

Rivista di Psicologia dell'Arte

Rivista di Psicologia dell'Arte



JARTRAKOR - ROMA
1981

Rivista di Psicologia dell'Arte
Periodico semestrale
Anno III, n. 4/5, giugno-dicembre 1981

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

Questo numero L. 8.000, estero L. 12.000, abbonamento (quattro numeri)
L. 13.000 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.

Si avvisano i gentili lettori che, a causa dell'aumento dei costi di produzione, la Rivista di Psicologia dell'Arte, dal prossimo numero (30 giugno 1982) adotterà i seguenti prezzi:

un numero L. 6.000
un numero arretrato L. 12.000
abbonamento quattro numeri L. 20.000

Fino al 29 giugno 1982 saranno mantenuti i seguenti prezzi:

numero 4/5 (doppio) L. 8.000
un numero arretrato (n. 1, 2 o 3) L. 8.000
abbonamento quattro numeri L. 13.000

offerta speciale collezione completa (nn. 1-5) L. 25.000
offerta speciale collezione arretrati (nn. 1-3) L. 18.000

Richiedere tramite versamento sul ccp 78295003 intestato ad Ass. Jartrakor, Roma specificando l'ordinazione sulla causale del versamento.

L'autonomia dell'arte non può accettare alcun fondamento situato al di fuori dell'esperienza psicologica vissuta nel rapporto estetico, il quale però non si presta affatto ad interpretazioni assolute, dovendosi di volta in volta dimostrare la sua sfuggente ed effimera autenticità.

Cogliere l'essenza spontanea, imprevedibile e irripetibile dell'esperienza estetica è il compito di una psicologia dell'arte aperta all'evento.

Nella logica di un Universo matematico (quantitativo), l'evento si manifesta come eccesso (over flow); dal punto di vista psicologico appare come rottura della continuità del tempo o interruzione della coscienza; il linguaggio può definirlo soltanto con un paradosso semantico: l'indicibile.

Tuttavia, malgrado la sua fenomenologia extraconsapevole, l'evento può essere atteso e perfino provocato, anche se il suo effettivo verificarsi e il suo modo di accadere permane aleatorio, indeterminato.

L'arte eventuale, che si occupa della ricerca e della stimolazione di eventi, escogita strumenti e progetta situazioni sensibili all'evento.

Essa infatti presuppone che non vi sia autenticità al di fuori dell'evento, ma qui l'autenticità non è grezzamente confusa con l'improvvisazione (come spesso era accaduto all'interno di un certo spontaneismo che a partire dalle Serate e dal Teatro Futurista, attraverso il Dada e l'Agit-prop, giunge all'Happening e alla Performance), né viene passivamente identificata nel casuale (come volevano certe operazioni di Duchamp o le composizioni di musica stocastica prodotte da calcolatori).

L'autenticità del comportamento estetico potrà venire dimostrata soltanto qualora l'artista si astenga programmaticamente da qualsiasi scelta creativa che implichi consapevolezza: non gli resterà in tal caso che riconoscere la spontanea creatività biologica del corpo fisico.

Altrimenti ricorrerà all'errore vedendolo come garanzia di un comportamento involontario e dunque della spontaneità dell'evento.

Con stratagemmi un estraneo potrebbe sottrarre all'inconsapevole autore qualche documento che attesti il suo automatismo comportamentale rimosso e certo non mediato dalla volontà, nei momenti in cui questa era attentamente concentrata altrove.

Una scelta di preferenza, senza alcun bisogno o desiderio consapevole che la determini, può venire richiesta a dei soggetti che non sospettano di essere, per questo, strumenti creativi.

Un comportamento la cui autenticità sia indubitabile sarà colto in una situazione d'emergenza artificialmente provocata sottraendo all'ambiente i riferimenti abituali, o perfino nello stato naturale d'incoscienza dovuto al sonno, durante il quale possano nascere sogni connessi ad uno stimolo subliminale precedente.

Cesare M. Pietroiusti

PIERO MANZONI, OPERAZIONI LIMITE
SULL'AUTONOMIA E SULL'AUTENTICITÀ

Nel «Filebo» Platone, alla ricerca dei parametri possibili per definire il piacere nella sua purezza, là dove esso non sia commisto ad alcun elemento contrario — cioè doloroso —, usa il termine «bellezza delle figure» con ciò intendendo non «ciò che intendono i più, per esempio la bellezza di esseri viventi o di pitture, ma qualcosa di diritto e di circolare, e le superfici e i solidi che da ciò si generano per mezzo di compassi e di righe e di squadre (...) infatti queste cose non sono, come altre, belle relativamente a qualcosa, ma sono per la loro natura sempre belle di per sè, e hanno piaceri loro propri (...) i suoni che sono uniformi e chiari, che danno una sola frase musicale nella sua purezza, sono belli non relativamente a qualcos'altro ma soltanto in rapporto a se stessi»¹. E ancora: «quanto all'idea che dobbiamo farci della purezza (...) consideriamo il genere 'bianco': poco bianco, purché puro, è più bianco e insieme più bello e più vero di molto bianco che sia mescolato»².

Rileggendo queste affermazioni platoniche ci si sorprende a rendersi conto che nella storia dell'arte siano occorsi quasi venticinque secoli perché esse fossero portate alle più radicali conseguenze e soprattutto ad una precisa applicazione visuale.

Sarà infatti Piet Mondrian con il suo «neoplasticismo» ad «esprimersi non più in rappresentazioni concrete e non più ad avvolgersi in ciò che caratterizza l'individuale — forme e colori naturali — ma invece a pervenire ad esprimersi nell'astrattezza di forma e colore, nella linea retta e nel colore primario determinato»³. Il suo intento sarà proprio quello di confermare la teoria platonica per cui «la conoscenza di gran lunga più vera (è) quella che si rivolge all'essere e alla Vera realtà, e a ciò che per natura è identico»⁴ andando alla ricerca dell'«universale», unica fonte extratemporale da cui scaturiscono tutti gli stili, «l'essenza più profonda di tutto ciò che esiste»; tentando di ridurre al minimo la visione soggettiva e di «interiorizzare il naturale concreto fino all'essenza pura, là dove diventa astratto universale»⁵.

Se è possibile identificare questo — che va da Platone a Mondrian (e, come si vedrà in seguito, a Malevic) — come un percorso storico dotato di una sua coerenza concettuale, esso è pensabile in opposizione ad ogni teoria e ad ogni pratica estetica espressionistico-esperienziale che privilegi, invece di una verità e di una bellezza superindividuale, già data e immutabile, proprio il momento storico e vissuto dell'emozione e dell'espressione individuale estatica come il più vero.

L'opera di Piero Manzoni ha il suo iniziale sviluppo nell'ambito della linea «platonica». Intorno alla metà degli anni cinquanta egli aderisce al movimento dell'Arte Nucleare e nel 1957 parla del «momento artistico» come della «scoperta dei miti universali», scoperta cui si giunge «sceverando tutto quello che vi è di estraneo, di sovrapposto, di personale nel senso deteriore della parola, per arrivare fino alla zona autentica dei valori. (...) Non possiamo ammettere alcuna questione simbolica o descrittiva: ricordi, impressioni, nebulose di infanzia, pittoricismi, sentimentalismi, tutto ciò deve essere assolutamente escluso.

Non possiamo considerare il quadro come spazio su cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come nostra 'area di libertà' in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime. Immagini quanto più possibile assolute, che non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano, esprimono, ma solo in quanto sono: essere»⁶.

Questo tentativo di immersione cosciente verso una zona di «essenzialità» ritenuta matrice immutabile delle esperienze e dei caratteri soggettivi e quindi, rispetto all'apparenza effimera di questi, ritenuta più vera, si manifesta significativamente in vari aspetti della cultura del nostro secolo.

Esso trova per esempio nella psicologia introspezionista della scuola di Lipsia una prima formulazione sperimentale: si pensi agli studi di Oswald Kulpe sugli stati di coscienza che egli definiva «non sensoriali», cioè non mediati da sensazioni codificabili o da processi di esperienza definibili con precisione, come il dubbio, l'attesa, etc.⁷

Anche il viaggio della psicoanalisi, nel suo essere deliberatamente guidato mediante una progressiva presa di coscienza, verso il punto in cui la vita emozionale del soggetto tende a sdifferenziarsi e a confondersi con quelle leggi psichiche che la determinano e che sono valide per tutti (l'Edipo, o gli Archetipi che siano) si svolge culturalmente sotto lo stesso segno. Eppure proprio Freud già fra il 1899 e il 1901, con *L'interpretazione dei sogni* e la *Psicopatologia della vita quotidiana*, svelava quanto il solo intento volontario fosse inefficace allo scopo ed anzi proponeva un rovesciamento dei termini per il quale proprio gli errori, le impurità del comportamento razionale fossero quel che consentiva il disvelamento. I lapsus, i sogni, gli scarti della razionalità, il «non voluto» diventavano i momenti psichici conoscitivamente più fertili e tutto ciò portava ad una rivalutazione del vissuto, dell'esperienza la quale di quel tipo di «non voluto» è unica e inevitabile generatrice. La contraddizione evidenziata nella teoria psicoanalitica è certamente presente nell'arte contemporanea: e lo è proprio nelle vesti di un problema che in questa indagine si intende affrontare.

Per un altro verso, il processo di eliminazione delle scorie pratico-realistico-soggettive portava Malevic a formulazioni dall'aspetto anche nichilista.

«Se c'è una verità questa sta nel nulla (..) la sostanza originaria che non può mai scomparire, essendo invariabile ed eterna nella sua immortalità». «Tutto esisteva come 'nulla' fino a che non intervenne l'uomo con tutte le sue

idee ed i suoi tentativi di conoscere il mondo, creando in tal modo una vita condizionata dal 'che cosa'. Il Suprematismo libera l'uomo da questa domanda che assorbe totalmente la sue forze. Nella cosiddetta natura non ci sono problemi né risposte: la natura è libera nel suo nulla, estranea da ogni analisi o sintesi. (...) L'azione del Suprematismo non è limitata da alcun confine imposto da compiti 'pratici', adatti o conformi ad un 'fine'»⁸.

E la spasmodica ricerca di una «purezza» realizzativa sarà, più recentemente, il tentativo, concettualmente organico — come nota Migliorini⁹ — dei vari autori *minimal* verso un'arte non-significativa, di fatto premessa per un neo-monumentalismo sterile e ripetitivo.

Se Piero Manzoni risente all'inizio di questo tipo di suggestioni, in effetti forse tutto il suo lavoro ne manifesta — in un modo o nell'altro — il riflesso. Per ora vorrei limitarmi a sottolineare quanto ciò sia presente nel passaggio che conduce alle opere degli anni 1958-1959. Il problema, qui, è un'istanza liberatoria: liberarsi «dagli ostacoli dello spazio, dalle schiavitù del vizio soggettivo». È lui stesso, in un articolo apparso sul secondo numero della rivista *Azimuth*, ad affermarne con chiarezza i termini: «perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta? Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti (...) possiamo solo stendere un unico colore, o piuttosto tendere un'unica superficie ininterrotta e continua da cui sia escluso ogni intervento del superfluo, ogni possibilità interpretativa: la questione è per me dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie, un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione, un simbolo o altro ancora; una superficie bianca che è una superficie bianca e basta, anzi meglio ancora, che è e basta»¹⁰. Questo, parlando degli *Achrome*, una serie di opere che Manzoni farà fino a tutto il 1962 utilizzando diversi materiali che avranno però tutti in comune il bianco, che è, come si vedeva, il colore esemplare del piacere assoluto per Platone nonché il termine-colore col quale Malevic designava la «uniformità non-oggettiva» del nulla.

«Questa superficie indefinita — continua l'articolo di Manzoni — se nella contingenza materiale dell'opera non può essere infinita, è però senz'altro indefinibile, ripetibile all'infinito; e ciò appare ancora più chiaramente nelle «linee», qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del quadro; la linea si sviluppa in lunghezza, corre all'infinito; non è un orizzonte, un simbolo e non vale in quanto più o meno bella ma in quanto più o meno linea. (...) Lo stesso si può ripetere per i «corpi d'aria», sculture pneumatiche riducibili o estensibili da un minimo ad un massimo, da niente all'infinito, sferoidi assolutamente indeterminati; poiché ogni intervento inteso a dare una forma (anche informale) è illegittimo e illogico»¹¹.

Nel testo citato, che è sostanzialmente l'ultima occasione nella quale Manzoni compie una teorizzazione sui suoi lavori, gli *Achrome*, le *Linee* e i *Corpi*

d'aria rappresentano gli esempi sui quali egli articola una sua soluzione ad un problema teorico, soluzione che già possiede un rilevante carattere di radicalità.

Come rendere l'opera d'arte autonoma non soltanto da una preordinata funzionalità sociale, ma anche da orpelli formali, determinazioni stilistiche e condizionamenti psicologici? Manzoni dà delle risposte in cui emergono due elementi fondamentali: la logica (quanto al procedimento) e la concretezza (quanto ai mezzi di realizzazione).

Il segno? Un linea, più linee, diritte e più o meno lunghe, fino all'infinito. Il quadro? Una superficie incolore. La scultura? Una massa gassosa che dovrà il suo volume al «gonfiatore» e la sua forma al «contenitore».

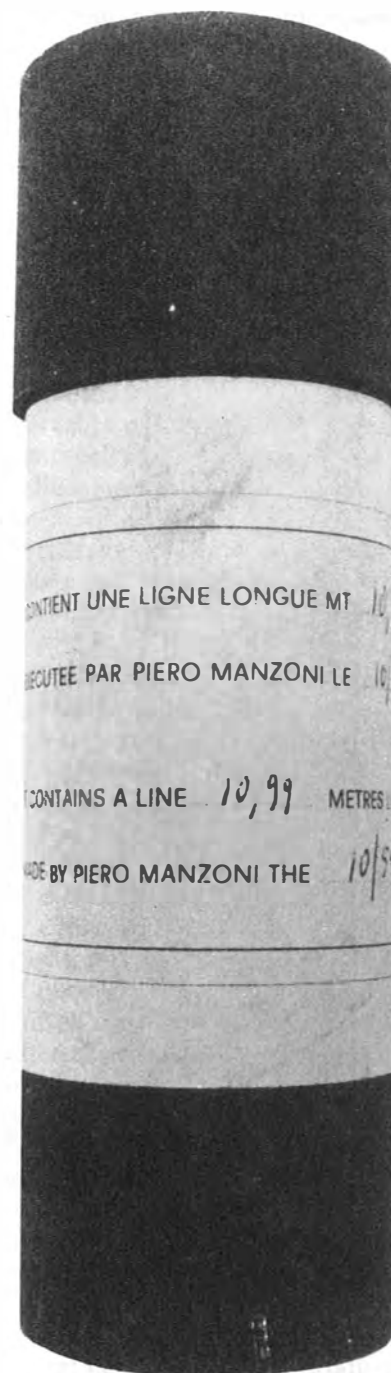
È evidente l'intento di abolire, di evitare, ogni margine di discutibilità, quasi a dire: «sicuramente, questo, si può fare». L'«ispirazione», forse considerata non attendibile, o forse vissuta come impossibile, non ha luogo alcuno, il procedimento svolgendosi tutto all'interno di un circuito crudamente e radicalmente deduttivo.

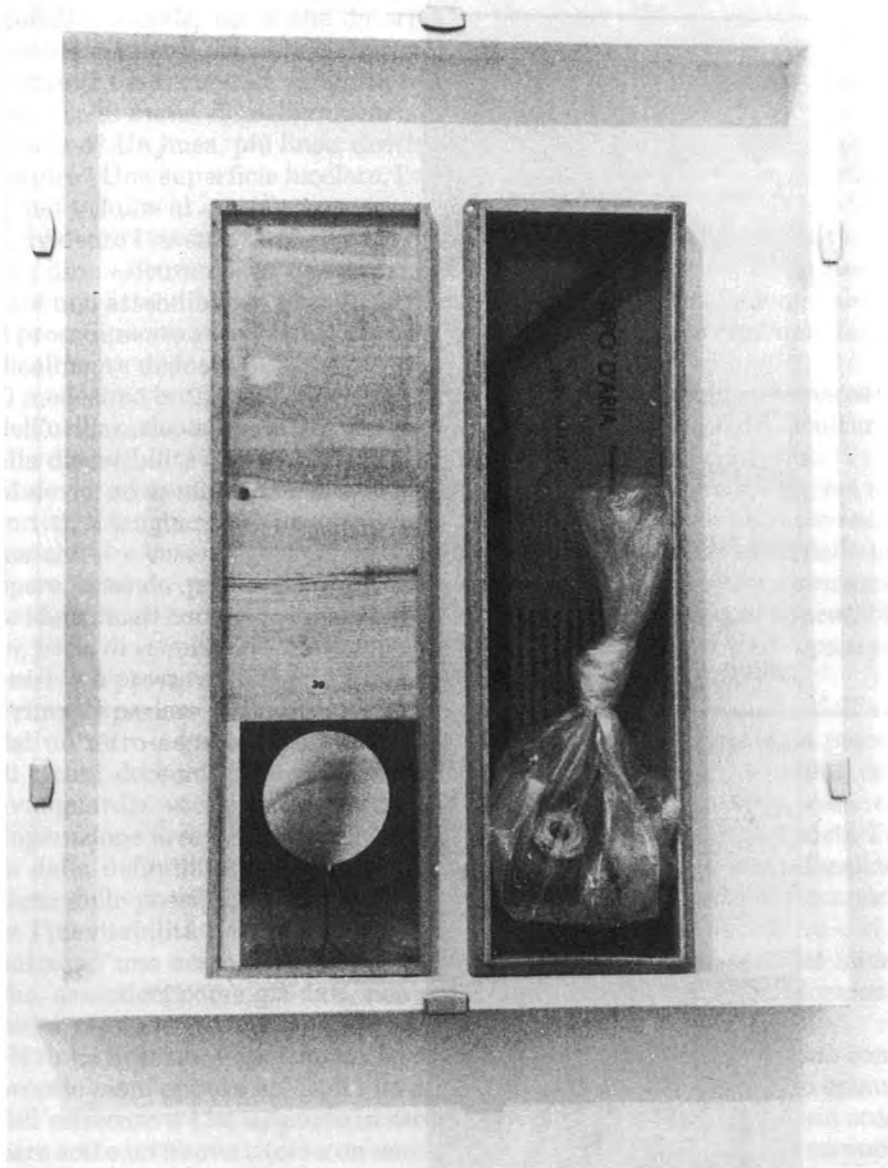
Il medesimo ordine di deduzioni conduce però alla domanda sulla necessità dell'utilizzazione stessa dei mezzi di espressione (segni, quadri, sculture) e alla discutibilità di una loro autonomia sul piano storico-culturale.

Malevic, ad esempio, teorizza la verità del nulla e Mondrian indica, nei suoi scritti, il traguardo di una realtà «astratta», di un «mondo astratto-reale»; ma chi — o cosa — garantisce della verità e dell'ordine-di-realtà delle loro opere, essendo queste dei quadri, cioè dei medium comunicativi storicamente identificati con precisione? E lo stesso Manzoni, nell'articolo appena citato, parla di «equivoco» del quadro, un equivoco che saranno le sue opere successive a provare a sciogliere definitivamente.

Prima di parlare di queste, mi interessa collocare a questo punto dell'analisi un altro aspetto della risoluzione dello stesso problema, che precede di alcuni decenni gli anni sessanta, ma che è inserito nel panorama delle avanguardie storiche. Si tratta della svolta «realista» intrapresa con l'operazione «ready-made» da Marcel Duchamp. Con essa egli sposta l'arte dalla definibilità canonica che la rendeva riconoscibile verso l'esplorazione delle possibilità fino ad allora semplicemente ignorate e, riconosciuta l'inevitabilità dei condizionamenti rispetto al proprio «produrre», si rivolge ad una sorta di indifferenza nei confronti degli oggetti del mondo che, essendoci come già-dati, non vengono più «fatti» ma, semplicemente, scelti.

«Non ha nessuna importanza che Mutt abbia fabbricato la *Fontaine* con le proprie mani oppure no. Egli l'ha scelta. Egli ha preso un elemento comune dell'esistenza e l'ha disposto in modo tale che il significato utilitaristico scompare sotto un nuovo titolo e un nuovo punto di vista: egli ha creato un nuovo pensiero per tale oggetto» (M. Duchamp, a proposito del celebre orinatoio da lui presentato, con lo pseudonimo di Richard Mutt, ad una mostra a New York nel 1917)¹².





Corpo d'aria, 1959-1960.

Questa è, almeno in partenza, una operazione realista. E lo è proprio perché appare segnata da una nuova fiducia nel Reale e da una volontà di abolire barriere che facevano dell'arte un campo separato.

È per l'appunto tale fiducia che consente il superamento dell'atteggiamento artistico «produttivo» che, avvertito come non-autonomo, diventa fonte di «alienazione».

Separare due eventi che hanno un unico fondamento genetico, e farne momenti di reazione differenziati o addirittura antitetici — nel senso che il «godimento» rispetto ad uno corrisponde al «patimento» rispetto all'altro — è ciò che può definirsi «estraniazione» (o «alienazione»).

È ovvio che tale concetto può applicarsi a molti aspetti della vita nei quali è, in un modo o nell'altro, richiesta una *scelta*, ad esempio quella di un «lavoro». L'applicazione più nota è quella, sociologica, rilevabile nelle analisi marxiane.

«La svalorizzazione del mondo umano cresce in rapporto diretto con la valorizzazione del mondo delle cose (...) Il prodotto del lavoro è il lavoro che si è fissato in un oggetto, è diventato una cosa, è l'*oggettivazione* del lavoro.

