*, a cura di Giannantoni G., vol. I, p. 469.

¹⁰Tatarkiewicz, cit. p. 113.

¹¹Sini C., *Arte linguaggio e tecnica*, conferenza tenuta presso Mondoperaio, 1980.

¹²Calvesi M.: *Un coup dada - Il caso nell'arte contemporanea*, in *La città di Riga* n. 1, 1976, p. 15-29.

¹³Marinetti F.T., *Il teatro di varietà*, in Lacerba, 1-10-1913.

¹⁴Arvatov B.: *Il teatro come produzione* (1922), trad. it. in *Arte produzione e rivoluzione proletaria*, Rimini, 1973, p. 118.

¹⁵Jean Arp, Il Collezionista, Roma, 1971 (catalogo). Più avanti un testo di Tristan Tzara del 1923 dichiara: «Mentre tutti i pittori fanno delle cose belle, Arp, non fa né bene né male, né grande né piccolo, né destra né sinistra, egli disegna senza intermediari...», che sembra doversi interpretare nel senso dell'antica imitazione dei metodi creativi della natura senza intermediari logici o consapevoli, ma questa indifferenza non è affatto credibile. Su questa *presa diret-*

ta con la natura Pollock e gli altri informali giungevano all'estrema conseguenza della regressione ad uno stato primordiale, ma ciò spostava il problema sui *metodi di regressione*. La disperata gestualità di Pollock non spiegava perché tale *Jfuror gestuale* lo cogliesse selettivamente, cioè solo davanti alle tele appositamente distese sul pavimento del suo studio. C'erano dei dubbi sull'autenticità «senza intermediari» del raptus, il quale sembrava piuttosto una *finzione di spontaneità*. Un ulteriore e più rigoroso tentativo, logicamente successivo all'informale, fu quello dell'*arte psichedelica* degli anni sessanta, ma neanche così poteva risolversi il problema della finzione di spontaneità. Gli artisti psichedelici, in stato di psicosi «indotta artificialmente», scoprirono che non erano affatto autentici. La loro produzione si rivelò una farsa a confronto con l'*arte psicotica* che usciva dalle stanzette dell'ospedale psichiatrico.

¹⁶Calvesi M.: cit., p. 18.

¹⁷Calvesi M., cit. p. 16. Ma Arturo Schwarz cita di Duchamp un'opera ancora più interessante: «Nonostante la loro astrattezza — egli dice riferendosi ad alcuni appunti sulla bellezza dell'indifferenza e sulla questione se si possano fare opere che non siano opere d'arte — questi appunti condussero probabilmente Duchamp all'*Erratum musicale* del 1913. Quest'opera, una composizione musicale, è la prima in cui si è servito del caso... Duchamp buttò giù le note man mano che le estraeva da un cappello e avrebbe poi dovuto cantare lo spartito che era venuto fuori in questa maniera con le due sorelle Yvonne e Magdeleine». Schwarz A., *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*, Torino 1974, p. 44. Una esecuzione al pianoforte di questa opera di Duchamp è stata registrata a cura di Nardone D. e Pietroiusti C. per le ediz. Jartrakor, Roma, 1980.

¹⁸Corradini e Settimelli, *Pesi misure e prezzi del genio artistico*, marzo 1914.

¹⁹Calvesi M.: cit. p. 19.

²⁰Tristan Tzara, citato da Calvesi, cit. p. 19.

²¹Jean Arp, cit. p. 27.

²²Jean Arp, cit. p. 32.

²³Jean Arp, cit. p. 32.

²⁴De Finetti B.: *Teoria della Probabilità*, Torino, 1970. p. 255.

²⁵De Finetti, cit. p. 256.

²⁶De Finetti, cit. p. 256.

²⁷De Finetti, cit. p. 256.

²⁸Lombardo S.: *50 partite a dadi e 2.000 prove con 6 dadi*, Galleria La Salita, Roma 1974. Cfr. anche *L'incidenza di fattori mentali nella genesi del caso favorevole*, conferenza tenuta presso Jartrakor, Roma 1979.