Questa (...) appare come un *annullamento* dell'operaio. (...) L'operaio si viene a trovare rispetto al prodotto del suo lavoro come rispetto ad un oggetto *estraneo* (...) La vita che egli ha dato all'oggetto gli si contrappone ostile ed estranea (...) L'estraniazione è la *perdita* dell'oggetto»¹³.

E ancora: «...il lavoro è esterno all'operaio, cioè non appartiene al suo essere, e quindi nel suo lavoro egli non si afferma, ma si nega, si sente non soddisfatto, ma infelice, non sviluppa una libera energia fisica e spirituale, ma sfinisce il suo corpo e distrugge il suo spirito. (...) Il suo lavoro quindi non è volontario, ma costretto, è un *lavoro forzato*. Non è il soddisfacimento di un bisogno ma soltanto un mezzo per soddisfare bisogni estranei»¹⁴.

Faccio qui queste citazioni non per la loro indiscutibile e palese «attualità» (in senso, direi, mondano) — che forse, alla prova dei fatti, mantengono più di molte altre riflessioni di Marx — ma perché mi consentono di chiarire il riferimento dell'alienazione al discorso sull'arte.

La percezione di un'estraniazione, quella del mondo comune rispetto al museo, produce, nella storia dell'arte, l'oggetto decontestualizzato, il *ready-made*. Ponendo l'artista al posto dell'operaio e il museo — o il mercato dell'arte — al posto del capitale ne verrà, dal punto di vista marxiano, che il ready-made è una specie di oggetto senza valore economico, una merce non commercializzabile, un prodotto inutile per il capitale, almeno per quanto può essere considerato inutile, per un proprietario di una fabbrica di un determinato utensile, la produzione di oggetti qualsiasi, scelti più o meno a caso dagli operai nell'ambito della producibilità.

I macchinari, che nel paragone corrispondono ai linguaggi e ai codici con cui si formano gli oggetti artistici, sono stati sfasciati o quanto meno sostituiti dai più disparati e, sempre dal punto di vista dello stesso proprietario, improduttivi congegni.

La logica della produzione e l'organizzazione del lavoro sono abolite o quanto meno sostituite da una qualsiasi (o più) fra tutte quelle possibili.

Le velleità rivoluzionarie dadaiste sono state giustamente paragonate al luddismo.

Ma così come il luddismo fallisce storicamente i suoi obbiettivi rivoluzionari (ammesso che ne avesse avuto qualcuno) l'«invenzione» del ready-made, anche se tenta una liberazione da un fare non-autonomo, non propone un reale scioglimento dell'intreccio fra lavoro e alienazione poiché ne lascia inalterati tutti i presupposti fondamentali. Il soggetto umano, l'artista, continua infatti ad avere come referente due entità estranee, altre: l'oggetto e il luogo della sua esposizione. Il suo tempo inoltre, il tempo-dell'oggetto, sia pure inteso come un tempo in cui non si produce ma semplicemente si sceglie, resta comunque diviso, separato, da tutti gli altri momenti «reali».

Da un punto di vista psicologico, infine, la scelta di un oggetto, non essendo comunque dato un criterio «neutrale» che la guidi, potrà sempre essere vista come portatrice di sensi psichici e interpretata da un punto di vista simbolico e quindi individualmente *significativa* al pari di ogni altra attività produttiva.

A questo stadio l'operazione, pur con la dirompente carica polemica che la accompagna non si identifica con l'istanza liberatoria che pretendeva raggiungere.

Fra il 1960 e il 1961 Piero Manzoni progetta ed esegue due serie di lavori che si propongono come soluzione radicale del problema dell'alienazione e che in vario modo inaugurano una nuova concezione del fare artistico, o meglio dell'essere artisti.

Si tratta del *Fiato d'artista* (1960), sculture formate da un palloncino gonfiato da Manzoni, sigillato e fissato ad una base di legno; e della *Merda d'artista* (1961), scatolette contenenti trenta grammi di feci dell'autore, anch'esse sigillate, numerate e firmate. Nello stesso periodo egli elabora anche un progetto per fiale di *Sangue d'artista*, mai però eseguito e di cui resta traccia soltanto in documenti successivi¹⁵.

In queste opere l'estremità dell'oggetto rispetto al produttore è dimostrata non inevitabile, così come non più obbligata appare, da ora in poi, la dualità e la difformità fra le varie azioni nella vita stessa dell'artista, il quale giustamente può essere qui inteso come una sorta di archetipo di uomo-produttore. Non c'è più un tempo destinato all'oggetto e un tempo destinato ad altro; non più azioni necessariamente destinate a valere non di per sé ma in quan-

to funzionali ad altre azioni, non più tempi «liberi» e tempi «morti», né soprattutto un tempo perduto allo scopo di guadagnare una possibilità generativa per oggetti, a loro volta, da perdere.

Manzoni firma, fra i vari oggetti, quelli più propriamente personali, e la scelta della merda, o del fiato, potrebbe non essere vista tanto come una dichiarazione di ostinato materialismo, ma, nei confronti del problema qui affrontato, come la più radicale fra tutte le possibili prese di posizione sull'estraneità dell'oggetto. Egli sottolinea, fra i vari atti compiuti, proprio quelli di per sé considerati meno significanti, atti di cui normalmente neanche ci si accorge: il respirare (ed anche, nell'Afonia Milano, del 1961, il battito del cuore¹⁶); o che normalmente vengono, anche spazialmente, marginalizzati: il defecare.

Dopo di ciò ogni altra opera potrebbe essere considerata, psicologicamente, equivoca poiché secondaria ad una deliberazione, mediata da un ragionamento, dovuta ad una richiesta estranea che, agente pur se non riconosciuta, la renderebbe non più autonoma e quindi non totalmente autentica, laddove gli «atti» della fisiologia corporea, nella loro inevitabilità, non sotto-stando, indiscutibilmente, a questo sospetto.

Anche da un punto di vista politico-ideologico ogni altro lavoro potrebbe essere considerato, magari tramite raffinate maieutiche, «forzato» o inautentico e, ancora con Marx, «non (...) soddisfacimento di un bisogno, ma soltanto un mezzo per soddisfare bisogni estranei».

Di fatto, l'idea di Manzoni è già oltre i circuiti di analisi politiche per le quali la riconciliazione esistenziale è sempre interpretata *sub specie* ideologica, cioè guidata da valori, eventualmente morali, ma sempre propositivi e come tali comunque discutibili. Quello del «tempo libero», ad esempio, è, per una certa concezione culturale, un vero e proprio valore di principio la cui esistenza è subordinata all'esistenza di un tempo ontologicamente diverso, quindi di una *differenziazione*.

Quella di Manzoni non è proposta ideologica né morale, ma semplicemente «constatazione». Se è possibile trovarne degli elementi caratterizzanti essi sono, ancora una volta, la logica del procedimento e la concretezza dei mezzi di produzione.

Lo stato di individuo-alienato, così come comporta una concezione per la quale sia possibile pensare ad un uomo fondamentalmente unitario nelle sue funzioni e nelle sue manifestazioni (per l'appunto indiviso), ugualmente pone in essere un'idea di verità individuale la quale è da considerare raggiungibile mediante un accordo globale di quelle funzioni e manifestazioni. Il raggiungimento è ovviamente impossibile in presenza di una condizione esistenziale di estraniamento che, proprio rispetto all'unitarietà della verità, diventa il prototipo della menzogna, una sorta di bugia vitale.

La *Merda d'artista* e il *Fiato d'artista* sono, in questo senso, una precisa proposta di autenticità poiché segnando il recupero alla dignità dell'arte di operazioni fino ad allora separatene, pur se umane, denunciano la falsità che accompagna ogni atto-d'artista che, presentato come «arte», fosse privilegiato ad ogni altro atto possibile; come se, cioè, fosse praticabile il progetto di essere artisti «a tempo determinato», in alcuni giorni e fino ad un certa ora¹⁷.

Questa proposta di autenticità, nei termini voluti da Manzoni non lascia, come cercherò di dimostrare in seguito, margini operativi; la sua radicalità porta piuttosto con sé qualcosa di «definitivo». E invece essa può diventare, e in buona parte lo è certamente stata, la radice causale di un grosso equivoco, un abbaglio culturale che ha attraversato un decennio e sulle cui apparsenti scie si sono tramate acrobatiche ed effimere teorie e, più solide e dure, carriere universitarie ed operazioni mercantili.

L'equivoco di cui parlo risiede nella pretesa di uguagliare all'arte l'*improvvisazione*.

Quando l'autenticità diventa valore artistico di per sé, e nell'escremento non sembra davvero essercene altro, ogni proprio atto, purché sia «vero», diventa artisticamente valido.

Quando poi questa autenticità è reperita in un ambito così «realista», come quello fecale, lo spazio entro cui fondare quel valore si amplia e si offre accessibile a chiunque.

La situazione che si determina viene ad assumere connotazioni evidentemente patetiche. Purtroppo però in istanze del tipo: «Se l'arte è la realtà, anch'io sono artista poiché sono reale» quell'evidenza è stata, per vari anni e per vari motivi — non ultimo una carenza di pensiero — occultata o manovrata.

Così nel 1969 un noto «operatore» italiano poteva proporre *tout court* un «operare artistico» come «svolgersi asistemico del vivere. Nel 'vuoto' esistente fra arte e vita, il libero progettarsi dell'uomo, il legarsi, creativo, al ciclo evolutivo della vita per una affermazione del presente e del contingente. (...) un arte povera (...) con l'intenzione di gettare alle ortiche ogni discorso univoco e coerente, ogni storia e ogni passato, per possedere il reale dominio del nostro esserci»¹⁸, esempio illuminante di una programmatica *confusione* puntualmente verificabile, alla prova del tempo, nei fatti artistici degli anni settanta. Ma non si è certamente trattato di un fenomeno soltanto italiano. Si potrebbero, tanto per evocare un significativo momento, ricordare gli *happenings*.

«Recito ogni episodio della mia esistenza, il che costituisce però un procedimento decisivo, perché mi succede tutti i giorni. Gli *happenings* sono stati un'estensione di questa esperienza, piuttosto che della mia pittura»¹⁹, afferma Jim Dine.

Anche se attualmente esiste una tendenza che valorizza, dell'*happening*, l'aspetto del coinvolgimento del pubblico — e vedremo come questa tenden-

za sia mistificante e storicamente imprecisa — è certo che molta parte della filosofia posta a fondamento di questo tipo di operazioni si sviluppa intorno al concetto di arte-vita come autenticità e improvvisazione come azione, il che non coincide affatto con il coinvolgimento.

È chiaro che la questione dell'autenticità è questione in gran parte psicologica, e di soluzione tutt'altro che agevole. Dal momento che tutti i moderni indirizzi di ricerca in psicologia non possono, in un modo o nell'altro, evitare nei loro schemi interpretativi il *topos* dell'inconscio come localizzazione preferenziale di una verità interiore; e dal momento che questa verità interiore non è mai (o almeno quasi mai) in accordo con le manifestazioni psichiche della coscienza; ne risulta che non basta decidere consapevolmente di essere autentici per diventarli. Al contrario, intenzioni di questo tipo, cadendo in un paradosso logico²⁰, divengono, in generale, psicopatogene, cioè produttrici non di cultura, ma di malattia mentale²¹.

Ma ciò non è qui di grande interesse poiché, pur ammettendo un impegno in grado di eliminare i filtri coscienziali che si frappongono all'espressione autentica, con questo non avremmo certamente risolto il problema dell'arte. Non è infatti sufficiente, per giungere all'arte, superare nel lavoro l'esperienza ambigua dell'alienazione e raggiungere, nel proprio operare, un pur alto grado di autenticità individuale.

Ciò è necessario, ma il salto di livello si verifica soltanto allorché quell'esperienza individuale si accorda con esigenze di liberazione dall'alienazione e di autenticità che sono collettive. Soltanto in queste circostanze la singola esperienza fonda i presupposti per un nuovo approccio alla realtà lasciando le tracce di un progetto, prima o poi, culturalmente praticabile, un progetto di trasformazione.

Non c'è limite teorico o metodologico a questa progettualità trasformante; addirittura, nella inevitabile dialettica cambiamento-permanenza, persino un progetto conservatore può assumere una funzione di trasformazione, così come un progetto «rivoluzionario» può essere strumento di stabilizzazione. Ugualmente il semplice uso di mezzi verbali può ritenersi potenzialmente sufficiente ad una modificazione sul piano «pratico».

I lavori di Piero Manzoni del 1960 e del 1961, già citati (la *Merda*, il *Fiato*, etc.) compiono un'importante tappa verso una nuova posizione di integrità nei confronti del proprio operare artistico nonché verso un nuovo scandaglio della propria realtà nel mondo. E questo, almeno parzialmente, è già stato detto.

Altre sue opere pongono invece il problema su un diverso livello di complessità, e forse di maggiore rilevanza.

Intendo parlare delle *Basi magiche* e delle *Autenticazioni*.

Le basi magiche sono tre — o meglio tre serie, poiché della prima ne esistono due versioni, una «maschile» e una «femminile». Trattasi di comuni basa-

menti, cubici o piramidali, atti semplicemente a sostenere qualcosa. Per le prime due l'oggetto da sostenere è una persona: potenzialmente qualsiasi persona, poiché le basi contengono solo l'impronta di due piedi (o due scarpe) sulle quali (o nelle quali) può porsi chiunque diventando così, come è scritto nella prima serie di basi, «scultura vivente».

La terza invece, *Hommage à Galileo*, fu posta, rovesciata, da Manzoni nel parco di Herning, in Danimarca. Essa è *Socle du Monde*, e sostiene la terra: la scultura vivente diventa l'intero pianeta.

Le basi sono del 1961²². Nello stesso anno, seguendo un principio simile, Piero Manzoni firmerà alcune persone autenticandole come «sue» opere d'arte. Agli interessati, firmati, egli rilascerà una ricevuta dove «si certifica» l'avvenuta autenticazione e si specifica se il soggetto è da considerarsi «scultura vivente» a tutti gli effetti e per sempre (fino alla morte), oppure solo per un certo periodo di tempo, o soltanto allorché farà certe cose o assumerà certi atteggiamenti. La selezione avviene secondo criteri del tutto soggettivi e stabiliti dall'artista.

Le ricevute saranno, come le persone, firmate dall'autore. Esse, allo stesso modo che le corrispondenti matrici (che Manzoni tratteneva), sono «bollate» con appositi bollini di diverso colore a seconda della categoria cui apparteneva il «firmato» (artista, critico, gallerista, etc.).

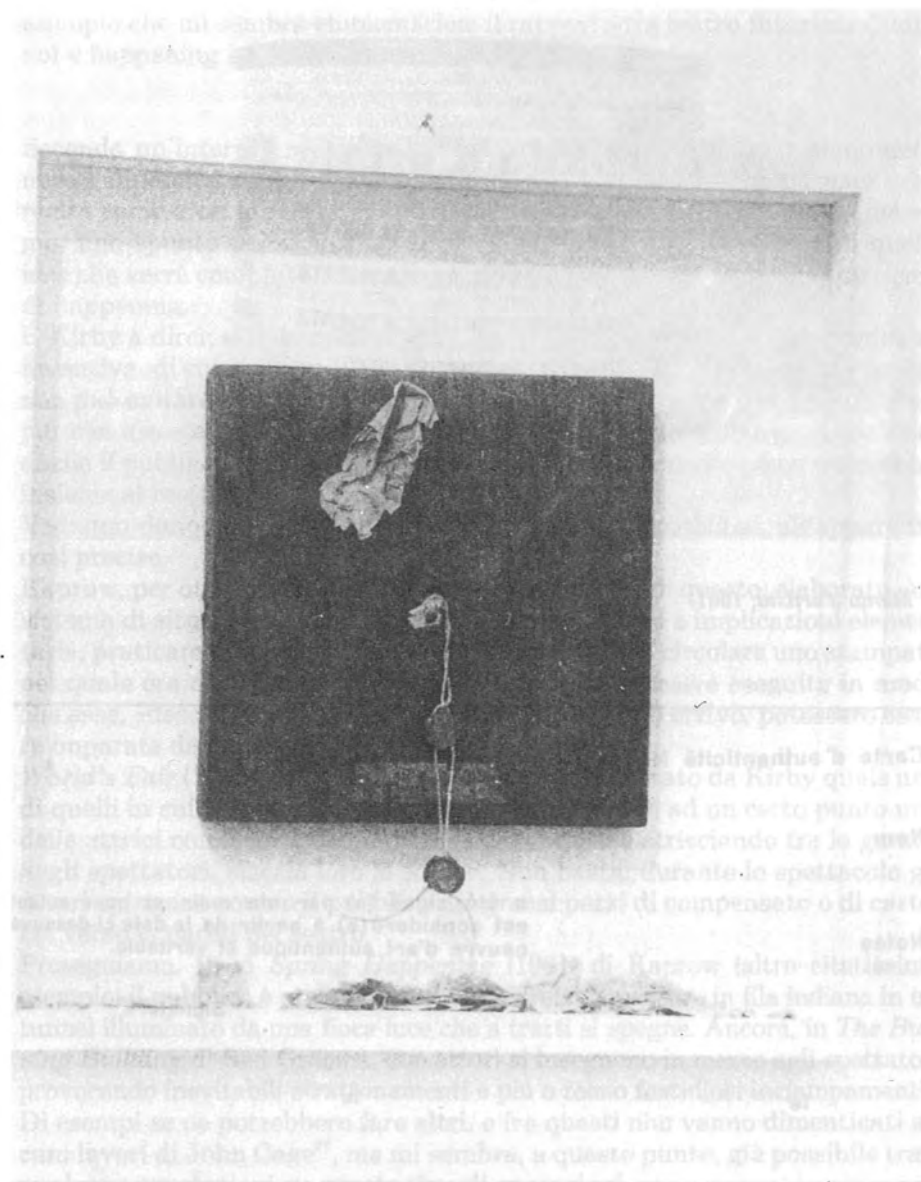
In queste opere l'elemento fondamentale è la dichiarazione-di-artista.

C'è però una differenza di grande importanza rispetto all'operazione *ready-made* nella quale pure sussiste quel fondamento.

Duchamp emette la sua dichiarazione e fa, di oggetti comuni, opere d'arte. Manzoni emette la sua dichiarazione e fa, di uomini «comuni», opere d'arte. Le «sue» sculture viventi, il «suo» mondo, sono *ready-made*, oggetti trovati animati. Ma scegliendo l'uomo come *objet trouvé* Manzoni sposta di molto la prospettiva tematica dell'arte; la sposta di quel tanto che differenzia l'oggetto inanimato dall'uomo e la arricchisce — anche se forse quasi involontariamente — dei contenuti intellettuali di imprevedibilità e di emozionalità che sono contenuti umani e non oggettuali, psichici e non formali.

Il campo dell'arte, non più limitato alle caratteristiche tecniche, formali o magari ideologiche di un oggetto, è ora il campo del fenomeno-che-avviene. L'approccio estetico non è più sufficiente e una psicologia dell'arte diventa necessaria.

Questo ampliamento, con tutto ciò che esso comporta, non solo «operativamente», ma anche per quel che concerne la possibilità di utilizzare dei metodi di indagine scientifica dell'opera d'arte, non è forse l'ultima in termini di tempo ma probabilmente la più importante fra le tracce lasciate dalla complessiva realtà dell'avanguardia (Piero Manzoni, infatti, non è l'unico né il primo — pur se la sua è una posizione-chiave — ad averlo praticato e provo-



Fiato d'artista, 1960.



Merda d'artista, 1961.

Carte d'authenticité No. 1	CARTE D'AUTHENTICITE No. 1
Nom	On certifie que
Notes	a été signé (e) par ma main et pour autant est considéré (e) à partir de la date ci-dessous oeuvre d'art authentique et véritable.
le	Signature
le	le

Blocchetto di autenticazioni, 1961.

cato), e di esso, in un modo o nell'altro, quasi tutti i recenti studi storico-critici parlano. Dall'approssimazione e dalle incongruenze spesso però riscontrabili si deduce che questo fenomeno è stato o goffamente frainteso o completamente mistificato. Per chiarire queste affermazioni vorrei fare un esempio che mi sembra emblematico: il rapporto fra teatro futurista (italiano) e happening (americano).

Secondo un'interpretazione consensualmente frequentata, sul piano della nuova dinamica nella relazione artista-pubblico e della reinvenzione della realtà come arte, le serate di teatro futurista rappresenterebbero, al massimo, uno spunto provocatorio, un prologo, rispetto allo sviluppo di quelle idee che verrà compiuto, solo nei primi anni sessanta, dagli autori americani di happening.

È Kirby a dirci: «Gli happening cercano con sempre maggiore insistenza ed inventiva, di coinvolgere lo spettatore mediante il ricorso a sistemi che egli non può evitare o ignorare»²⁴. Gli fa eco Kaprow: «Io volevo che il pubblico, più che assistere, 'partecipasse' al mio lavoro». E Oldenburg: «Considero anche il pubblico come un oggetto e il suo comportamento come un evento, insieme al resto»²⁵.

Vediamo dunque alcune realizzazioni di queste proposizioni, all'apparenza così precise.

Kaprow, per ottenere la «partecipazione» si serviva di questo: elaborato «un sistema di situazioni molto semplici, con meccanismi e implicazioni elementari», praticamente una sequenza di «azioni», faceva circolare uno stampato nel quale era detto come queste azioni dovessero essere eseguite in modo che esse, «descritte nella lettera che precedeva il mio arrivo, potessero essere imparate da chiunque»²⁶.

World's Fair (1962), di Oldenburg è un happening citato da Kirby quale uno di quelli in cui il *coinvolgimento* è massimo. Infatti, ad un certo punto una delle attrici comincia a camminare accovacciata e strisciando fra le gambe degli spettatori, slaccia loro le scarpe. Non basta: durante lo spettacolo gli attori spingono contro il pubblico dei grossi pezzi di compensato o di cartone, verso le pareti del teatro.