²⁹Gardner M.: *Musica bianca, musica scura, curve fratte e fluttuazioni uno-su-efte*, in *Le Scienze*, vol. XXI, n. 120, 1978, p. 90-98.

³⁰Lombardo S.: *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia*, in questa Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. I p. 9-20, 1979.

³¹Mandelbrot B.: *Factals: Form, Change and Dimension*. Freeman W.H. and Co., 1977.

³²Seurat G., in *L'immagine razionale*, di Bernar Venet, quaderni della galleria Cenobio Visualità, numero due a cura di Bernar Venet, Milano 1980.

³³Rodchenko A., *La linea*, Inkhuk 1921. Cit. in Venet, cfr. nota 32.

³⁴Van Doesburg T., *Art concret*, aprile 1929. V. nota 32.

³⁵Malevitch K., *Elementi basilari suprematisti*, gruppo di disegni, 1913.

³⁶Lohse R.P., cit. in Rickey G.: *Constructivism, Origins and Evolution*, New York 1967.

³⁷Venet B., Kuntzel T., *Study of «Représentation graphique de la fonction $Y = -x^2/4$ »*. In Art Press, n. 14, 1974.

³⁸D'Amore B., Matteuzzi M.L.M., *Dal numero alla funzione*, Bologna 1975.

³⁹⁻⁴³Numero uno a cura di Ben, quaderni della galleria Cenobio-visualità, Milano, 1979.

⁴⁴Lombardo S. in *Italy Two, Art Around '70* Museum of the Philadelphia Civic Center, 1973. Cfr. anche *L'arte domani*, in *I futuribili*, n. 42-43, Roma 1972, p. 116-117.

⁴⁵Lombardo S.: *Sfera con Sirena*, galleria La Salita Roma, 1969; Fondazione Michetti, Francavilla al Mare, 1969; Biennale Internazionale di Parigi, 1969; Biennale Internazionale di Venezia, 1970, e altre.

⁴⁶Lombardo S.: *Progetti di morte per avvelenamento*, La Salita, Roma 1971; e inoltre: *Arte e critica '70*, Modena 1970; Artestudio ed. Macerata, 1972, e altro.

⁴⁷Lombardo S.: *La tua vera immagine*, Jartrakor Roma 1979; cfr. anche dello stesso A.: *Immagini indotte in stato di trance ipnotica*, su questa Riv. di Psicol. dell'Arte, a. 1 n. 1 1979, p. 45-60.

⁴⁸Köhler W.: (1929), *La psicologia della Gestalt*, trad. it. (Feltrinelli, Milano 1961).

⁴⁹Birkhoff G.D.: *Aesthetic Measure*, Harvard University Press, Lincoln, Nebr. 1933.

⁵⁰Arnheim R. (1954), *Arte e percezione visiva*, trad. it. (Feltrinelli, Milano 1962).

⁵¹Fantappié L.: *Visione unitaria del mondo e della vita*, Università di S. Tommaso, Roma 23/2/1947.

⁵²Prigogine I., Allen P.M., Herman R.: *L'evoluzione della complessità e le leggi della natura*, in *La nuova alleanza*, Longanesi & C., Milano, 1979.

⁵³Lombardo S.: *Il sogno - una funzione biologica indicibile*, su questa Riv. di Psicol. dell'Arte, a. 2 n. 2, 1980 p. 15-30.

⁵⁴Lombardo S., *Progetti per azioni: Progetto R71 S1*, in Mappa 1972, Palazzo Taverna, Roma 1972. Con esecuzione di una registrazione su videotape S.T.S. Roma. E inoltre:

Progetto R 72C 1, su Flash Art, Milano novembre 1972.

Progetti per azioni, C.A.E. Studio Morra, Napoli 1973.

Progetti, GAP Roma 1973 (catalogo), recens. di G. De Marchis su l'Espresso 24/6/1973.