Proseguiamo. In *A Spring Happening* (1961) di Kaprow (altro citatissimo esempio) il pubblico è preliminarmente costretto a passare in fila indiana in un tunnel illuminato da una fioca luce che a tratti si spegne. Ancora, in *The Burning Building* di Red Grooms, due attori si inseguono in mezzo agli spettatori provocando inevitabili stratonamenti e più o meno fastidiosi inciampamenti. Di esempi se ne potrebbero fare altri, e fra questi non vanno dimenticati alcuni lavori di John Cage²⁷, ma mi sembra, a questo punto, già possibile trarre alcune conclusioni su questo tipo di operazioni:

- 1) esse prevedono la distinzione di ruolo fra attore e spettatore per cui il primo *fa* ed il secondo *subisce*;

- 2) il loro svolgimento è tendenzialmente programmato, fino ad arrivare al caso dell'autore che scrive al pubblico — prima — il modo in cui esso dovrà essere «coinvolto»;
- 3) il rapporto situazionale non viene compreso in esse come fondamento strutturale, ma, essendo predeterminato, non può andare incontro a processi di trasformazione, essendone praticamente eliminata, con l'elemento dell'imprevedibilità, anche ogni possibile emozionalità (almeno non più di quanto possa essere imprevedibile ed emozionante una qualsiasi rappresentazione teatrale).

Gli happening invece, al di là del fatto formale di essere un tipo di teatro «prevalentemente visuale» in cui minore rilevanza è data alla trama rispetto all'allestimento (in questo più vicini al teatro «pittorico» degli artisti di Monaco dell'inizio del secolo o al teatro Bauhaus «totale» di Gropius in cui una scenografia fatta di proiezioni di luce circondava tutto il pubblico), potrebbero ben essere definiti «azioni trovate» nelle quali però l'imprevedibilità legata alla presenza dell'elemento umano viene eliminata dalla formalizzazione. Meglio si farebbe a parlare di *copie* di azioni trovate: la possibilità dell'evento non può manifestarsi poiché nella rappresentazione vigono ancora criteri *simbolici*.

Più correttamente perciò Kaprow parla di «quiddità immediata di ogni azione, semplice o complessa, priva cioè di qualsiasi altro significato al di là della semplice immediatezza di quanto si verifica (...) il loro significato è leggibile in senso simbolico o allusivo»²⁸.

«L'happening incarna un'intuizione precisa, testimonia che un qualsiasi avvenimento, nell'essere colto alla radice della sua istantaneità, ma soprattutto nel suo essere isolato, eccetto dal flusso di tempi logicamente e naturalmente susseguenti in cui si collocherebbe, con il suo essere, insomma, *incorniciato*, acquista la forza di divenire *simbolico*»²⁹.

Diventa a questo punto evidente che gli happening si possono collocare, fra le varie esperienze dell'avanguardia, su di un piano di *rappresentazione* e quindi di finzione, neppure paragonabile all'intervento duchampiano che non contemplava, nella sua decontestualizzazione, la necessità di una copia, ma conduceva nel luogo dell'arte la cosa nella sua realtà oggettiva.

Considerazioni ben diverse sono d'obbligo a proposito delle serate di teatro futurista: considerazioni ovvie e spesso fatte, ma quasi mai in una giusta prospettiva storica.

C'è innanzitutto da dire che nel 1914 le serate futuriste già prevedevano non solo esecuzioni di opere teatrali, ma letture di poesie, esposizioni di quadri, presentazione di musiche, conferenze teoriche, etc. Ciò dimostra non tanto il superamento dei «generi» — che risultano soltanto temporalmente assemblati — quanto la trasformazione dall'idea di rappresentare una determinata opera alla volontà di esprimere un punto di vista complessivo, la concezione di un gruppo. Non solo. L'importanza attribuita alla realtà storica, alla sua attuale drammaticità, renderà il confronto con il pubblico (gli altri-

dal-gruppo) essenziale terreno di verifica della concezione proposta. Il confronto non doveva essere mediato da strutture culturali intermedie (polemiche giornalistiche, pubblicazioni teoriche, discussioni sulla qualità delle «opere», etc.); il terreno di verifica non poteva essere che il luogo stesso della presentazione, il teatro; le opere presentate non più soltanto oggetti di contemplazione o magari di critica ma soprattutto *strumenti di intervento*, condizionatori di eventi.

«Noi abbiamo un'invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori. La maggior parte dei nostri lavori è stata scritta in teatro. L'ambiente teatrale è per noi un serbatoio inesauribile di ispirazioni»³⁰.

«Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni sorpresa partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città»³¹. Mi limito a queste sole due citazioni, tratte dai due più noti manifesti teatrali futuristi poiché più che alle dichiarazioni di intenti dovremmo, in questo caso, interessarci alla cronaca che in effetti risulta, storicamente, densa di esempi, resoconti di eventi³². Ma tutto ciò è noto quasi quanto un luogo comune che purtroppo come tale ha spesso soggiaciuto a una sorta di deculturizzazione³³.

Occorre invece rendersi conto — e non è difficile — che le serate futuriste sono il primo e più preciso modello di *coinvolgimento*³⁴, cioè di trasferimento di intenzionalità produttiva dal piano dell'accaduto a quello dell'accadimento, dall'opera all'evento. I decenni successivi registreranno numerosi tentativi in tal senso che però, tranne rarissime volte, non saranno che imitazioni poco credibili, o sbagliate. Se c'è un rapporto fra teatro futurista ed happening è solo in questa chiave di lettura che esso può essere interpretato.

Torniamo a Piero Manzoni.

Le sue *Basi* e le sue *Autenticazioni* hanno stimolato le stesse considerazioni appena fatte a proposito delle operazioni futuriste — alle quali evidentemente deve essere riconosciuta la priorità temporale.

Fra le varie, possibili differenziazioni, ce n'è però una che mi sembra quella sostanziale: il teatro futurista era strumento produttivo di una situazione *sociale* (collettiva), prima inesistente; la trasformazione che Manzoni evoca è invece riferita ad una situazione *psichica* (individuale).

Mentre l'interventismo futurista, ricercando piuttosto *moti* di partecipazione, evocava l'irruzione delle nuove realtà legate all'industrializzazione, prima fra tutte la guerra mondiale; il livello di intervento di Piero Manzoni riguarda lo statuto ontologico della singola persona.

Come ciò avvenga lo si diceva in precedenza: attraverso una *dichiarazione* che è, grosso modo, questa: «Il signor X è diventato, da questo momento, un'altra cosa, perché io l'ho firmato, perché sta sul basamento di una mia scultura, insomma *perché lo dico io*».



Socle du Monde, 1962.

Esiste un'altra opera di Manzoni in cui il «mutamento» è connesso a qualcosa che sembra più tangibile, più reale della sola comunicazione verbale, ed è il *Consumo delle uova*³⁵, l'invito a «divorare l'arte» partecipando ad un banchetto a base di sole uova sode, sulle quali l'autore apponeva in precedenza il sigillo della sua impronta digitale. Ma quest'ultimo fatto, oltre naturalmente alla scelta di quel particolare alimento (l'uovo) relega il carattere della straordinarietà non al fatto in sé in quanto evento psicoattivo, ma all'elemento *simbolico* connesso alla comunanza fisica con l'autore. «Bolli delle uova, vi impresse l'impronta del suo pollice, le diede al suo pubblico e disse: 'Prendete e mangiatene, questa è la mia arte'».

Il processo giunge al suo culmine allorché è il mondo nella sua interezza a diventare «sua» scultura perché «lui», firmandolo, l'ha ridefinito.

Qui Manzoni si assimila e culturalmente — se è possibile — si avvicina a Dio, così come il più classico dei matti è simile a Napoleone.

Il primo matto nei panni di Napoleone Bonaparte ha inaugurato, in qualche modo, un personaggio «storico»; ugualmente, sul piano delle dichiarazioni, il mondo può sottostare ad un «intervento» artistico, può cambiare, ma per non più di una volta. Con una parola-di-artista null'altro può essere autenticato e con il solo uso di questa «garanzia», la *Base del Mondo* porrebbe fine alle modificazioni ontologiche della realtà: essa diverrebbe così l'ultima opera possibile. Qualsiasi altra, infatti, sarebbe già stata firmata.

Piero Manzoni sembra aver colto questo elemento di decisività e di liminarietà. Gli ultimi progetti di cui resta traccia sono una «sala di proiezione pneumatica» nella quale lo spettatore è coinvolto in un'esperienza di teatro totale, con «sensazioni tattili e acustiche, oltre che visive», il *Placentarium*; e, soprattutto, un «labirinto controllato elettronicamente», che, come egli scrisse, «potrà forse servire per test psicologici e lavaggi del cervello»³⁶.

È questo il momento in cui, seppur embrionalmente, Manzoni passa ad occuparsi dell'individuo e delle sue reazioni psichiche, non più soltanto attraverso l'uso nominalistico di una firma — seppure «d'artista» — ma attivamente, mediante stimolazioni emozionalmente produttive. «Il 'soggetto'... (diventa) la struttura psichica dello spettatore»³⁷.

Ma poiché questi progetti, che precedono di pochissimi mesi la morte di Manzoni, non furono mai eseguiti (né particolarmente precisati), l'unico uso che se ne può fare attualmente è, credo, trovarne una collocazione storica e tematica e riconoscerne l'interesse teorico nei confronti delle proposte dell'arte eventuale.

¹Platone, *Filebo*, 51 c-d. Trad. it. in *Il Filebo di Platone*, a cura di F. Franco Ripellini, Milano 1971.

²id., 53 a.

³Mondrian, P., *Il neoplasticismo in pittura*, pubblicato sulla rivista *De Stijl* dall'ott. 1917 al dic. 1918. Trad. it. su Piet Mondrian, *Tutti gli scritti*, Milano 1975, pag. 30.

⁴Platone, cit., 58 a.

⁵Mondrian, P., cit., pag. 62.

⁶Manzoni, P., *Per la scoperta di una zona di immagini*, Milano, 1957.

⁷Külpe, O., *Grundriss der Psychologie*, Lipsia 1893, citato in Ogden, R. M., *Oswald Külpe and the Würzburg School*, *Am. J. of Psychology*, LXIV 1951, pagg. 4 segg.

⁸Malevic, K., *Suprematismo: il mondo della non-oggettività* (1922), cit. in *Suprematismo*, Bari 1969, pag. 92.

⁹Migliorini, E., *Lo scolabottiglie di Duchamp*, Firenze 1970, pagg. 25 segg.

¹⁰Manzoni, P., *Libera dimensione*, pubblicato su *Azimuth*, n. 2, pag. 20, Milano 1960.

¹¹id., pagg. 20 e 22.

¹²Marcel Duchamp, su Cabanne, P., *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris 1967, pagg. 145-146.

¹³Marx, K., *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino 1968, pagg. 71-72.

¹⁴id., pag. 75.

¹⁵Manzoni, P., *Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti*, Milano 1962 (scritto in occasione di una mostra del novembre 1962 alla galleria Cenobio-Visualità di Milano).

¹⁶L'*Afonia Milano* è un «concerto» — mai eseguito — per cuore e fiato. Anch'essa è citata in *Alcune realizzazioni, etc.*

¹⁷Questo problema fu già affrontato, in chiave polemica nei confronti dell'Action Painting, da Sergio Lombardo all'epoca della produzione dei «Monocromi» (1959-1961). Su questo: Homberg, A., *I Monocromi di Sergio Lombardo*, Jartrakor, 14-12-1977 nonché Lombardo, S., *Metodo e stile. Note sui fondamenti di un'arte aleatoria attiva*, Riv. di Psicologia dell'arte n. 3, dic. 1980, pag. 108 (nota 15).

¹⁸Celant, G., *Arte povera*, Milano 1969.

¹⁹Jim Dine citato in Kirby, M., *Happening*, Bari 1968.

²⁰Su questo argomento si possono consultare gli studi ormai classici del Palo Alto Institute for Mental Research e fra quelli pubblicati in lingua italiana, soprattutto Watzlawick e coll., *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma 1970.

²¹A tale proposito diventano interessanti, da un punto di vista teorico (ma generalmente solo grotteschi in pratica), quei tentativi che fanno precedere il momento espressivo da una specie di training mentale atto ad eliminare le barriere inibitorie della coscienza. Si possono citare, a titolo di esempio, il Living Theatre, e tutte le forme teatrali e musicali che utilizzano tecniche meditative e di concentrazione importate dall'oriente, come il «mantra» (il gruppo musicale Prima Materia, oltre all'ultimo Cage). In effetti in questi esperimenti la tecnica psichica tende sempre più ad identificarsi con il contenuto dello «spettacolo», che diventa così soltanto una «dimostrazione», spesso esotica e quindi spettacolare, ma limitata a se stessa e quasi sempre pedissequa. In una prospettiva diversa va posto l'uso che Lombardo fa dell'ipnosi come tecnica funzionale alla produzione di immagini fantastiche e di sogni. Lombardo, S., *Immagini in-dotte in stato di trance ipnotica*, Rivista di Psicol. dell'Arte, n. 1, dic. 1979, pagg. 45 segg.

²²L'«apposizione» della *Base magica n. 3* nel parco di Herning, «sotto» il mondo, è avvenuta all'inizio del 1962.

²³Si vedano: Calvesi, M., *Le due avanguardie*, Milano 1966; Verdone, M., *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma 1968; Lapini, L., *Il teatro futurista italiano*, Milano 1977; Bartolucci, G., *Il gesto futurista*, Roma 1969; Fagiolo, M., *Futur-Balla*, in «Metrò», n. 13; limitandomi a citare dei critici che ritengono di «rivalutare» il futurismo. Altri, e sono i più numerosi, evitano senz'altro di parlarne, attribuendo all'«happening» il senso di una invenzione.

²⁴Kirby, M., *Happening*, Bari 1968.

²⁵Si tratta di dichiarazioni raccolte da Kirby nel suo libro.

²⁶Kaprow, A., *Happenings*, New York 1969.

²⁷Germano Celant ne individua uno che gli sembra il più importante di tutti, eseguito a New York nel 1952 e organizzato da John Cage con la partecipazione di David Tudor, Robert Rauschenberg e Merce Cunningham. Lo spazio, quadrato, è diviso in quattro parti (una per artista) da due diagonali, percorribili dal pubblico che perciò vede, a seconda della propria posizione, cose diverse e sulle pareti venivano proiettate diapositive o filmati; in questo happening «Cage, in abito e cravatta scura, su una scala a pioli, legge una conferenza sul maestro Johan-

nes Eckhart, che comprende interruzioni come «silenzio» (...) David Tudor suona il pianoforte, Robert Rauschenberg ascolta dischi su un vecchio e rumoroso grammofono, mentre i suoi «White paintings» sono appesi a diverse angolazioni sopra il pubblico. Merce Cunningham improvvisa movimenti. Un cane tra il pubblico prende a seguirlo ed è accettato e inserito nell'azione. (Celant, G., *Musica e danza in U.S.A.*, Milano 1974). A parte il fatto che la citazione di Celant è imprecisa, poiché il cane non proveniva dal pubblico, ma era stato «affittato» dagli artisti, e che, a rigore di termini storici, non si può ancora, in questo caso, parlare di «happening», è chiaro che si possono fare delle considerazioni sull'elemento scenografico e sul problema dell'assemblaggio di diversi «stili» e «linguaggi», ma è altrettanto chiaro come sia difficile pensare ad operazioni di questo tipo come «coinvolgimento» del pubblico (a parte, naturalmente, il cane).

²⁸Kaprow, A., cit. (corsivo mio).

²⁹Calvesi, M., *Le due avanguardie*, Milano 1966 (corsivo mio).

³⁰*Manifesto futurista del teatro sintetico*, gennaio 1915; firmato da Marinetti, Corra e Settelli.

³¹*Manifesto futurista del teatro della sorpresa*, ottobre 1921; firmato da Marinetti e Cangiullo.

³²Giustamente Giovanni Antonucci afferma che «la storia del teatro futurista non può essere soltanto storia degli scritti teorici e degli esempi di letteratura drammatica». Egli infatti dedica alle *Cronache del teatro futurista*, Roma 1977, un libro di estremo interesse, inconfutabile raccolta di documenti dell'epoca che attestano la portata storica di quelle serate (l'intenzione originaria di tali documenti era, per lo più, tutt'altra).

³³Fra i pochissimi è De Marchis ad esprimersi con lucidità: «...uno spazio che non sapendo come meglio definire chiamerei teatrale, ma il paragone non va fraineso in senso banale di spettacolo o di scenografia; anche il senso del teatro va interpretato secondo una sensibilità attuale. Si tratta di uno spazio non rappresentato ma agibile, in cui lo spettatore è chiamato ad una partecipazione più che ad una comunicazione, un luogo di eventi» (De Marchis, G., *Lo spazio dell'immagine*, Venezia 1967).

³⁴Una citazione gustosa. Per una rappresentazione di Teatro Futurista della Sorpresa dell'11 ottobre 1921 al Salone Margherita di Roma, il programma annuncia, oltre agli attori della compagnia, anche i «personaggi del Pubblico: il più arcigno critico romano, la più magra signora dell'aristocrazia romana, il massimo chirurgo della capitale, la signora più futurista di Roma, etc.». Un critico, su un giornale del giorno dopo, suggerirà molto giustamente (forse senza volerlo) le intenzioni di quel programma affermando che «tutta la sala era diventata un intona-rumori».

³⁵La mostra *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, viene inaugurata da Manzoni alla galleria Azimuth, a Milano, il 21 luglio 1960.

³⁶Manzoni, P., *Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti*, Milano 1962.

³⁷Piero Manzoni, citato in un dattiloscritto inedito riportato, con il titolo *Placentarium*, da Germano Celant sul catalogo generale delle opere di Piero Manzoni, Milano 1975, pag. 78.

Domenico Nardone
ARTE EVENTUALE

1 - Morfologia e funzione dell'oggetto d'arte.

Esistono cataloghi di numismatica, di filatelia, di porcellane di Capodimonte e talismani della felicità. Accanto a questi esistono anche libri di storia dell'arte. Il testo di storia dell'arte è infatti il catalogo che ordina e mette in fila una serie di oggetti — per l'appunto gli «oggetti d'arte» — presumibilmente appartenenti ad una stessa specie. Cionondimeno le peculiarità del catalogo in questione rispetto agli altri appaiono alquanto evidenti. Se infatti è piuttosto agevole definire in termini morfologici e di funzione lo statuto delle monete, statuto che presiede alla compilazione del relativo catalogo, altrettanto potendosi dire degli altri esempi citati, lo stesso, nei riguardi degli oggetti d'arte, appare notevolmente più arduo. In realtà un'analisi limitata alla produzione cronologicamente antecedente il nostro secolo individuarebbe a mio avviso delle coordinate morfologiche dell'oggetto in questione piuttosto precise. Tutt'al più essa dovrebbe istituire, sulla base della diversità dei materiali e delle procedure impiegate nel processo di costituzione dei singoli oggetti, dei generi nell'ambito di una stessa classe: dovrebbe distinguere cioè un oggetto-quadro da un oggetto-scultura, un oggetto-affresco da un oggetto-incisione e via di questo passo. La definizione puramente morfologica dell'oggetto d'arte appena ipotizzata si mostra tuttavia decisamente insufficiente: è noto come ad un oggetto non basti possedere i requisiti precedentemente elencati per essere catalogato come arte. Affiora qui una delle caratteristiche fondamentali del catalogo stesso: il suo risultare cioè da un processo di selezione, anziché come negli altri casi di semplice omologazione, operato su di un contesto definito da caratteri morfologici. Essendo il campo d'indagine così definito il giudizio di ammissione, che distribuisce i valori, che fonda e regola le gerarchie, non può che organizzarsi secondo parametri di ordine analogo, attinenti cioè il piano di fattura e di realizzazione tecnica dell'oggetto (es. 'stesura del colore', 'qualità del disegno', 'finezza del cesello', 'levigatezza della superficie', etc.). L'analisi dei connotati morfologici dell'oggetto d'arte offre inoltre la base per impostare anche il discorso sulla sua funzione. In un saggio del 1926 Arvatov¹, uno dei più lucidi teorici del Produttivismo, rilevava infatti l'esistenza di un certo grado di affinità tra i materiali e le procedure di costituzione dei vari generi di oggetto d'arte da una parte e quelle di altre attività produttive dell'uomo dall'altra. Il processo di produzione di un quadro si apparenta cioè a quello d'imbiancamento di una parete, quelli della prosa e del-

la poesia a quelli della conversazione e del discorso e via di seguito. Ciò che, alla luce di tale affinità, sembra distinguere l'oggetto d'arte, al di là del suo specifico morfologico, da tutti gli altri oggetti è proprio la sua sconcertante mancanza di funzione, la sua inutilità. L'arte, in questa prospettiva, si configura quindi come il territorio sterile di un più ampio processo di produzione, come il luogo nel quale tale processo muta di segno nel corpo di un oggetto estraniato da ogni ulteriore dinamica produttiva.

L'oggetto d'arte diviene così, rispetto agli altri, un oggetto privilegiato nel momento stesso in cui si sottrae alle leggi che governano la produzione, le quali prevedono bene anche la «consumazione», articolandosi nel rapporto con l'uomo, struttura eccellente di consumazione, secondo i canoni della «contemplazione» o della «fruizione estetica»². Entrambe quest'ultime sono infatti modalità di rapporto che interdicono l'uso diretto dell'oggetto per fondarne altresì il godimento in via indiretta, mediato dai suoi frutti (nel caso dell'arte i frutti dell'oggetto potrebbero essere identificati nelle immagini mentali prodotte dalla sua contemplazione): proprio come si possono godere e usare i frutti del capitale non altrettanto potendosi fare del capitale in sé.

Occorre qui ricordare tuttavia come, in apertura di discorso, si fossero fissati i limiti operativi di questa analisi ad un ambito prenovecentesco. La rivoluzione dell'arte moderna si situa infatti proprio a ridosso della condizione dell'oggetto testè delineata: l'esperienza delle avanguardie, spesso anche programmaticamente impegnata nella estensione della gamma di tecniche e materiali utilizzabili per la produzione di arte, determina di fatto la progressiva erosione ed il conclusivo smantellamento della «definizione morfologica di oggetto d'arte» e con essa del dogma riguardante la sua inutilità³.

L'articolazione storica di questo processo di trasformazione che investe la produzione di arte è stata da me almeno parzialmente ricostruita in altra sede⁴ e non costituisce ad ogni modo materia specifica dell'attuale trattazione. Ciò che invece mi preme qui è, al fine di preparare un corretto approccio al problema dell'Arte Eventuale, prenderne atto e svilupparne alcune implicazioni.

Una prima conseguenza della suddetta trasformazione consiste nel determinare l'assoluta inadeguatezza dei vecchi strumenti di analisi e di valutazione dell'arte, giacché ne abbiamo in precedenza notato l'intima connessione con la definibilità morfologica del campo d'indagine. Un approccio critico nei confronti della produzione contemporanea di arte che continui, malgrado la dissoluzione di tale definizione, ad ordinarsi secondo parametri morfologici non può pertanto che arenarsi sulla desolante constatazione che «tra la fotografia giornalistica e l'opera di Warhol non sembra esserci che una differenza di prezzo»⁵. Purtroppo molto spesso anziché dedurre da questa constatazione, come forse sarebbe logico attendersi, l'inadeguatezza dei propri mezzi d'analisi ne afferma al contrario l'assoluta infallibilità e, di conseguenza, grida al feticcio, al simulacro e, in ultimo, alla truffa.

Questo genere di logica ricorda molto quella del capo della polizia nel celebre racconto *La lettera rubata* di Edgar A. Poe, l'erroneità e arroganza della quale sono stati ben svelati da Lacan nel suo omonimo seminario⁶ e che possono riassumerla nei termini di *uno sguardo che, non vedendo ciò che si aspetta di vedere, ne deduce che non c'è niente da vedere*.

Il nocciolo del problema consiste nel nostro caso, come in quello del capo della polizia, in uno spostamento dello sguardo, come a dire del giudizio di valutazione, dalla angusta superficie dell'oggetto ad un campo più ampio, non più morfologicamente delimitato, che abbraccia di fatto l'intera sfera dell'attività umana.

È chiaro inoltre che ad una modificazione di tale portata dell'area d'indagine non può che corrispondere un'analogica trasformazione del valore d'arte — e quindi della struttura del giudizio al quale ne viene deputata l'attribuzione — che non potrà più essere individuato in particolari caratteri tecnico-fattuali. In questa prospettiva ciò che l'Arte Eventuale assume a valore d'arte è appunto l'Evento.

2 - L'indefinizione di Evento.

La definizione forse più corretta di Evento è quella di *trasformazione profonda dell'ordine del reale*. Dal momento però che la realtà va continuamente incontro a processi di trasformazione (ogni accadimento, ogni fatto per quanto banale e quotidiano è pur sempre una trasformazione) ne deriva l'irriconecibilità dell'Evento su una base esclusivamente morfologica. Vedremo di essere più chiari con un esempio.

Da un punto di vista morfologico il fenomeno di una mela che si stacca da un albero e colpisce la testa di un uomo seduto all'ombra di quest'ultimo appare un fenomeno piuttosto frequente e di facile osservazione. Nessuno potrebbe attribuirgli su questa base caratteri di eccezionalità o di Evento. Cionondimeno la mela che colpisce in un dato momento la testa di Isaac Newton è a tutti gli effetti un Evento.

Questo semplice esempio illustra a mio parere la strada che dev'essere battuta per approdare all'identificazione dell'Evento. Il riconoscimento di quest'ultimo dovrà passare cioè attraverso la valutazione di tutti gli effetti determinati dal suo prodursi sull'ordine delle cose. Nell'esempio citato tali effetti possono compendiarsi nella formulazione ad opera di Newton della legge di gravità, dalla quale derivano con un meccanismo 'a rebound' di propagazione dell'Evento numerosi sotto-effetti di carattere scientifico, sociale, etc.

L'esempio di cui sopra ci mostra inoltre come l'analisi meramente morfologica di un fenomeno si lasci sfuggire, o trascuri deliberatamente, tutti gli elementi — ad esempio la traiettoria d'incidenza e il peso della mela, la zona cerebrale colpita, i pensieri elaborati da Newton in quel momento, etc. — che, contribuendo a definirne lo specifico, ne fondano altresì la più perfetta unicità.

Quanto detto indica in certa misura l'ottica teorica e metodologica secondo la quale deve organizzarsi il giudizio di valutazione. Se questo può però almeno in parte risolvere i problemi della critica, la quale opera in un tempo comunque successivo a quello della produzione, non risolve invece per nulla i problemi dell'artista — nella nostra prospettiva vero e proprio *produttore d'Eventi* — il quale si trova altresì ad operare in un tempo precedente anziché successivo l'Evento stesso. Oltre che dalla analisi di alcuni lavori «eventualisti» che affronterò in seguito, alcune indicazioni possono a mio avviso scaturire da un'ulteriore precisazione della fisionomia dell'Evento. In un articolo pubblicato sul terzo numero di questa stessa rivista⁷, Lombardo attribuiva all'Evento i seguenti caratteri: la non-dicibilità, la non-prevedibilità, la non-ripetibilità e la non-simbolicità. Vediamo quindi di riconsiderare il caso della mela di Newton in rapporto a questi parametri.

Avevamo già notato come la semplice caduta di una mela sulla testa di un uomo seduto sotto un albero fosse in sé un fenomeno in certa misura prevedibile, ciò che in questo caso non era assolutamente prevedibile è piuttosto la risposta del cervello di Newton allo stimolo mela-che-mi-cade-sulla-testa. Su questa osservazione s'inserisce una riflessione estremamente importante: come cioè sia proprio il modo in cui Newton subisce e considera il fenomeno a conferire al fenomeno stesso lo statuto di Evento. Su questo punto avremo ad ogni modo occasione di tornare più avanti.

Consideriamo ora l'indicibilità e la irripetibilità dell'Evento. Già in precedenza si era notata l'impossibilità di giungere ad una esatta definizione dell'Evento, fatto dal quale consegue la sua indicibilità linguistica. Se pertanto un Evento non può essere compreso e definito nella sua complessità allora qualsiasi tentativo di replicarlo non può che essere destinato al fallimento, dal momento che si lascerà sfuggire sempre qualche elemento necessario alla replica.

Newton ha un bel continuare a sedersi sotto gli alberi ed aspettare che una mela gli cada in testa, l'illuminazione non si ripeterà.

Il problema della non simbolicità è peraltro piuttosto semplice: se l'Evento è già in sé un valore (in quanto aspetto innovativo del reale) non ha alcun bisogno di simboleggiarne uno ad esso esterno.

Affrontato quindi il problema relativo alla tipizzazione dell'Evento è d'uopo introdurre un'osservazione atta a giustificarne ulteriormente l'assunzione a valore d'arte.

Jaspers, nel suo saggio *Psicologia delle visioni del mondo*⁸, definisce i comportamenti come altrettante «possibilità formali». Il soggetto seleziona quindi ed ordina i comportamenti sulla base di una «tavola di valori» che ha assunto come propria. Essendo pressoché infinito il numero dei valori ed essendo possibili tutte le permutazioni del loro ordine gerarchico ne consegue parimenti l'infinità dei comportamenti possibili. In questa chiave il filosofo tedesco individua l'essenza del comportamento estetico in quella di un comportamento che si determina «isolando il valore momento per momento». Si

tratta cioè di un comportamento per definizione irriducibile ad una «tavola di valori» stabilizzata ed immutabile nel tempo ma che anzi assume nel suo stesso statuto l'inversione e lo stravolgimento dell'ordine gerarchico dei valori. In una prospettiva analoga Lombardo nota l'impossibilità d'interpretare il comportamento estetico secondo una logica unitaria⁹; dal momento infatti che ogni frazione di questo comportamento riassume in sé e risponde ad una logica propria, senz'altro diversa se non addirittura in conflitto con quella della frazione successiva. Proseguendo ancora oltre Lombardo giunge ad identificare le basi di un comportamento estetico proprio negli scarti e nelle incongruenze che esso presenta rispetto alla logica cosciente, e quindi razionalizzabile e dichiarabile, che dovrebbe informarlo.

Ritroviamo quindi nel comportamento estetico gli stessi caratteri che abbiamo precedentemente attribuito all'Evento. Vale a dire l'imprevedibilità, giacché esso si trova a rispondere ad un ordinamento dei valori transitorio e confutabile momento per momento; l'indicibilità, perché nel suo polimorfismo e nella sua complessità non può corrispondere a nessuno scopo formulabile; l'irripetibilità, perché abbiamo già visto essere infinito il numero dei comportamenti possibili.

Si può quindi facilmente comprendere come l'arte, se è davvero prodotto-produzione di comportamenti estetici, non possa che essere analizzata e valutata in termini di Evento.

3 - La posizione dell'oggetto nell'Arte Eventuale.

L'identificazione del valore d'arte nel concetto di Evento, nei termini in cui è stata sin qui prospettata, pone a mio avviso la necessità di rivedere la posizione dell'oggetto nel contesto dell'arte. Se l'Evento è per statuto indicibile ed irripetibile è anche, per forza di cose, fuori della portata di ogni scrittura. Ciò, in altre parole, attesta l'impossibilità di un oggetto-evento. Data quindi l'extraoggettualità dell'Evento, l'oggetto non può distribuirsi rispetto a questo che secondo un'ottica meramente strumentale. In questa chiave la sua posizione oscillerà tra due diverse polarità di funzione: l'oggetto-strumento di produzione da una parte, e l'oggetto-strumento di documentazione dall'altra.

Di queste due polarità quella produttiva necessita di una ulteriore precisazione. Ideare un progetto per la produzione di un Evento, contesto nel quale si colloca l'oggetto-strumento di produzione, non significa infatti predeterminare la realizzazione pratica dell'Evento in questione. Una possibilità di questo genere si porrebbe tosto in conflitto con lo statuto stesso dell'Evento: se esso è imprevedibile non può certo essere progettabile. Il progetto d'Evento va inteso allora come *la definizione dei termini di un processo di produzione nel cui ambito si presume soltanto di rilevare con maggior probabilità la produzione d'Evento*. L'Evento infatti non è altro che il caso più favorevole di tutti i possibili esiti della progettata produzione.

Descritta quindi da un punto di vista teorico la prospettiva dell'Arte Eventuale non si può fare a meno, al fine di rendere tali concetti meno evanescenti e più chiari, di esaminarne il momento procedurale. A tale scopo preferisco, ponendo in secondo piano il criterio storiografico, servirmi di materiali già utilizzati dagli artisti come campioni; considererò cioè essenzialmente le opere presentate nella prima mostra collettiva di Arte Eventuale¹⁰. Tra queste opere quella che, in virtù della struttura singolarmente paradigmatica, forse meglio si presta ad un approccio introduttivo è il *Test di Preferenze Estetiche* (1980) di Anna Homberg. Il lavoro della Homberg consta infatti dei seguenti elementi:

- 1) Una serie di immagini fotografiche — riproducenti oggetti d'uso comune, arredamenti, capi d'abbigliamento, etc. — accoppiate due a due sulla base di una analoga funzione d'uso (Fig. 1a, 1b).
- 2) Un questionario nel quale lo spettatore è tenuto ad indicare la sua preferenza per un elemento in ogni coppia d'immagini (Fig. 2).

Il lavoro descritto presenta quindi evidenti i tre aspetti fondamentali della procedura eventualista, vale a dire: l'oggetto-strumento di produzione (il pattern visivo articolato in coppie d'immagini), il processo di produzione (la serie di scelte operate dallo spettatore) e l'oggetto-strumento di documentazione (il questionario che documenta le scelte dello spettatore). Il processo di produzione, innescato dall'artista nello spettatore, assume, almeno in via teorica, dei connotati *forzatamente* estetici¹¹. Lo spettatore si trova infatti nell'impossibilità di adoperare nella scelta criteri economico-utilitaristici (il valore d'uso degli elementi presenti in ogni coppia si presume identico), dovendo quindi optare esclusivamente tra due diverse concezioni estetiche di uno stesso oggetto. La scelta si configura perciò in questo caso come prettamente estetica.

L'oggetto-test della Homberg funziona quindi a tutti gli effetti come strumento di produzione di comportamenti estetici. È opportuno tuttavia rilevare in quest'oggetto un'altra modalità di funzione che vedremo condivisa da molti altri oggetti eventualisti. Vale a dire la sua capacità di funzionare come strumento di un'indagine scientifica condotta secondo criteri convenzionali. La stessa artista ha infatti sviluppato le possibilità di utilizzazione dell'oggetto in questo senso giungendo ai risultati esposti nel suo saggio *Preferenze estetiche nel comportamento comune: critica della letteratura e nuovi studi sui gemelli*¹².

Riguardo poi le due polarità di funzione — produttiva e documentativa — caratteristiche dell'oggetto eventualista vorrei notare come nell'oggetto-test, descritto in precedenza come strumento di produzione, affiori anche la componente documentativa: esso cioè, prima di produrre all'esterno dei comportamenti estetici, documenta con la sua peculiare composizione le scelte estetiche dell'artista stessa.

Abbiamo quindi potuto esaminare, nel *Test di Preferenze Estetiche*, un lavoro che presenta nell'unità spazio-temporale tutti gli aspetti fondamentali

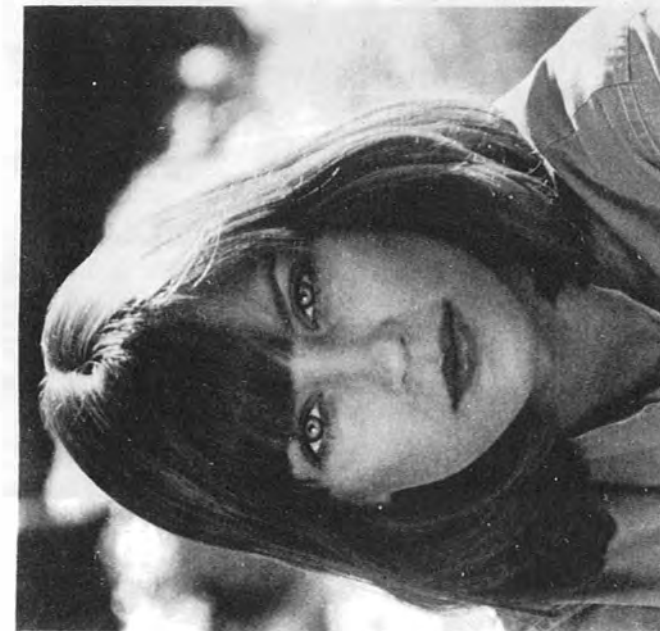


Fig. 1a - Dal *Test di preferenze estetiche*, Anna Homberg, 1980, item n. 40.

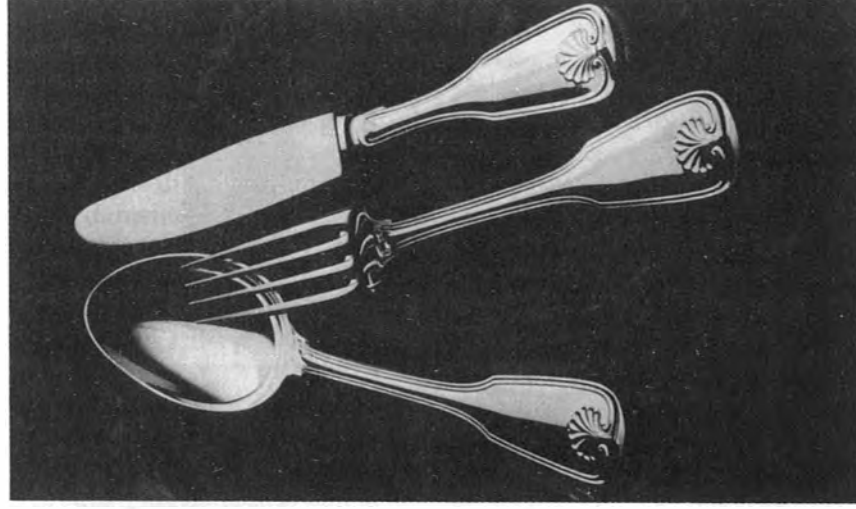
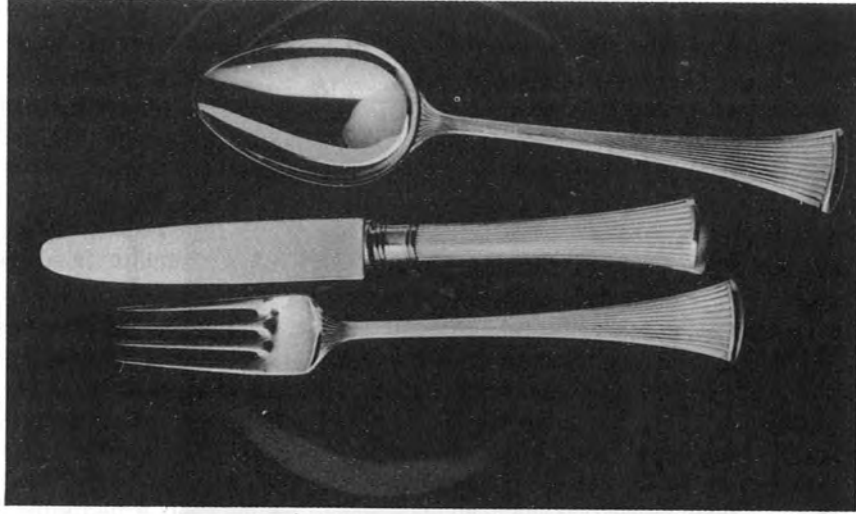


Fig. 1b - Dal Test di preferenze estetiche, Anna Homberg, 1980, item n. 41.

Anna Homberg

QUESTIONARIO DI PREFERENZA ESTETICA/2

In ogni coppia di fotografie gli oggetti rappresentati sono contrassegnati con la lettera A o con la lettera B. Indicare per ogni coppia l'oggetto preferito barrando la lettera corrispondente.

Numero dell'immagine	Oggetti raffigurati	Oggetto preferito
3	Bicchieri	<input checked="" type="checkbox"/> B
8	Fiore	<input type="checkbox"/> A
12	Divani	<input checked="" type="checkbox"/> B
16	Abiti femminili	<input checked="" type="checkbox"/> B
17	Bicchieri	<input checked="" type="checkbox"/> A
21	Cucine	<input checked="" type="checkbox"/> B
23	Stanze da bagno	<input checked="" type="checkbox"/> B
26	Paesaggi	<input type="checkbox"/> A
30	Lensuola/fodere	<input checked="" type="checkbox"/> B
32	Annodi	<input checked="" type="checkbox"/> B
40	Volti di donna	<input type="checkbox"/> A
41	Posate	<input checked="" type="checkbox"/> B

(segue)

Numero dell'immagine	Oggetti raffigurati	Oggetto preferito
44	Abiti da uomo	<input checked="" type="checkbox"/> A
53	Combinazioni di colori	<input type="checkbox"/> A
54	Combinazioni di colori	<input checked="" type="checkbox"/> A
55	Quadrati con cerchi	<input checked="" type="checkbox"/> B
56	Combinazioni di colori	<input checked="" type="checkbox"/> B

Fra tutti gli oggetti rappresentati preferisco in assoluto quello contrassegnato dal numero 56-A.

Nome del compilatore SILVANA MARINO

Età 47 ANNI

Sex M

Firma Silvana Marino

Fig. 2 - Dal Test di preferenze estetiche, Anna Homberg, 1980, questionario.

un piano morfologico, corrisponda alla definizione di oggetto-quadro data in apertura dell'articolo. Affinità morfologica che permane anche dopo l'osservazione che il linguaggio visivo, nel quadro di Lombardo, si dispone secondo criteri formali «asettici», tipici dell'immagine scientifica, che conferiscono al segno un valore assimilabile a quello del simbolo matematico, nell'intento di eliminare dal disegno le componenti irrazionalistico-emotive al fine di sottolineare l'ectopia del valore, l'evento onirico nella fattispecie, rispetto alla superficie di rappresentazione. L'artista recupera così l'oggetto-quadro sulla base della sua potenziale efficacia documentaristica e non, beninteso, nei termini di autosufficienza e di autovalore, fondati sulle sue peculiarità morfologiche e tecniche, che lo qualificavano in precedenza. La possibilità di questo recupero, dimostrata da Lombardo, lascia inoltre intravedere come, almeno in origine, anche l'oggetto-quadro si articolasse in rapporto all'Evento: da una parte come documento di eventi sociali, politici etc. (es. i quadri storici) o intrapsichici individuali (es. i quadri astratti), dall'altra come strumento di produzione di altri eventi (le emozioni suscitate dalla sua contemplazione). In seguito tuttavia, l'utilizzazione protratta ed esclusiva del quadro come unico strumento di documentazione e produzione d'eventi, ha finito per privarlo di questo rapporto, affermandolo come autovalore e rendendolo del pari inefficace in entrambi i sensi.