Mostra personale galleria Multhipla, Milano 1974 (catalogo con testi di Nello Ponente e S. Lombardo, ediz. Di Maggio, Milano 1974).

Progetti per azioni 1971-1975, su Flash Art n. 64-65, may-june 1976, p. 52-53.

Mostra allo Studio Cavalieri di Bologna ed esecuzione all'aperto di *Progetti per azioni* o «concerti» in Piazza S. Stefano (catalogo, recens. su Il Resto del Carlino di G. Ruggeri e su Gala International di B. D'Amore).

7 italiani e 7 giapponesi, nuovi strumenti di conoscenza nella ricerca artistica attuale, Tokyo, Ist. It. di Cultura, 1976, (a cura di G. De Marchis).

Concerti di musica gestuale e aleatoria, Teatro Scientifico di via Sabotino, Roma 1980.

Tre concerti, Sala polivalente del Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1977 e altre.

INDICE

Martin Schuster — <i>La soluzione del problema delle figure chimeriche come componente dell'esperienza estetica</i>	pag. 9
Domenico Nardone — <i>Contributi sperimentali all'analisi della figura ambigua</i>	» 21
Anna Homberg — <i>Preferenze estetiche nel comportamento comune: critica della letteratura e nuovi studi su gemelli</i>	» 35
Cesare M. Pietroiusti — <i>Scarto come opera, opera come scarto</i>	» 57
Sergio Lombardo — <i>Metodo e stile. Sui fondamenti di un'Arte Aleatoria Attiva</i>	» 77

RIVISTA DI PSICOLOGIA DELL'ARTE

Abbonamenti

- Abbonamento annuo (2 numeri) L. 7.000
- Abbonamento biennale (4 numeri) L. 13.000
- Abbonamento sostenitore (4 numeri della Rivista di Psicologia dell'Arte + inviti alle attività espositive, ai seminari e ai corsi tenuti presso il Centro Studi sui Problemi dell'Arte Jartrakor) L. 50.000

L'importo va versato sul ccp 78295003 intestato ad Ass. Jartrakor, via dei Pianellari, 20 - 00186 Roma, specificando se si vuole iniziare l'abbonamento a partire dal n. 3 o a partire dal n. 4.

RIVISTA DI PSICOLOGIA DELL'ARTE

Numeri arretrati

— Anno I, n. 1 (dicembre 1979), pagg. 122

S. Lombardo, *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia* - C.M. Pietroiusti, *L'assenza e la devianza* - D. Nardone, *Lo scatenamento dell'oggetto e la lettura convenzionale* - A. Homberg, *Fenomenologia dello schifo* - S. Lombardo, *Immagini indotte in stato di trance ipnotica* - C.M. Pietroiusti, *L'oracolo di Delfi e il messaggio delirante* - D. Nardone, *Il testo incurabile* - S. Lombardo, *Messaggi semiotici e messaggi profetici* - C.M. Pietroiusti, *Diagnosi come sintomo* - A. Homberg, *Invidia e vendetta analitica* - D. Nardone, *L'uomo delle scommesse* - C.M. Pietroiusti, *Metamorfosi dell'innocuo* - S. Lombardo, *Il comportamento superstizioso*.

— Anno II, n. 2 (giugno 1980), pagg. 84

D. Nardone, *La scomparsa dell'oggetto d'arte* - S. Lombardo, *Il sogno-una funzione biologica indicibile* - C.M. Pietroiusti, *Apertura all'errore* - P. Bellanova, *Praticabilità e limiti di una psicoanalisi dell'arte* - A. Homberg, *I «Gesti tipici» 1962-63 di Sergio Lombardo*.

Recensioni: *Coinema e Icona* di F. Fornari, *Zwischen Wahn und Wirklichkeit* di A. Bader e L. Navratil, *La Biennale di Venezia - L'arte degli anni Settanta/aperto 80*.

Prezzo di ciascun numero arretrato L. 8.000.

OFFERTA SPECIALE: 2 numeri arretrati L. 13.000.