Il mio lavoro *Io non sono qui né tanto meno desidero che si parli di me in questa sede* (opera involontaria, 1981), serie di schizzi, appunti e scarabocchi da me eseguiti in varie occasioni e raccolti a mia insaputa da Lombardo, appartiene anch'esso al genere degli oggetti-documento (Fig. 4). Ci sono però in questo lavoro delle caratteristiche che meritano a mio avviso di essere sottolineate. Mi riferisco innanzitutto alla totale involontarietà con la quale tali documenti sono stati ottenuti. Vorrei a tal proposito ricordare che ero solito abbandonare gli scarabocchi in questione sul tavolo dove mi trovavo o addirittura accartocciarli e gettarli nel cestino dal quale puntualmente Lombardo li recuperava e conservava. Del resto la stessa didascalia «Io non sono qui né tanto meno desidero che si parli di me in questa sede» è stata da me concepita come dichiarazione, se non di completa estraneità ai fatti, giacché non potevo negare di averli prodotti, almeno di non intenzionalità nel commettere l'accaduto. A posteriori ho avuto modo di notare come fosse proprio questa mancanza d'intenzionalità a conferire loro un carattere particolare e sostanzialmente connesso all'Evento (ad esempio le conversazioni nelle quali ero impegnato ed i miei relativi stati d'animo) dal cui ambito scaturivano. Di fatto, da quando ho esposto questi scarabocchi, acquisendo in tal modo alla coscienza il loro valore, non sono stato più capace di ripeterli sortendo un effetto analogo. A riprova di quanto detto, alla fig. 5 si trova uno schizzo da me eseguito dopo aver esposto il lavoro in questione. Si può notare come dalla sua superficie sia quasi completamente scomparso il carattere di involontarietà e accidentalità che contraddistingueva gli altri. Non si può infatti simulare l'involontarietà, l'istanza programmatica balza

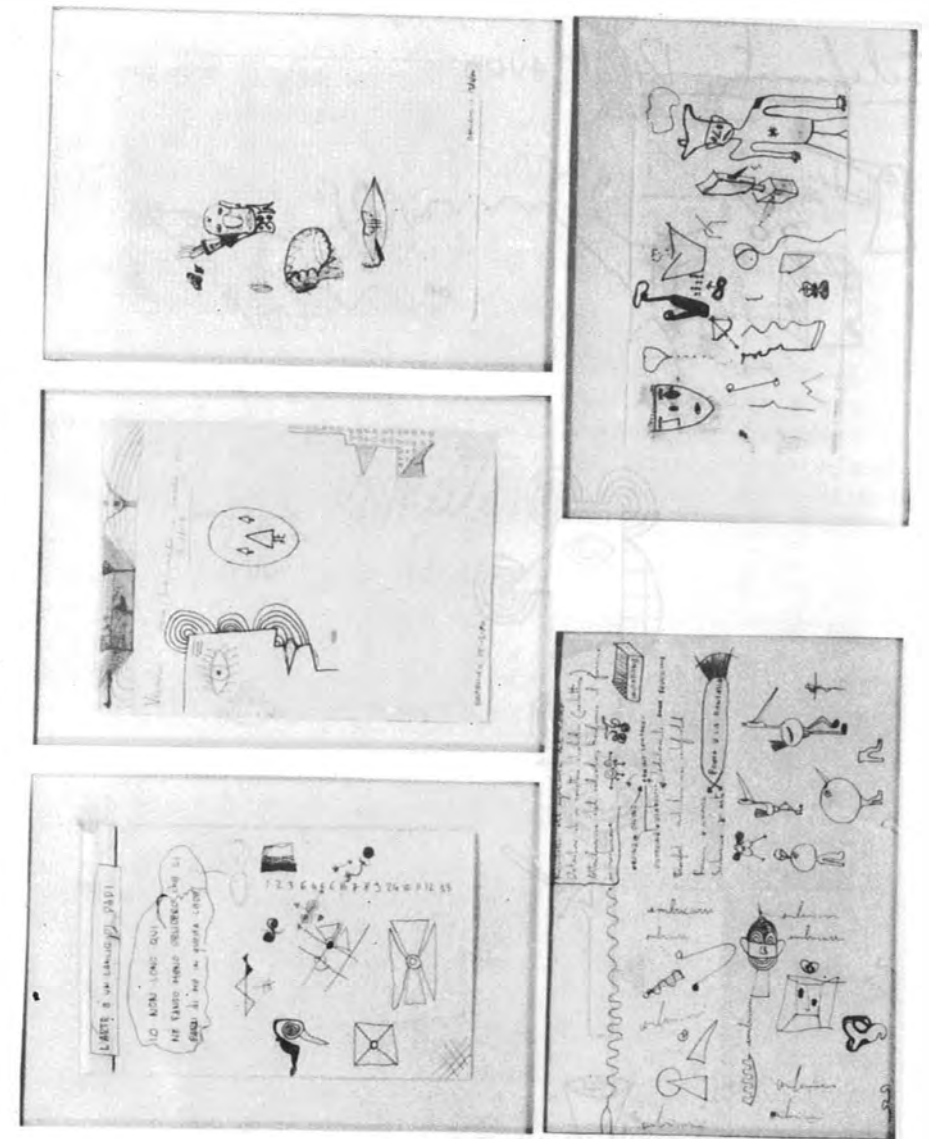


Fig. 4 - *Io non sono qui né tanto meno desidero che si parli di me in questa sede*, Domenico Nardone, 1981, particolare.

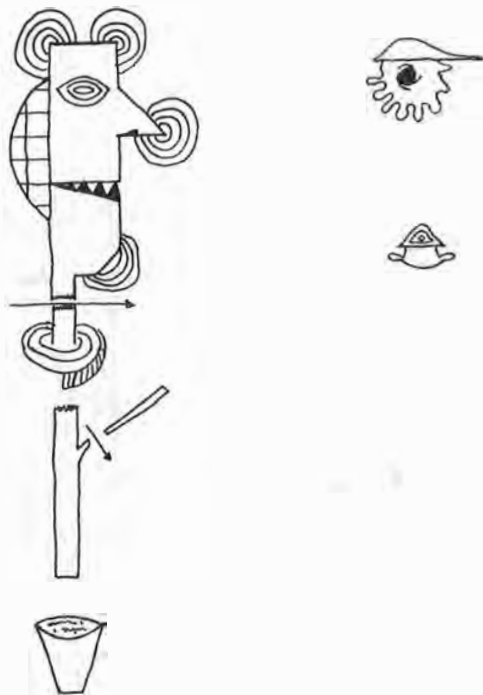
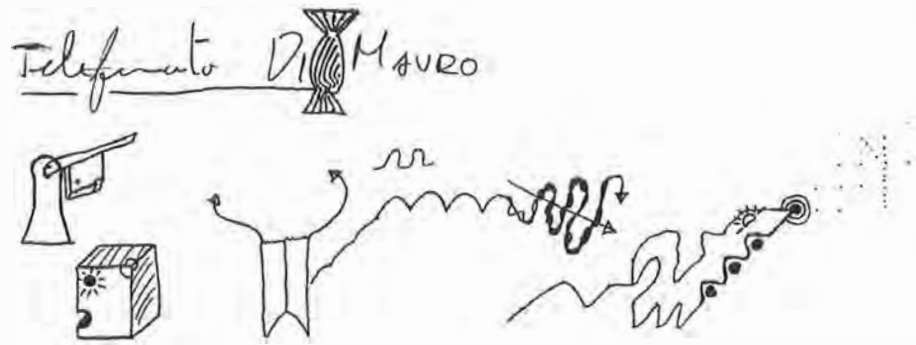


Fig. 5 - *Interpolazione* (opera semi-involontaria), Domenico Nardone, 1981.



Fig. 6 - *Amatemmi*, Vittorino Curci, 1975.

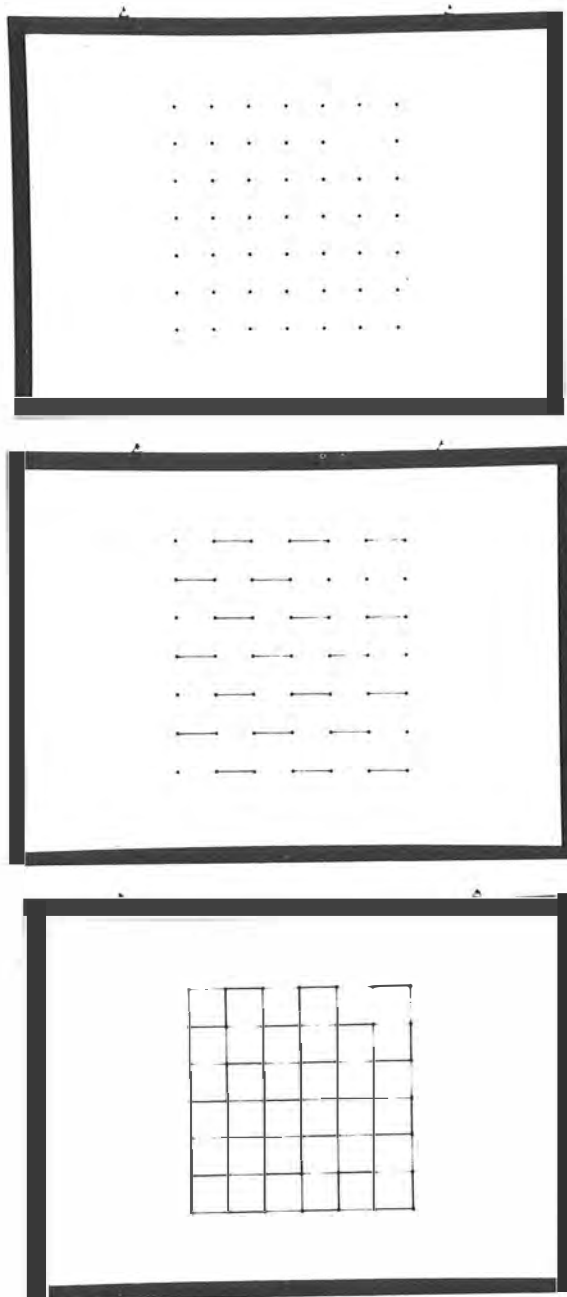


Fig. 7 - *Assenze 3°*, Cesare M. Pietroiusti, 1979.

evidente agli occhi nonostante i trucchi da me escogitati, (quale ad esempio l'aver utilizzato un foglio su cui figuravano già degli appunti anziché un foglio bianco), l'artificio rende il disegno una goffa imitazione di un gesto involontario.

L'analisi del lavoro di Vittorino Curci, *Amatemi* (1975) (Fig. 6), necessita di qualche precisazione. La prima riguarda la data che, collocandolo in una posizione all'incirca intermedia rispetto alle prime esperienze di Lombardo catalogabili come eventualiste e quelle successive di Pietroiusti, Raffaelli, etc., lo pone ovviamente al di fuori della discussione teorica che si sarebbe andata sviluppando con queste esperienze, nonché con la nascita di questa stessa rivista.

La seconda precisazione è invece relativa al contesto dal quale questo lavoro è stato prelevato e del quale offre una sorta di campionatura. Si tratta cioè di una serie di manifesti, grosso modo contemporanei a quello presentato e ad esso assimilabili da un punto di vista teorico oltre che tecnico, con i quali l'artista si proponeva di isolare le varie istanze psicologiche che promuovevano in lui il processo creativo. Sulla base di queste precisazioni resta comunque il fatto che questo lavoro, in una analisi a posteriori, presenti una piuttosto evidente connotazione eventualista. Riconosciamo infatti il suo aspetto di strumento di stimolazione nell'invocazione che esso offre allo spettatore e contemporaneamente non possiamo non rilevare anche l'aspetto documentativo, forse maggiormente cosciente nell'autore, rispetto ad una propria esigenza e ad un proprio stato d'animo.

L'ultimo dei lavori che considererò è *Assenze 3°* (1979) di Cesare Pietroiusti, unico oggetto-strumento di produzione presente isolatamente in questa mostra.

L'opera, di cui alla fig. 7, si compone di tre tavole grafiche ottenute attraverso la ripetizione di una sequenza segnica elementare (ad es. — + —). In ciascuna tavola la sequenza di base appare però incompleta in un tratto (ad es. — — + —). Lo spettatore viene quindi pregato di «completare» il disegno che gli viene sottoposto. Ovviamente nella maggior parte dei casi questi, individuato il tratto mancante, lo completerà inscrivendolo; esiste però la possibilità che egli, anziché regolarsi in questo modo, aggiunga un qualcosa di completamente extracontestuale. La valutazione di un siffatto comportamento è data dallo stesso Pietroiusti: «Il deviante (colui che non completa il disegno in base alla logica che esprime, n.d.a.)... ha una logica personale, che scientificamente si definisce 'delirante', che cozza contro il senso comune, ma che può anche imporsi ad esso, cambiandolo ed indirizzandolo su nuovi binari. Il deviante costruisce infatti una nuova figura a partire dalla figura data e, lungi dallo svelarne l'assenza precedente, la rende più complessa, più problematica, stimolante altre proiezioni, cioè carente sotto nuovi e diversi aspetti. Il deviante crea nuove assenze, produce una nuova invenzione. Fa arte»¹⁴.

Le tavole grafiche di Pietroiusti divengono quindi delle vere e proprie cartine al tornasole dell'Evento, perfettamente adatte a produrre e svelare comportamenti estetici.

Con quest'ultimo esempio si conclude la panoramica sulle opere dell'Arte Eventuale, con la quale spero di aver sufficientemente chiarito la posizione ed il ruolo assunti dall'oggetto in quest'ambito.

Sul finire vorrei però raffrontare il tipo di rapporto che intercorre tra lo spettatore e l'opera eventualista con quello che intercorreva, sempre tra gli stessi termini, nell'Arte tradizionale. Se infatti quest'ultima si articolava in rapporto allo spettatore secondo i già descritti canoni della «contemplazione» o della «fruizione estetica», viceversa l'Arte Eventuale si fonda proprio sull'uso diretto dell'oggetto ad opera dello spettatore (test da compilare, disegni da completare, bottoni da premere, etc.). L'oggetto eventualista è tuttavia ancora un oggetto inutile, nel senso però che non si presta ad una funzione d'uso già nota e standardizzata bensì ad una funzione ancora ignota e non formulata. Con un gioco di parole possiamo dire che l'oggetto eventualista è un oggetto che deve essere usato ma che non può essere utilizzato. Usare un oggetto per scopi ignoti è a tutti gli effetti un comportamento estetico, giacché non può rispondere ad una logica economico-esecutiva, e quindi un Evento. In quest'ottica possiamo quindi comprendere la bellissima intuizione di Lombardo, sulla quale concludo, che «L'Evento è l'uso estetico della vita»¹⁵.

¹Arvatov B., *L'Arte nel sistema della cultura proletaria*, in *Arte, Produzione e Rivoluzione*, Guaraldi, 1950. Ed. or. 1926.

²In un primo tempo il carattere di inutilità sembra derivare all'oggetto d'arte dalla sua particolare morfologia. Successivamente, in forza della convenzione, il luogo di collocazione (la galleria, il museo, etc.) assume di per sé la capacità di destituire di ogni valore d'uso qualsiasi oggetto vi trovi posto. La defunzionalizzazione di un oggetto, necessaria secondo Duchamp per ottenerne la slatentizzazione delle valenze estetiche, è infatti a volte da questi provocata semplicemente trasferendo l'oggetto dal suo contesto abituale al museo.

³Mi sembra in questa chiave significativo come il rifiuto da parte delle Avanguardie storiche della concezione di inutilità dell'arte segua da vicino la formulazione più radicale che tale concetto abbia mai trovato, ovvero la teorizzazione di «un'arte perfettamente inutile» (Wilde) che sottende tutta la produzione decadente. Un'impostazione teorica di questo genere ha infatti almeno il pregio di sgombrare completamente il campo dagli equivoci.

⁴Cfr. Nardone D., *La scomparsa dell'oggetto d'arte*, in Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. II, 1980.

⁵Perniola M., *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna 1980.

⁶Cfr. Lacan J., *Il seminario sulla lettera rubata*, in *La cosa freudiana e altri scritti*, Einaudi, Torino 1972. Trad. it. di Contri e Laoldi.

⁷Cfr. Lombardo S., *Metodo e Stile. Sui Fondamenti di un'Arte Aleatoria Attiva*, in Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. III, 1980.

⁸Cfr. Jaspers K., *Psicologia delle visioni del mondo*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1950.

⁹Cfr. Lombardo S., *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia*, in Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. I, 1979.

¹⁰*Arte Eventuale*, Galleria Jartrakor, Roma novembre 1981. La mostra, con parziali mutamenti e sotto altro titolo, era già stata presentata a Milano, Galleria Cenobio-Visualità, nell'aprile del 1981. L'allestimento di questa mostra è stato in entrambe le occasioni curato da Sergio Lombardo, Anna Homberg, Cesare Pietroiusti e da me.

¹¹La possibilità di ottenere da parte dello spettatore un comportamento estetico «obbligato» era già stata sfruttata da Lombardo in alcune «situazioni-problema» del 1968. In calce all'opera *Scatola con 21 cubi* si trova ad esempio la seguente didascalia: «Riempire una scatola che contiene perfettamente 20 cubi avendone a disposizione 21 di cui 7 rossi, 7 gialli, 7 azzurri». Non esistendo una disposizione logica dei cubi nella scatola, né alcuna ragione per scartare un cubo di un colore anziché di un altro, le scelte operate dallo spettatore sono in ogni caso frutto di un comportamento estetico.

¹²Cfr. Homberg A., *Preferenze estetiche nel comportamento comune: critica della letteratura e nuovi studi su gemelli*, in Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. III, 1980.

¹³Gli strumenti di produzione ai quali si fa accenno sono stati presentati al pubblico per la prima volta in *Sergio Lombardo: L'attraversamento dello specchio, La tua vera immagine. Cesare M. Pietroiusti: Il gesto di potere*, Galleria Jartrakor, Roma maggio-giugno 1979. L'induzione ipnotica in questione, *La tua vera immagine*, era nella fattispecie articolata in un nastro magnetico registrato, che ne costituiva la componente verbale e più in generale auditiva, e in uno specchio tachistoscopico di Lombardo, che ne costituiva la componente visiva.

Riferimenti specifici a questo lavoro si possono ad ogni modo trovare in:

Lombardo S., *Immagini indotte in stato di trance ipnotica*, in Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. I, 1979, pagg. 56-59.

Lombardo S., *Metodo e Stile. Sui Fondamenti di un'Arte Aleatoria Attiva*, in Riv. di Psicol. vol. III, 1980, pagg. 93-94.

Una descrizione tecnica dello specchio tachistoscopico si trova invece in Lombardo S., *Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica*, su questa stessa rivista.

¹⁴Pietroiusti C.M., *Assenza e devianza*, in Riv. di Psicol. dell'Arte, vol. I, 1979.

¹⁵Da una conversazione privata con l'artista.

Sergio Lombardo

CARATTERISTICHE DELLE IMMAGINI CHE STIMOLANO ATTIVITÀ ONIRICA

Il mio ritratto mi somiglia, ma al tempo stesso non mi somiglia perché esso è solo la mia immagine corporea.

Se un pittore, dipingendo il mio viso, desidera fare il mio ritratto, non vi riuscirà perfettamente, poiché per questo è necessario qualcosa di più dei colori.

Atti di San Giovanni

1 - La visione indiretta e i suoi effetti onirici.

Le modalità della percezione visiva in persone senza visione centrale, cioè provviste soltanto di visione parafoveale¹, fu studiata da Otto Pötzl nel lontano 1917² e i suoi puntigliosi esperimenti dettero inizio ad un importante filone di ricerca che ancora oggi si dimostra sorprendentemente fecondo.

Egli si servì, nei suoi esperimenti, di uno strumento da lui stesso costruito, al quale dette il nome di *tachistoscopio* e che oggi viene indicato come tachistoscopio di Pötzl, per distinguerlo da una versione realizzata quasi mezzo secolo dopo, ma tecnicamente più perfetta, nota come tachistoscopio di Harvard, che dette il via all'ideazione di modelli più sofisticati oggi molto in uso.

Lo strumento di Pötzl consisteva in un semplice proiettore per diapositive al quale era stato applicato un obiettivo fotografico in modo da consentire la proiezione dell'immagine per frazioni di secondo ben precise.

Se ad una persona con la sola visione indiretta si mostrano delle immagini, la persona non è in grado di cogliere l'immagine nel suo insieme, ma ne coglie frammenti incoerenti, dettagli, che soltanto in seguito a ripetute stimolazioni possono venire ricomposti nella coscienza del malato.

Pötzl trovò reperti simili anche nel caso di un alcoolista cronico con emianopsia latente ed allucinosi, al quale sottopose una serie di immagini in esposizione tachistoscopica.

Se il tempo d'esposizione era sufficientemente lungo da consentire una descrizione completa dell'immagine non si presentavano allucinazioni; se l'esposizione era invece così rapida da consentire al soggetto di cogliere soltanto qualche frammento, si assisteva ad una ricca produzione di allucinazioni visive.

L'analisi di queste allucinazioni dimostrò che esse erano correlate esclusivamente a quei dettagli dell'immagine che il paziente non aveva percepito a livello conscio.

Il fatto che i frammenti dell'immagine percepiti consapevolmente non apparivano nel contenuto delle allucinazioni venne formulato come *legge dell'esclusione*.

Pötzl, confrontando lo stimolo con i prodotti allucinatori, notò che i frammenti dai quali erano state sviluppate le allucinazioni avevano subito un processo di distorsione analogo a quello descritto da Freud a proposito della formazione dei sogni: condensamenti, rovesciamenti, rappresentazione speculare, eccetera.

2 - La percezione subliminale e i residui preconsoci.

Gli esperimenti di Pötzl continuarono su persone normali poichè fu ipotizzato che i processi percettivi implicassero, anche nelle persone sane, stadi di frammentazione successivamente integrati nella visione completa.

Furono proiettate immagini tachistoscopiche ad 1/100 sec., e fu chiesto a persone normali di riferire dopo ogni esposizione, tutte le associazioni da essa provocate, nonché le immagini ipnagogiche e i sogni della notte seguente spontaneamente ricordati.

Ecco le conclusioni di Pötzl:

«Si dimostra l'esistenza di uno sviluppo tardivo di singole parti dell'immagine tachistoscopica: anche in soggetti sani si riscontra uno sviluppo frammentario a posteriori degli elementi visivi percepiti per vie preconsce.

Si ritrova inoltre la stessa esclusione dagli elementi riemersi in sogno delle parti d'immagine percepite e descritte subito dopo l'esposizione, come si era evidenziato nel caso di pazienti cerebrolesi... L'immagine onirica che si riferisce alla diapositiva dell'esperimento trasforma la percezione simultanea dell'immagine in una successione cronologica dei suoi elementi... Le immagini frammentarie del sogno evidenziano alterazioni rispetto all'originale del tipo "condensamento", "spostamento", "dislocazione", eccetera; alterazioni indicate da Freud nel lavoro onirico in generale».

Alcuni dei soggetti di Pötzl elaborarono dei sogni completi il cui contenuto poteva essere ricondotto all'immagine-stimolo tachistoscopica.

Questi sogni furono interpretati da due punti di vista: quello psicoanalitico e quello neurofisiologico.

Se ne ricavò come risultato che nella produzione del sogno sarebbero coinvolti tre fattori: un fattore sensoriale collegato alle caratteristiche formali dell'immagine-stimolo, un fattore motorio collegato alla direzione dello sguardo del soggetto nell'ispezione dello stimolo, un fattore simbolico collegato a riferimenti affettivi inconsci.

La domanda conclusiva dello studio di Pötzl è la seguente: quali sono gli elementi di un'immagine visuale più adatti a stimolare i meccanismi onirici? A ciò egli risponde adducendo da una parte la *potenzialità associativa* dell'immagine in senso psicoanalitico, dall'altra le sue *caratteristiche di presentazione* di fronte all'aspettativa dei soggetti.

«Come caratteristica principale — egli conclude — di una stimolazione neurofisiologica che induce sogni possiamo considerare *l'intenzione inibita* di qualsiasi tipo. Tale intenzione inibita è data nei nostri esperimenti dalla presentazione tachistoscopica ed è rafforzata particolarmente dal fatto che avevamo messo i nostri soggetti in una situazione di viva curiosità e aspettativa nei confronti dell'immagine tachistoscopica».

Esperimenti analoghi a quelli di Pötzl furono eseguiti da Urbantschitsch nel 1918 per mezzo di esposizioni rapide di immagini, scritte e numeri, che venivano poi ricostruite a memoria dai soggetti³.

Gli elementi dell'immagine riapparivano sotto forma di frammenti isolati e ogni nuovo frammento si univa a quelli precedenti fin quando, nel giro di 15-30 minuti, la rappresentazione mnemonica raggiungeva un livello di stabilità. Durante il processo di ricostruzione furono notati errori caratteristici come lo scambio di un colore con il suo complementare o l'inversione dell'ordine spaziale, che venivano per lo più spontaneamente corretti.

In seguito all'esposizione di un numero di 5 cifre, una ragioniera, che era riuscita a visualizzare correttamente quattro cifre, nel corso della giornata si accorse di avere delle difficoltà nei suoi calcoli rispetto al numero 3: si inceppava quando questo numero appariva nel calcolo, lo scriveva in modo inconsueto, avvertiva addirittura dei crampi quando stava per scrivere questo numero.

Solo quando riuscì a mettere in relazione il numero 3 con la cifra mancante dell'esperimento i suoi disturbi scomparvero immediatamente e completamente. Infatti era proprio quello il numero cercato.

Nel 1924 gli esperimenti col tachistoscopio furono ripresi da Allers e Teler⁴. Dopo l'esposizione fu applicato un test associativo: i soggetti dovevano rispondere a parole-stimolo con la prima cosa che gli veniva in mente.

Veniva inoltre richiesto di descrivere tutte le idee o immagini che apparivano nell'intervallo fra lo stimolo e la risposta.

I risultati dimostrarono che, mentre la risposta non poteva essere ricondotta all'immagine tachistoscopica, appariva evidente la correlazione fra il materiale prodotto nell'intervallo associativo e lo stimolo tachistoscopico.

Quando ai soggetti fu mostrata questa correlazione essi reagirono con un atteggiamento di viva sorpresa: essi infatti a livello cosciente non avevano attribuito alcun senso alle immagini dell'intervallo associativo.

L'indagine sui meccanismi della formazione del sogno in seguito ad esposizioni tachistoscopiche riprese in America per merito dello psicoanalista Charles Fisher.

Costui fece una revisione del lavoro di Pötzl e giunse alle stesse conclusioni del suo predecessore, tuttavia ampliando e perfezionando sotto diversi aspetti le conoscenze precedenti^{5, 6, 7, 8, 9, 10}.

Gli esperimenti di Fisher si appoggiano all'idea freudiana secondo la quale, per dare origine al sogno, sono necessari residui percettivi recenti, i quali vengono distorti dal lavoro onirico, prima preconsocio, poi inconscio.



1



Figg. 1-2
Sergio Lombardo, dai «Gesti Tipici», smalto su carta, 1962.

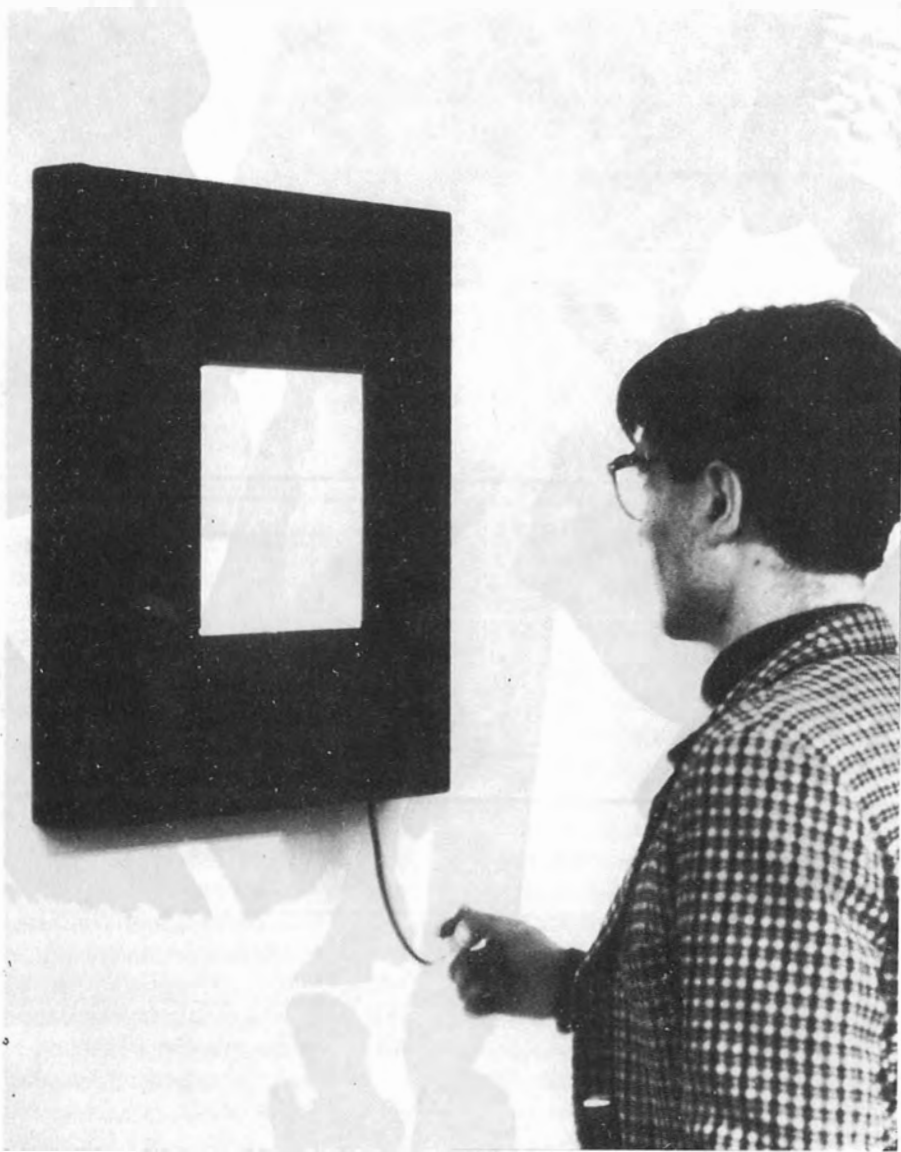
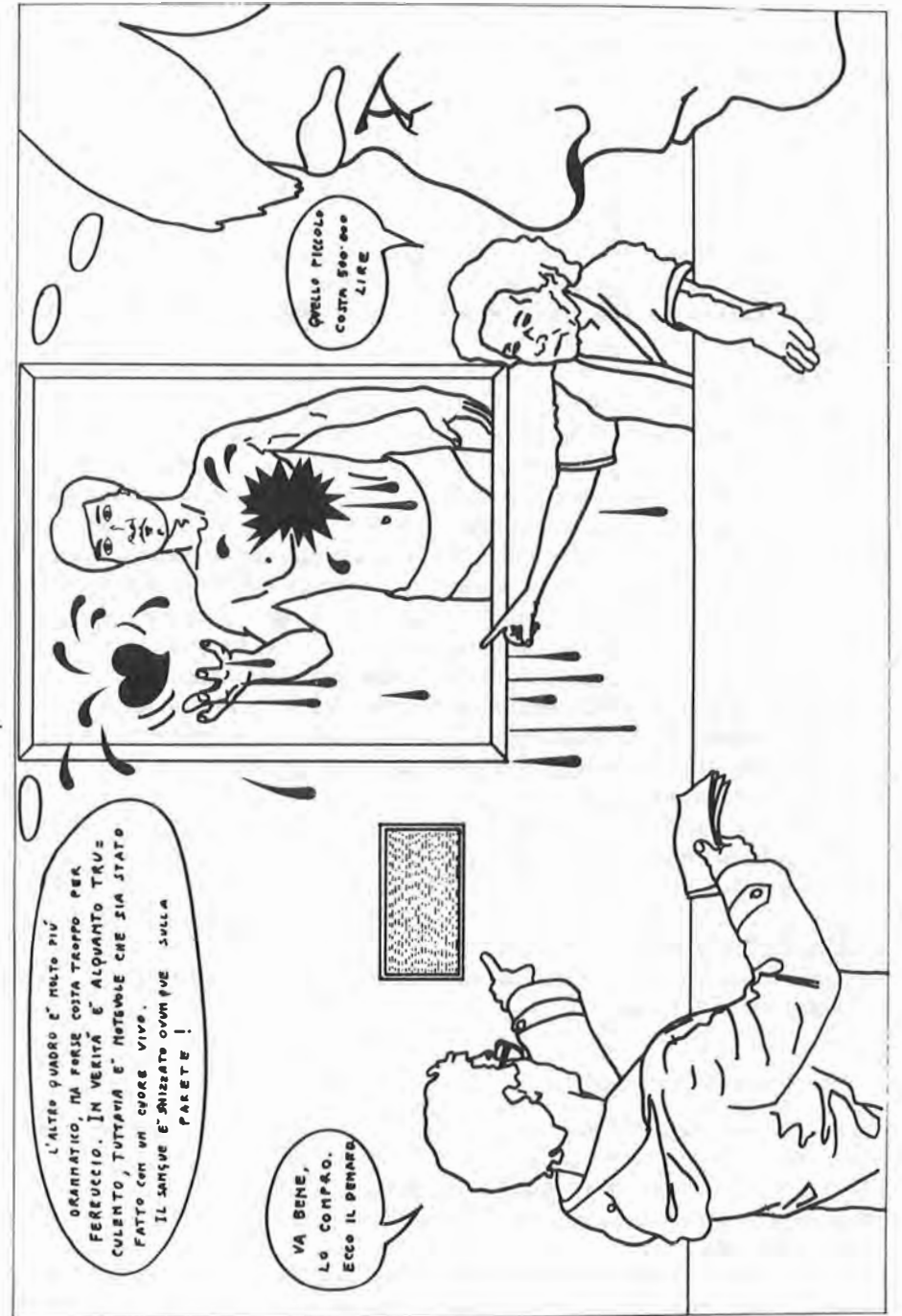


Fig. 3
Sergio Lombardo, «Specchio tachiscopico con stimolazione a sognare» 1979.

Fig. 4
Sergio Lombardo, «La tua vera immagine» illustrazione di un sogno ottenuto dallo stesso autore in seguito ad un esperimento con lo specchio tachiscopico, 1979.



Freud non credeva possibile la creazione in sogno di strutture visuali originali, cioè non collegate ad una percezione precedente; ma, da quanto abbiamo finora passato in rassegna, la percezione direttamente elaborata dalla coscienza non è mai attiva nel sogno (*legge dell'esclusione di Pötzl*).

Seguendo la teoria psicoanalitica Fisher ricorre, per superare l'ostacolo, al concetto di percezione preconsoria, al quale del resto si era rifatto lo stesso Pötzl, giustificando in tal modo la provenienza dall'esterno del materiale elaborato nel lavoro onirico.

Il sistema preconsorio, intermedio fra la coscienza e l'inconsorio, è il luogo nel quale le distorsioni percettive, dovute all'energia libera primaria, si sommano ai mascheramenti escogitati dalle difese dell'io, prima di dare luogo al sogno manifesto.

«... Per ragioni di censura il processo onirico — egli afferma — trasferisce l'intensità psichica da ciò che è importante, ma criticabile, verso ciò che è indifferente. Ciò dà una spiegazione sul modo di operare della legge dell'esclusione di Pötzl. Noi possiamo aggiungere — prosegue Fisher — un altro fattore forse ugualmente importante. Le tracce della registrazione subliminale sono altamente instabili e subiscono una quantità di trasformazioni tipo-processo-primario quali condensazioni, spostamenti, moltiplicazioni, metamorfosi del significato, etc., che le rendono adatte ad esprimere i desideri istintuali nei termini di una realtà psichica in disaccordo con la realtà esterna...».

Si possono perciò identificare almeno quattro fasi nel fenomeno di Pötzl:

- 1 — registrazione sensoriale al di sotto della coscienza (subliminale).
- 2 — lavoro cognitivo preconsorio sulle tracce mnemoniche subliminali.
- 3 — affioramento involontario delle immagini del preconsorio sotto forma di sogni, allucinazioni o immaginazione spontanea.
- 4 — resoconto cosciente.

L'esposizione tachiscopica di un'immagine ambigua di Rubin (raffigurante una linea che può essere interpretata come un profilo umano, sia se si considera figura la parte destra dell'immagine e sfondo la sinistra, sia viceversa), rivelò che nella registrazione subliminale non avviene l'effetto gestaltico figura-sfondo.

La percezione subliminale accetta contemporaneamente tutte le possibili interpretazioni dell'immagine.

3 - La suggestione a sognare.

Un particolare riguardo meritano gli studi di Fisher sulla suggestione e sul significato che questa assume nel lavoro onirico.

Egli scoprì che i pazienti in analisi rispondono nel sogno, non solo al contenuto della suggestione a sognare, ma anche al fatto di ricevere una suggestione a sognare.

La suggestione a sognare stimola desideri di maternità e di nascita, che si ritrovano nel sogno, espressi in termini pregenitali: «È accettata quando in-

consciamente è equiparata all'incorporazione orale di una sostanza buona e rigettata quando acquista il significato di una sostanza cattiva».

Se la suggestione non presenta contenuti ansiogeni, essa viene accettata anche in assenza di un rapporto analitico o ipnotico.

Soggetti normali, esposti a blande suggestioni a sognare, produssero una percentuale di sogni superiore a quella di soggetti in analisi o in ipnosi ai quali fu data una suggestione di contenuto ansiogeno, correlata con i loro conflitti più profondi.

L'efficacia di una suggestione a sognare è perciò legata alle sue caratteristiche di interpretabilità inconscia del contenuto che impone, ma soprattutto è legata a quello che possiamo chiamare il *valore formale del setting*: il fatto che qualcuno chiede a un altro di sognare, l'atteggiamento di dare o ricevere una suggestione, le proiezioni inconscie che valorizzano i rispettivi atteggiamenti.

A questo proposito è lo stesso Fisher a precisare che: «... la suggestione acquista il significato inconscio di seme, orina, feci o cibo (sostanze impregnanti), e il sogno prodotto diventa l'equivalente di un bambino, che potrebbe anche venire simbolicamente espresso sotto forma di feci o di cibo».

Bisognerebbe qui richiamare gli studi sul significato inconscio del transfert, sul setting suggestivo e sulla suggestione, cosa che non posso ovviamente affrontare in questa sede, e che, inevitabilmente, data l'ampiezza delle connessioni implicate, mi condurrebbe fuori tema.

Vorrei tuttavia accennare alcuni punti chiave.

Ferenczi già nel 1909, sulla scorta del pensiero freudiano, secondo il quale ogni suggestione è basata su un legame erotico, aveva subordinato la capacità di suggestionare alla possibilità che avvenga il transfert, cioè alla riattivazione di atteggiamenti erotici infantili verso le figure genitoriali rappresentate dal suggestionatore¹¹.

Nel 1911 Schroetter aveva dimostrato la possibilità di indurre sogni, o produzioni psichiche simili a sogni, per mezzo di appropriate suggestioni somministrate a soggetti in stato di regressione ipnotica¹².

Successivamente, per mezzo di suggestioni postipnotiche, furono indotti sogni notturni da Roffenstein¹³ nel 1923 e da Nachmanshon¹⁴ nel 1925.

L'opinione generale di questi sperimentatori equipara qualsiasi transfert, sia ipnotico sia analitico, ad uno stato di regressione infantile, indotta per mezzo di un setting, che richiama quello già vissuto dal bambino nei confronti dei genitori.

In questo quadro vengono facilmente accolte suggestioni il cui contenuto possa caricarsi di valori gratificanti.

Se consideriamo il museo, il teatro o la galleria sotto l'aspetto del setting, non è difficile riconoscerne gli elementi che inducono simbolicamente lo spettatore in uno stato di regressione infantile.

Come vedremo fra poco, questa osservazione può anche essere rivolta al semplice atto di contemplare un qualsiasi oggetto o scenario estetico.

4 - I «Gesti tipici».

Agli inizi del Sessanta, quando il problema dei mass-media e il fenomeno della Pop-Art cominciavano a diventare di moda, esposi alla Tartaruga di Roma una serie di pitture su tela, che furono troppo affrettatamente classificate Pop-Art dalla critica d'arte dell'epoca (figg. 1, 2).

In verità erano raffigurate immagini di autorità della scena politica riprese dalle figure dei giornali, ma non era questo l'elemento essenziale, né il più importante.

Le immagini di quella mostra erano infatti basate sulle seguenti caratteristiche:

- 1 — Dimensione notevolmente superiore alla realtà.
- 2 — Eliminazione di tutti i dettagli eccetto la sagoma dell'immagine.
- 3 — Soggetto raffigurante personaggi politici molto noti in atteggiamenti suggestivi caratteristici.
- 4 — Amplificazione di dettagli particolarmente significativi, riguardanti gesti o atteggiamenti tipici.
- 5 — Uso del solo colore nero su fondo bianco.
- 6 — Esecuzione sciatta della verniciatura con involontari schizzi di colore e difetti di copertura.
- 7 — Decentramento dell'immagine e conseguente asimmetria nel bilanciamento fra bianchi e neri.
- 8 — Ambivalenza percettiva fra l'effetto di una figura e quello di una composizione casuale di macchie bianche e nere.
- 9 — Ambiguità interpretativa rispetto alla figura fra la posizione di fronte o di spalle.
- 10 — Eventuali distorsioni anamorfotiche.

In seguito a quella mostra fui sorpreso dal numero delle persone che mi confessarono di aver sognato più volte le immagini esposte.

Quando alcuni anni dopo cominciai ad interessarmi del problema di valutare le immagini sotto l'aspetto della loro capacità di stimolare sogni, fui costretto a riesaminare i «Gesti tipici».

Essi contenevano diversi elementi che stimolano attività onirica.

1 — *Regressione indotta a causa delle seguenti caratteristiche:*

- setting contemplativo.
- differenza di scala fra lo spettatore e l'immagine, che riproduce la stessa differenza di scala nelle proporzioni del bambino rispetto a quelle dei genitori.
- suggestioni di autorità indotte dal gesto.
- regressione ad un tipo di percezione legato soltanto alla sagoma e alla mole, tipico della percezione visiva del bambino e collegato al fenomeno dell'imprinting.

2 — *Percezione subliminale di contenuti suggestivi non elaborati dalla coscienza:*

- deviazione dell'attenzione dall'opera a causa della sciatta esecuzione e della conseguente mancanza di appigli per discussioni da intenditore d'arte.
- ambiguità e ambivalenza percettiva.

5 - Specchio tachistoscopico con stimolazione a sognare.

Lo strumento consiste in uno specchio di dimensioni sufficienti a inquadrare la faccia dello spettatore, provvisto di interruttore manuale azionabile dallo stesso spettatore e capace di provocare un lampo di 1/2.000 sec. che consente di percepire subliminalmente un'immagine precedentemente inserita dietro lo specchio (fig.3).

Accanto allo specchio, sulla destra dello spettatore, si trova un piccolo quadro in cui sono esposte le istruzioni per seguire correttamente l'esperimento. Esse recitano testualmente:

«Fissa intensamente la tua immagine, dopo averla inquadrata al centro dello specchio, per circa un minuto.

Concentra l'attenzione sull'occhio destro e, fissandolo intensamente, premi il pulsante.

Questa notte, o la notte successiva, farai un sogno che riguarderà la tua immagine.

Ti vedrai in una forma assurda, simbolica, segreta, e, forse, non ti riconoscerai.

Vedrai la tua vera immagine.

Un'immagine che ricorderai anche da sveglio.

Si prega di annotare i sogni delle due notti successive all'esperimento e farli pervenire al seguente indirizzo.....»

* * *

L'esperimento fu eseguito, in un primo tempo, dopo che ai soggetti erano state somministrate suggestioni di rilasciamento e di sonno; successivamente fu eseguito usando la sola suggestione scritta contenuta nelle istruzioni.

Le immagini da percepire subliminalmente sono state da me composte, seguendo un criterio inizialmente intuitivo e successivamente corrette, sulla base di un processo per tentativi, orientato allo scopo di ottenere la massima efficacia onirizzante.

Poiché questa indagine è ancora in atto, per ora farò riferimento soltanto ad una prima fase della ricerca in cui venne utilizzata l'immagine di un semplice foglio bianco.

La risposta onirica a questo stimolo fu abbondante ed enormemente differenziata da individuo a individuo sia per quanto riguarda la complessità dei sogni, sia per quanto riguarda la loro originalità di contenuto.

Non è stata usata alcuna tecnica di risveglio automatico, per cui il nostro materiale è costituito esclusivamente dai sogni spontaneamente ricordati al risveglio della notte successiva all'esperimento e spontaneamente riferiti.

Ho scelto alcuni sogni campione, che ritengo sufficientemente rappresentativi per illustrare i risultati di questa prima parte dell'esperimento.

— *Il sogno di D.*

Sono in uno stato d'animo di estrema tensione.

Noto che davanti a me c'è uno specchio e sento che tra poco vi comparirà qualcuno. Ho molta paura della sua venuta.

Improvvisamente compare il volto di un vecchio, gli spuntano solo pochi denti, il cranio è calvo, ma lateralmente vi sono ciuffi di capelli grigi e ricciuti.

Ha anche i baffi e una peluria che gli sale lungo gli zigomi.

Al posto degli occhi ha due buchi neri.

Non ricordo bene se l'immagine si trasforma nell'apparizione di altre facce.

In ogni caso a quel punto la paura era ormai cessata.

La mia attenzione cade sul fetro nero che fa da cornice allo specchio e riconosco che si tratta dello specchio tachistoscopico dell'esperimento.

— *Il sogno di S.*¹⁷

Cammino di sera con Ferruccio per andare al bar. Passando per Piazza Navona noto che vi sono ancora delle bancarelle tipo quelle natalizie. Ferruccio si ferma davanti ad una bancarella disadorna e quasi vuota. Sul fondo si vedono due quadri e una vecchia sta dietro al banco sonnecchiando. Ferruccio è interessato ad un piccolo quadro che sta alla nostra sinistra, mentre l'altro quadro, che si trova alla nostra destra, è molto grande e strano. Rappresenta un uomo che tiene in mano il proprio cuore appena cavato dal petto che continua ancora a pulsare schizzando sangue tutt'intorno.

Mentre Ferruccio acquista, con una disinvoltura che mi sorprende, il piccolo quadro per il prezzo di 500.000 lire, io osservo l'altro quadro e mi accorgo che è fatto con un cuore umano vivo, che sta sporcando di sangue perfino la parete.

Lo trovo alquanto truculento, tuttavia molto più interessante di quello acquistato da Ferruccio che è uniformemente grigio, dipinto con pennellate orizzontali.

Per spiegarmi il fatto, penso che Ferruccio non aveva preso in considerazione il quadro grande perchè supponeva che costasse troppo (fig. 4).

¹Si trattava di lesioni di guerra in cui era stata distrutta una parte della corteccia del lobo occipitale. Ciò impediva la visione centrale nitida.

²Pözl, O.: *Experimentell erregte Traumbilder in ihren Beziehungen zum direkten Sehen*, Zeitschrift für Neurologie und Psychiatrie 37: 278-349, 1917.

³Urbantschitsch, V.: *Über unbewusste Gesichtseindrücke und deren Auftreten im subjektiven optischen Anschauungsbilde*, Zeitschrift für Neurologie und Psychiatrie 41: 170-82, 1918.

⁴Allers, R., Teler, J.: *Über die Verwertung unbemerkter Eindrücke bei Assoziationen*. Zeitschrift für Neurologie und Psychiatrie 89: 492-513, 1924.

⁵Fisher, Ch.: *Studies on the nature of suggestion. Part I. Experimental induction of dreams by direct suggestion*. J. Am. Psychoanal. Ass., 1:222-55, 1953.

⁶Fisher, Ch.: *Studies on the nature of suggestion. Part II. The transference meaning of giving suggestion*. J. Am. Psychoanal. Ass., 1:406-37, 1953.

⁷Fisher, Ch.: *Dreams and perception. The role of preconscious and primary modes of perception in dream formation*. J. Am. Psychoanal. Ass., 2:389-445, 1954.

⁸Fisher, Ch.: *Dreams, images, and perception. A study of unconscious-preconscious relationships*. J. Am. Psychoanal. Ass., 4:5-48, 1956.

⁹Fisher, Ch.: *A study of preliminary stages of the construction of dreams and images*. J. Am. Psychoanal. Ass., 5:5-60, 1957.

¹⁰Fisher, Ch.: *The effect of subliminal visual stimulation on images and dreams: a validation study*. J. Am. Psychoanal. Ass., 7:35-83, 1959.

¹¹Ferenczi, S.: *Introjection and transference*. In *Sex in psychoanalysis*. New York, Brunner, 1950, pag. 35.

¹²Schroetter, K.: *Experimentelle Träume*. Zentralb. f. Psychoanal., 2:638, 1911.

¹³Roffenstein, G.: *Zum Problem des Unbewussten*. Ztschr. Neurol. Psychiat., 80:75, 1923.

¹⁴Nachmanshon, M.: *Über experimentell erzeugte Träume nebst kritischen Bemerkungen über die psychoanalytische Methodik*. Ztschr. Neurol. Psychiat., 98:356, 1925.

¹⁵Lombardo, S.: *Lombardo, Mambor, Tacchi: una mostra di tre giovani artisti romani*. La Tararuga, Roma, 1963. Per una più completa bibl. cfr. anche: Homberg, A.: *I «Gesti Tipici» di Sergio Lombardo 1962-1963*. In questa stessa Riv. di Psic. dell'Arte 2:51-63, 1980.

¹⁶Lombardo, S.: *Specchio tachistoscopico con stimolazione a sognare*. Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, II° Convegno di comunicazione di lavoro di artisti contemporanei. Lo strumento fu usato per la prima volta in: Sergio Lombardo: *La Tua Vera Immagine*, Cesare Pietroiusti: *Il Gesto di Potere*, Jartrakor, Roma, 1979.

¹⁷Questo sogno fu sognato dall'Autore di questo articolo il 5-9-1979, ed una illustrazione grafica è stata esposta nella mostra *Arte Eventuale*, Jartrakor, Roma, 23-10-1981.

Anna Homberg

L'INTERPRETAZIONE FANTASTICA DELL'IMMAGINE
E GLI EFFETTI DELLA LATERALIZZAZIONE

1 — Esame della letteratura

Nel 1940 lo storico d'arte Heinrich Wölfflin, in un saggio intitolato «Sulla destra e sinistra del quadro»¹, fa notare il diverso impatto che la versione originale e quella speculare di un quadro hanno sullo spettatore. Se la disposizione laterale di un dipinto viene rovesciata, afferma Wölfflin, spesso si ha l'impressione che nella nuova versione qualcosa «stoni» o comunque che la lettura del quadro sia notevolmente diversa rispetto all'originale. Wölfflin analizza i motivi di questi diversi impatti e conclude che la lettura di un'immagine avviene, almeno nella cultura occidentale, secondo un andamento dello sguardo da sinistra a destra. Inoltre «l'intera questione del destra e sinistra nell'immagine contiene forti elementi di tonalità emotiva... È sicuro che il lato destro dell'immagine ha un diverso valore emotivo che non il suo lato sinistro. Decisivo per la tonalità emotiva dell'intero quadro è come esso «finisce» a destra. Per così dire l'ultima parola sull'intero dipinto viene pronunciata a destra»¹.

Per Wölfflin la causa di questa diversa valorizzazione dei due lati dell'immagine non sta unicamente nella nostra abitudine, appresa con il linguaggio scritto, di «leggere» il quadro da sinistra a destra, ma il problema della lateralizzazione «ha evidentemente radici profonde che giungono fino agli ultimi strati della nostra costituzione sensoriale»¹.

Mercedes Gaffron riprende la tematica nel 1950², confrontando come Wölfflin le versioni originali e speculari di dipinti famosi. Anche per lei vi sono profonde differenze percettive collegate alla lateralizzazione del campo visivo. Ma le sue conclusioni, basate sull'interrogazione di un numero di persone, sono alquanto diverse dalle affermazioni di Wölfflin. Vi sono, secondo Gaffron, effetti visibili e «emozionali» della disposizione laterale. Tra gli effetti «visibili» si menziona il fatto che «la nostra impressione dello spazio pittorico, in particolare della sua profondità, è determinata dallo spazio rappresentato nel lato sinistro dell'immagine»². Inoltre «gli oggetti appaiono più nitidamente nella loro qualità tridimensionale, plastica nel lato sinistro, più nettamente nella loro qualità bidimensionale, pittorica nel lato destro. Si osservano inoltre cambiamenti nella percezione dei colori e delle loro brillantezza tra un lato e l'altro»².

Per quanto riguarda gli effetti emozionali della disposizione laterale, vi sono «valori psicologici completamente differenti tra il lato destro e sinistro di un

dipinto. *Il lato sinistro è il nostro lato*. Non solo sentiamo che gli oggetti qui raffigurati sono più vicini a noi, ma questi oggetti hanno anche un'importanza soggettiva maggiore... Se vi è una persona nel primo piano a sinistra tendiamo ad identificarci con essa. Percepriamo che una persona che ci guarda dal primo piano a sinistra dell'immagine ci è direttamente contrapposta. Il lato destro dell'immagine sembra più lontano da noi... sempre meno importante dal punto di vista soggettivo»².

A monte di queste differenze percettive vi sarebbe uno spostamento soggettivo della posizione dell'osservatore: «La nostra posizione è spostata da una posizione neutrale al centro, verso sinistra, verso l'estensione del primo piano a sinistra dello spazio pittorico»². La Gaffron precisa che le sue affermazioni sono valide solo per persone destrimani adulte, appartenenti alla cultura occidentale.

Come vediamo, Wölfflin e Gaffron, pur essendo entrambi d'accordo sull'esistenza di una differenza tra i due lati dell'immagine, arrivano a valutazioni addirittura opposte per quanto riguarda le caratteristiche di questa differenza: per Wölfflin è il lato destro quello dominante, per la Gaffron invece, almeno emozionalmente, il lato sinistro.

La disputa su quale lato sia quello dominante nell'immagine si protrae negli anni seguenti tra i pochi studiosi che si occupano dell'argomento³. Per la maggiore importanza del lato destro parteggiano gli studi di Streiff⁴, Huber⁵, fautori del lato sinistro sono, oltre alla Gaffron, la Haack⁶ e, sotto certi aspetti, anche Oppé⁷. Mentre Faistauer⁸ si dedica più agli aspetti simbolici dei lati destro e sinistro («il lato sinistro è quello più vicino, è il lato familiare, il lato destro è lontano ed estraneo»), Arnheim⁹ assume una diplomatica posizione di compromesso tra le due frazioni: vi esisterebbe un secondo centro soggettivo dell'immagine, situato a sinistra.

Tutto ciò che si trova in vicinanza del centro soggettivo, è «centrale» e acquista importanza (emotiva?); ciò che si trova a destra appare invece pesante e salta all'occhio. La visione sarebbe più articolata nella metà destra dell'immagine cosicché gli oggetti si notano di più. Arnheim⁹ cita anche alcune osservazioni dal mondo del teatro: secondo Dean¹⁰ tra le «zone sceniche del teatro il lato sinistro (visto dalla platea) è considerato il più forte; in un gruppo di attori è quello più a sinistra che domina la scena. Il pubblico si identifica con lui».

Gli autori, fino agli anni sessanta, danno diverse spiegazioni ipotetiche per il fenomeno della lateralizzazione nell'immagine. Più diffusa è l'opinione che la causa principale sia in qualche maniera la direzione dello sguardo che nella nostra cultura, a causa della nostra scrittura, avviene da sinistra a destra. In altre culture, con tipi di scrittura diversi, la direzione dello sguardo sarebbe diversa e dunque anche la lettura di un'immagine. Già nel 1952 comunque sono stati pubblicati alcuni risultati sperimentali che contraddico-

no indirettamente l'ipotesi di un mero condizionamento culturale della lateralizzazione. Jensen^{11,12} ha studiato i disegni di un profilo umano di bambini di diversa età e di diversa provenienza culturale: erano centinaia di bambini americani, norvegesi, egiziani (la scrittura egiziana procede da destra a sinistra), giapponesi (in Giappone si scrive dall'alto in basso). Nonostante l'età e i diversi ambiti culturali, la stragrande maggioranza dei disegni mostrava il volto umano diretto verso sinistra. L'unico gruppo in cui la preferenza per questa direzione non si verificava, era quello dei bambini mancini.

A partire dagli anni '50 sono stati eseguiti alcuni studi sperimentali con una metodologia rigorosa; Bartley e colleghi¹³⁻¹⁶ hanno condotto una serie di indagini assai sofisticate sulla «distanza fenomenologica» in un'immagine lateralizzata, trovando che vi è una differenza nella percezione di distanza tra i due lati dell'immagine: «Oggetti che appaiono nella metà sinistra dell'immagine sembrano più vicini che non quelli nella sua metà destra»¹³ se si trovano in avanti; collocati sullo sfondo, gli oggetti a sinistra sembrano più distanti¹⁶. I risultati variano comunque assai in base all'immagine usata e ai diversi tipi di elementi che il quadro contiene.

Sulla scia delle considerazioni di Wölfflin e Gaffron, Swartz e Hewitt¹⁷ intrapresero uno studio sulle versioni originali e speculari di quadri d'autore. I loro soggetti erano chiesti di indicare tra le due versioni della stessa immagine quella originale. Nel complesso, il numero dei quadri originali effettivamente indicati era significativamente più alto che non quello delle scelte sbagliate, ma vi erano notevoli differenze tra i singoli quadri. In alcuni casi addirittura la maggioranza dei soggetti optava per la versione opposta a quella voluta dall'artista.

Un lavoro successivo di Nelson e MacDonald¹⁸ riprende l'affermazione della Gaffron secondo la quale il lato sinistro dell'immagine è più influente per quanto riguarda il significato complessivo del quadro.

Gli autori usano dei disegni che contengono due elementi simili, a destra e a sinistra, e riescono a dimostrare che, nel compito di attribuire un titolo al disegno, viene scelto effettivamente di preferenza un titolo che si riferisce all'elemento a sinistra. La loro conclusione è che «oggetti che appaiono sul lato sinistro di un quadro hanno più influenza sull'esperienza estetica che non quelli a destra».

Nel frattempo erano avvenute delle importantissime scoperte in campo neurofisiologico che avrebbero investito gli studi sulla lateralizzazione dell'immagine di nuovo interesse. Sono le scoperte sull'*asimmetria funzionale del cervello umano*. Prima in base alle osservazioni su pazienti con lesioni unilaterali del cervello, poi in base alle famose ricerche del Premio Nobel Sperry e dei suoi collaboratori su persone con il «cervello diviso» si è visto che tra le due metà del cervello «la distribuzione delle funzioni più specializzate è completamente differente e profondamente asimmetrica»¹⁹.

Com'è noto, ogni emisfero cerebrale è collegato con la parte opposta del corpo e con la metà opposta del campo visivo. L'informazione proveniente dall'emicampo visivo sinistro arriva pertanto dapprima all'emisfero destro per essere poi trasmessa, via vari sistemi di collegamenti interemisferici (le cosiddette commisure), all'emisfero sinistro. Il discorso opposto vale evidentemente per la metà destra del campo visivo (fig. 1).

Nelle persone commisurotomizzate, nelle quali cioè tutte le connessioni tra gli emisferi sono state recise, ogni metà del cervello «lavora per conto suo», almeno in determinate situazioni sperimentali. I pazienti con il «cervello diviso» offrono dunque una situazione ideale per studiare le diversità funzionali dei due emisferi. In un secondo tempo, la lateralizzazione funzionale del cervello è stata studiata e dimostrata anche negli individui neurologicamente sani. La mole degli studi sperimentali compiuti finora ha evidenziato che negli individui destrimani «la capacità linguistica dipende principalmente dall'emisfero sinistro. La percezione e l'analisi di strutture non linguistiche... è una funzione che dipende principalmente dall'emisfero destro¹⁹», così come anche il riconoscimento di facce e di melodie. L'emisfero destro svolgerebbe inoltre un ruolo predominante nei processi onirici²⁰ e nei processi emotivi. Nel tentativo di caratterizzare il modo di processare l'informazione tipico per ogni emisfero, si è detto che «l'emisfero sinistro presenta una struttura di interpretazione che potremmo definire 'analitica', mentre l'emisfero destro presenta un'organizzazione di tipo gestaltico»²¹.

Il fatto che l'asimmetria funzionale del cervello osservata in pazienti cerebrolesi o commisurotomizzati, si sia confermata anche in persone sane ha bisogno di una spiegazione. Nell'individuo sano in effetti avviene un'integrazione delle informazioni: l'informazione arriva sì dapprima in un emisfero, ma passa, tramite le commisure, in pochissimo tempo all'altra metà del cervello. Il nostro spazio percettivo dovrebbe perciò essere isotropico, senza effetto di lateralizzazione. Ma invece le differenze tra i due lati ci sono, anche se si tratta di differenze sottili, dimostrabili di solito solo in condizioni sperimentali.

Attualmente perciò si è propensi a postulare (ed esistono dati sperimentali che sorreggono tale ipotesi²²) che vi debba essere una specie di «perdita di informazione» durante il passaggio dell'informazione da un emisfero all'altro. Di conseguenza la metà del cervello al quale l'informazione giunge direttamente (ad esempio dall'emicampo visivo opposto) non solo viene attivato prima, ma diventa anche predominante nell'elaborazione di quest'informazione.

Viceversa si è visto^{23, 24} che l'attivazione selettiva di un emisfero (ad esempio tramite l'attività cognitiva specifica per l'emisfero in questione) produce negli animali un riflesso di orientamento, nell'uomo un «bias» dell'attenzione verso la metà controlaterale dello spazio: durante compiti linguistici

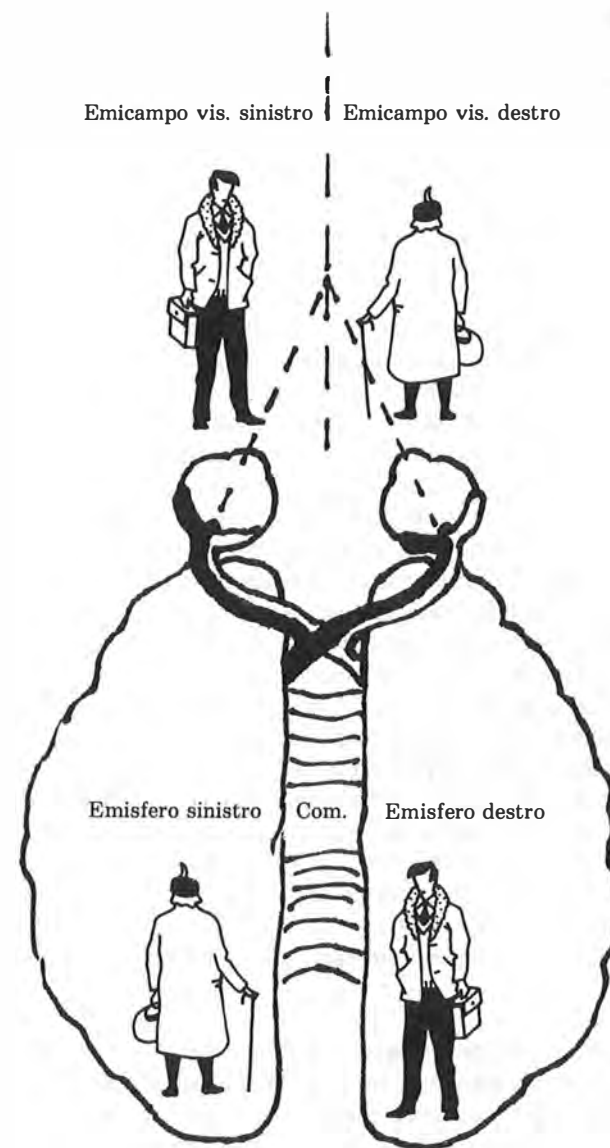


Fig. 1 - Schema degli emisferi cerebrali e delle vie ottiche nell'uomo. Gli oggetti percepiti in un emicampo visivo vengono proiettati sulla corteccia occipitale dell'emisfero opposto. I due emisferi sono collegati tramite le commisure (Com.).

lo sguardo degli individui destrimani devia più spesso a destra, durante compiti visuo-spaziali e in momenti di forte coinvolgimento emotivo²⁵ a sinistra. Evidentemente queste scoperte neurofisiologiche forniscono un altro modello di spiegazione al problema della lateralizzazione dell'immagine, del quale, come abbiamo visto, la storia dell'arte si era occupata fin dagli anni '30. Le differenze percettive e interpretative tra lato destro e sinistro dell'immagine ora non appaiono più solo come effetto dell'abitudine di leggere da sinistra a destra, ma sembrano collegate in qualche maniera al diverso funzionamento dei due emisferi cerebrali.

Nel 1976 Jerre Levy²⁶ intraprese uno studio sul rapporto tra asimmetria funzionale del cervello e preferenza estetica. L'autrice parte da una «teoria del bilanciamento», bilanciamento tra lato destro e sinistro dell'immagine. Questa teoria, nota sin dall'estetica classica e cara alla Psicologia della Forma, sostiene che l'apprezzamento estetico sia una funzione del grado di equilibrio raggiunto tra i due lati dell'immagine.

Per provare l'ipotesi, Levy impiega come stimolo visivo fotografie altamente asimmetriche, nelle quali cioè una metà dell'immagine è occupata da un oggetto pesante mentre l'altra metà è pressoché vuota. Nello studio di Levy le persone destrimani esprimevano una netta preferenza per quelle versioni delle foto in cui l'oggetto massiccio si trovava a destra. Nei mancini non vi era una tendenza preferenziale riconoscibile.

Secondo l'autrice questo risultato è una conferma neuropsicologica della «teoria del bilanciamento»: siccome «la tendenza primaria per tutti gli stimoli visivi è quella di essere percepiti nell'emisfero destro», l'emicampo visivo sinistro (che corrisponde al lato sinistro dell'immagine) è quello in cui lo stimolo visivo acquista particolare importanza. Se l'oggetto a sinistra è inoltre particolarmente massiccio e voluminoso, l'intera immagine viene percepita come «sbilanciata» verso sinistra. Un'impressione di equilibrio si ricava invece se l'oggetto più pesante si colloca nel lato neurofisiologicamente più debole per la percezione visiva, cioè a destra.

Come già accennato sopra, è stato notato un particolare collegamento tra l'attività dell'emisfero destro e la sfera dell'affettività. L'emisfero destro sembra selettivamente coinvolto nel riconoscere e ricordare le emozioni²⁷, nel viverle²⁸ e nell'esprimerle^{29, 30}. Anche questa osservazione neuropsicologica s'addice bene a quanto gli storici d'arte sostengono a proposito della lateralizzazione del quadro: già Wölfflin aveva notato la differenza nella «tonalità emotiva» tra i due lati di un dipinto, e Gaffron ritiene che il lato sinistro dell'immagine sia quello preponderante dal punto di vista emotivo.

L'impatto e il coinvolgimento emotivo prodotto da un'immagine sono sicuramente d'importanza vitale per l'esperienza estetica, e sono più importanti dei parametri percettivi elementari di cui si occupano per lo più le indagini

neuropsicologiche. Nella ricerca estetica pertanto le osservazioni sull'asimmetria funzionale umana nella percezione e provocazione di emozioni vanno particolarmente ricordate. Citiamo solo alcuni degli studi in questo senso: Nel 1975 Davidson e Schwartz³¹ riuscivano per la prima volta, tramite registrazione dell'elettroencefalogramma, a dimostrare che in individui destrimani lo stato di immaginazione affettiva è associato ad una attivazione selettiva dell'emisfero destro.

Nel caso di stimoli visivi la memoria e il riconoscimento di emozioni avviene più efficacemente quando le immagini (nella fattispecie e fotografie di visi umani con espressione emotiva) vengono presentate a sinistra³².

Probabilmente però l'affermazione che l'emisfero destro è specializzato per processare le emozioni in toto, dev'essere modificata: sembra infatti che l'emisfero destro sia specializzato per materiale emotivo di tipo «negativo» (paura, disgusto, ira, tristezza) mentre l'emisfero sinistro lo è per le emozioni «positive» (felicità, sorpresa). Diamond e Farrington ad esempio³³ hanno proiettato dei film a contenuto o «positivo» o «negativo» in tale maniera che erano visibili ogni volta solo in una metà del campo visivo. I film negativi suscitavano una maggiore risposta emotiva (in termini di aumento della frequenza cardiaca) se proiettati nella metà sinistra del campo visivo; l'opposto accadeva per i film a contenuto «positivo». Risultati analoghi si sono verificati anche in altri studi sperimentali: quando in una conversazione si toccano temi sgradevoli, stressanti, lo sguardo delle persone destrimani devia preferenzialmente a sinistra. Quando si parla invece di argomenti piacevoli, lo sguardo si dirige più spesso verso destra³⁴. Anche per foto di visi umani con espressioni emotive positive o negative vale la stessa regola di lateralizzazione²⁹.

2 — Studio sperimentale

Come abbiamo visto nell'analisi della letteratura, i pochi studi che si riferiscono alla lateralizzazione dell'immagine artistica si occupano soprattutto del rapporto tra lateralizzazione e preferenza estetica. Tacito punto di partenza in comune di tali studi è che esiste, tra un quadro e la sua versione speculare, una versione *oggettivamente* più riuscita, che è poi quella scelta dall'artista. Non è questo comunque, a mio avviso, un presupposto teorico né felice né fertile. È un punto di partenza che ha portato ad esempio alla discordia tra Wölfflin e la Gaffron rispetto agli arazzi di Raffaello. Nel tentativo di discernere, tra cartone preparatorio e arazzo, la disposizione laterale intesa da Raffaello, i due autori optano infatti, ognuno con argomentazione convincentissima, uno per l'arazzo, l'altra per il cartone^{1, 2}.

Lo stesso presupposto di una graduatoria estetica oggettiva sta alla base di ricerche come quella di Swartz e Hewitt¹⁷, in cui i soggetti cercavano di «indovinare» la disposizione laterale originale di quadri d'autore. Solo una

maggioranza assai ridotta infatti indicò effettivamente la versione originale, un numero consistente di persone preferì invece le versioni speculari. Queste discordie comunque non significano che non vi è differenza percettiva tra i due lati dell'immagine, e che questa lateralizzazione non sia coinvolta nell'apprezzamento estetico. Ma evidentemente il rapporto tra percezione lateralizzata e giudizio estetico è più complesso di quanto una concezione oggettivistica dei processi estetici non preveda. Nulla ci vieta di ipotizzare che si possa arrivare a valutazioni estetiche diversissime dello stesso evento, pur percependolo in maniera del tutto identica. Prima di esaminare dunque come un evento estetico viene *valutato*, è opportuno studiare come esso viene *percepito e interpretato*.

Presso il Centro Studi per i Problemi dell'Arte Jartrakor di Roma ho perciò intrapreso uno studio sull'effetto della lateralizzazione nell'immagine. Tale studio prescinde completamente dal giudizio estetico, ma mira invece a evidenziare le eventuali asimmetrie interpretative, tipiche dell'immagine lateralizzata.

Descrizione dell'esperimento

Per la raccolta dei dati è stato adottato un sistema il più flessibile e vasto possibile. Cioè non è stata misurata la presenza di determinate differenze percettive ipotizzate a priori, ma è stata documentata l'interpretazione fantastica (nei termini di un racconto) delle immagini da parte dei partecipanti. Come stimoli visivi sono state impiegate delle immagini «equilibrate», immagini cioè con due figure dello stesso tipo e della stessa grandezza, collocate simmetricamente a destra e a sinistra.

Si trattava di disegni in bianconero di visi umani, maschili e femminili, con diversi tipi di espressione: visi ad espressione neutrale, «non-emotiva», e visi ridenti e adirati. In due disegni, inoltre, i visi erano stati resi «inconsueti» e strani, tramite semplici interventi grafici. Un'altro disegno mostrava una combinazione senza senso di singole lettere. Con questi disegni sono stati formati i seguenti 4 gruppi di immagini:

A. Combinazione di un viso neutrale con un viso «emotivo»

1. Viso maschile neutrale / Viso maschile sorridente
2. Viso femminile neutrale / Viso femminile ridente
3. Viso maschile neutrale / Viso maschile adirato
4. Viso femminile neutrale / Viso femminile adirato

B. Combinazione di un viso neutrale con un viso «inconsueto»

5. Viso maschile neutrale / Viso maschile «inconsueto»
6. Viso femminile neutrale / Viso femminile «inconsueto»

C. Combinazione di un viso neutrale con una scritta

7. Viso maschile neutrale / Scritta

D. Combinazione di due visi «emotivi»

8. Viso maschile adirato / Viso femminile ridente
9. Viso femminile adirato / Viso maschile sorridente



Immagine 1, versione AB



Immagine 1, versione BA

Fig. 2 - Immagini usate nella ricerca.



Immagine 2/AB



Immagine 2/BA



Immagine 3/AB



Immagine 3/BA



Immagine 4/AB



Immagine 4/BA



Immagine 5/AB



Immagine 5/BA



Immagine 6/AB

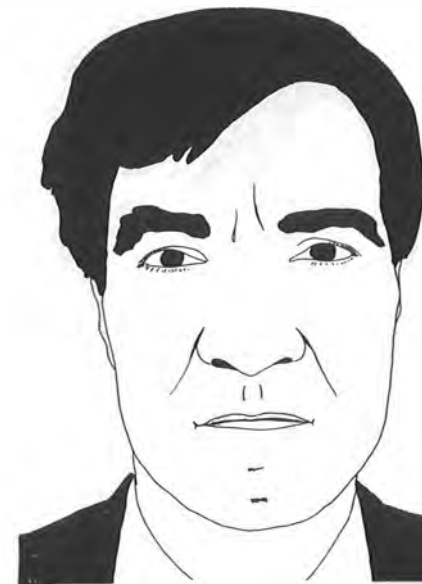


Immagine 6/BA

M O
U U
O M



Immagine 7/AB



O M
U U
M O

Immagine 7/BA



Immagine 8/AB



Immagine 8/BA



Immagine 9/AB



Immagine 9/BA

Negli accoppiamenti di visi la disposizione laterale dei due disegni è stato effettuato con procedura casuale. Di ogni combinazione sono state scattate due diapositive: la prima mostrava l'immagine allo stato originale, la seconda, rovesciata, la sua versione speculare. Per ogni immagine esistevano dunque due versioni, differenti solo rispetto alla disposizione laterale: le chiameremo risp. versione AB e BA della stessa immagine. La fig. 2 mostra l'intera serie delle immagini prodotte in questa maniera.

Per la proiezione le 18 diapositive venivano messe in ordine casuale; la proiezione iniziava alternativamente dalla prima o dall'ultima immagine. Tra una diapositiva e l'altra, vi era un periodo (di circa 30 sec.) di schermo bianco.

I partecipanti all'esperimento erano 20 studenti universitari romani, compresi nell'età tra i 18 e 28 anni, di cui 10 di sesso maschile e 10 di sesso femminile. Tutti i soggetti riferivano di essere stati destrimani fin dall'infanzia. Ad ogni persona da sola veniva fatta vedere l'intera sequenza delle 18 diapositive. Il soggetto poteva guardare l'immagine tanto tempo quanto egli desiderava³⁵.

I partecipanti venivano informati solo che si trattava di un'indagine sulla percezione, e il loro compito gli veniva spiegato come segue:

«Vedrai una serie di immagini che contengono sempre due figure. Guarda l'insieme dell'immagine e cerca di capire che tipo di rapporto vi può essere tra una figura e l'altra. Cerca di inventare una piccola storia, di poche frasi, che ti viene suggerita dall'immagine. Non è un test di fantasia o di creatività, perciò non ha alcuna importanza se la tua storia ti sembra banale o noiosa o è uguale a un'altra già raccontata da te. Se non ti viene in mente alcuna storia, dillo tranquillamente».

I commenti e le storie dei soggetti venivano trascritti. Ogni soggetto ha inventato 18 brevi storie; in totale si è creato un pool di 360 storielle basate sulle diapositive.

Questi 360 racconti sono stati analizzati per quanto riguarda il loro contenuto e i rapporti tra le due figure contenute nell'immagine. Si sono evidenziati 18 parametri strutturali in base ai quali ognuna delle 360 storielle può essere descritta sufficientemente. I parametri e le loro sigle sono elencati nella tab. 1.

Ogni racconto dei partecipanti veniva siglato in base a questi parametri. È stato calcolato il numero di storie siglate identiche e non identiche nelle versioni AB e BA della stessa immagine. Come si vede dalla tab. 2 solo il 23,3% di tutti i racconti era identico; i risultati per soggetti maschili e femminili sono praticamente sovrapponibili.

In seguito sono state prese in esame solo le 138 coppie di storie non identiche. In ogni coppia di racconti venivano confrontate le versioni AB e BA in base ai parametri 1-18 di cui sopra. Venivano annotati solo quei parametri che differivano tra una versione e l'altra, cioè i parametri *discriminativi* tra

Tab. 1

Parametri strutturali dei racconti
(indicati per le versioni AB / BA)

1. $A=B / B=A$	Le figure A e B sono la stessa persona.
2. $A \neq B / B \neq A$	Figura A e figura B non sono la stessa persona.
3. $A \parallel B / B \parallel A$	Non vi è nessun rapporto tra le figure A e B.
4. $\overline{AB} / \overline{BA}$	Nella storia vi è una successione temporale, B segue cronologicamente A.
5. $\overline{AB} / \overline{BA}$	Nella storia vi è una successione temporale, A segue cronologicamente B.
6. $ AB / BA $	Non vi è successione temporale, A e B sono figure simultanee.
7. $A-B / B-A$	La figura A inizia un'azione nei confronti della figura B.
8. $A-B / B-A$	La figura B inizia un'azione nei confronti della figura A.
9. $\overline{AB} / \overline{BA}$	La figura B è la persona allo stato normale, la figura A si riferisce a B nel senso che è un aspetto particolare di B: una sua immagine psicologica, onirica, fantastica, oppure ne rappresenta opinioni, credenze, creazioni, esperienze passate.
10. $\overline{AB} / \overline{BA}$	La figura A è la persona allo stato normale, B si riferisce ad A come detto sopra.
11. Ab / bA	La figura A è predominante nella storia rispetto a B oppure, se non vi è storia, A è descritto molto più dettagliatamente di B.
12. aB / Ba	La figura B è predominante nella storia rispetto ad A oppure, se non vi è storia, B è descritto molto più dettagliatamente di A.
13. $\overline{AB} / \overline{BA}$	Tra le figure A e B vi è un rapporto di parità.
14. $\overline{AB} / \overline{BA}$	La versione AB (risp. BA) dell'immagine ha provocato una storia più ricca, più dettagliata della versione BA (risp. AB).
15. $\overset{\circ}{AB} / \overset{\circ}{BA}$	Il soggetto non ha inventato nessuna storia per la versione AB (risp. BA) né ha commentato le singole figure.
16. AB_n / BA_n	Il tono emotivo del racconto è distaccato.
17. AB_+ / BA_+	Il tono emotivo del racconto è positivo (allegro, scherzoso, gioioso).
18. AB_- / BA_-	Il tono emotivo del racconto è negativo (triste, adirato, teso).

La sigla prima della barra si riferisce alla versione AB dell'immagine, la sigla dopo la barra indica lo stesso parametro per la versione speculare BA.

Tab. 2 — Coppie di storie identiche e non-identiche raccontate per le versioni AB e BA delle immagini 1-9

Soggetti	N. coppie di storie identiche	N. coppie di storie non-identiche
Maschi (n = 10)	22 (24,4%)	68 (75,5%)
Femmine (n = 10)	20 (22,2%)	70 (77,7%)
in totale (n = 20)	42 (23,3%)	138 (76,6%)

le due versioni. Siccome l'unica differenza tra la versione AB e quella BA è l'opposta disposizione laterale delle figure A e B, una diversità in AB e BA nei parametri strutturali sarà riconducibile a un'asimmetria interpretativa, cioè all'effetto della lateralizzazione.

Sono state costruite in questa maniera una serie di tabelle che riferiscono alle coppie di immagini con storie discordanti, contrapponendo ogni volta le versioni AB e BA della stessa diapositiva. Ogni tabella contiene le frequenze con le quali i singoli parametri strutturali sono apparsi in una sola delle due versioni della stessa immagine, cioè le frequenze con cui i singoli parametri strutturali sono diventati discriminanti tra la versione AB e BA di ogni diapositiva.

Risultati

Verranno riferiti ora i risultati dell'intero campione di 20 soggetti maschili e femminili: il confronto dei dati per i due sessi che non verrà descritto dettagliatamente qui infatti non ha evidenziato differenze significative tra i due gruppi.

La tab. 3 mostra i risultati per quelle immagini, in cui un viso ridente (contrassegnato con A) si trova combinato con un viso «non-emotivo»(B). Come appare dalla tabella, un'unico parametro, quello $\bar{A}\bar{B}/\bar{B}\bar{A}$, appare distribuito in maniera significativamente diversa tra le due versioni speculari di siffatte diapositive. Il risultato indica che nella versione BA (quando cioè la figura ridente si trova a destra, il viso neutrale a sinistra) i soggetti raccontano più spesso una storia in cui la figura neutrale precede cronologicamente la figura ridente. Ne diamo un esempio:

«È la stessa persona, in una sequenza di due foto successive. Prima a sinistra, poi a destra, dopo che gli si è detto: 'Ridi!'».

La tab. 4 riporta i risultati delle combinazioni tra un viso adirato e un viso neutrale. Come prima, l'immagine viene interpretata più spesso come successione temporale nella quale la figura neutrale precede quella adirata quando il viso neutrale si è collocato a sinistra (parametro $\bar{B}\bar{A}$, p .04). Ma anche il parametro $\bar{A}\bar{B}/\bar{B}\bar{A}$ evidenzia un risultato significativo: praticamente solo nella versione AB (viso adirato a sinistra) avviene un'interpretazione dell'immagine di questo tipo: la figura adirata appare come un aspetto particolare della figura neutrale a destra, è il suo lato inferiore oppure una sua immagine onirica. Un tipico esempio di un'interpretazione del tipo $\bar{A}\bar{B}$:

«La stessa persona. A destra la faccia d'effetto, a sinistra la sua manifestazione psicologica, ciò che è dietro a quella di destra».

La tab. 5 riunisce i risultati delle due tabelle precedenti. Troviamo qui i dati relativi a tutte le combinazioni di un viso emotivo (ridente oppure adirato) con un viso non emotivo, neutrale. Si confermano pienamente i risultati nei parametri $\bar{B}\bar{A}$ e $\bar{A}\bar{B}$ ottenuti in precedenza; i livelli di significatività statistica sono addirittura maggiori.

Tab. 3 — Frequenza dei parametri che discriminano le versioni AB e BA: combinazioni tra visi ridenti (A) e visi neutrali (B) (immagini 1-2). N. storie=29*.

A=B	B=A	P	A≠B	B≠A	P	A B	B A	P
6	7	n.s.	3	5	n.s.	5	2	n.s.
$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	AB	BA	P
4	2	n.s.	3	10	.06	6	7	n.s.
A-B	B-A	P	A-B	B-A	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P
5	2	n.s.	1	0	n.s.	2	0	n.s.
$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	Ab	bA	P	aB	Ba	P
0	0	n.s.	4	3	n.s.	2	1	n.s.
AB	BA	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P
1	4	n.s.	6	3	n.s.	4	0	n.s.

* Nelle tabelle 3-8 il livello di significatività statistica è stato determinato in base alla distribuzione normale standardizzata, calcolando il valore di $Z = (X-\mu)/\sigma$.

Tab. 4 — Frequenza dei parametri che discriminano le versioni AB e BA: combinazioni tra visi adirati (A) e visi neutrali (B) (immagini 3-4). N. storie=34.

A=B	B=A	P	A≠B	B≠A	P	A B	B A	P
5	4	n.s.	6	8	n.s.	4	4	n.s.
$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	AB	BA	P
4	3	n.s.	1	7	.04	3	3	n.s.
A-B	B-A	P	A-B	B-A	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P
5	4	n.s.	0	3	n.s.	10	1	.01
$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	Ab	bA	P	aB	Ba	P
1	1	n.s.	3	4	n.s.	1	4	n.s.
AB	BA	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P
4	4	n.s.	12	11	n.s.	5	8	n.s.

Un'altro gruppo di diapositive consiste nella combinazione di una figura neutrale e di un viso reso inconsueto, assai «mostruoso». Come si vede dalla tab. 6, anche in questo caso si mostrano differenze significative tra le disposizioni speculari della stessa immagine. Una differenza riguarda di nuovo il parametro $\bar{A}B/\bar{B}A$: la figura «strana» a sinistra dà adito a storie in cui essa è l'illustrazione psicologica o onirica della figura neutrale a destra. Qualche esempio:

«La persona a destra si sogna come si vede a sinistra».

«Come se l'immagine a sinistra fosse la rappresentazione dello stato d'animo dell'uomo a destra (confusione)».

Soprattutto nella disposizione a sinistra della figura inconsueta vi è la tendenza, statisticamente significativa, di considerarla come dominante nella storia, o comunque più degna di attenzione della figura neutrale (parametro Ab). Alcuni esempi:

«Fata a sinistra che fa un'azione orripilante, ha catturato il cavaliere della damigella a destra. Quella a destra è passiva».

«Quello a destra sta guardando con ammirazione quello a sinistra che sembra un matto, un drogato. Quello a destra vuole essere come lui».

Se invece la figura strana è collocata a destra avviene preferenzialmente un'interpretazione di tipo BA : entrambi gli elementi dell'immagine sono di pari dignità.

Infine vi è una netta differenza per quanto riguarda la ricchezza e l'articolazione della storia a seconda della disposizione laterale (parametro $\bar{A}B/\bar{B}A$). La presenza del viso inconsueto a sinistra provoca molto più spesso storie dettagliate, elaborate che non la collocazione della stessa figura a destra. Diamo l'esempio di due storie della stessa persona, riferite alle due versioni speculari dell'immagine 5 «viso maschile inconsueto (A) / viso maschile neutrale (B)»:

Versione AB : «A sinistra simboli tipo il triangolo, dio. Quello di sinistra è quello di destra, ma con una nozione in più: vede di più, pensa di più».

Versione BA : «Non so perché le due figure stanno insieme. A destra due visi sovrapposti, due nasi sgradevoli. Quello a sinistra è più vecchio».

Un terzo tipo di immagini era composto da un insieme di lettere da un lato e da un viso maschile ad espressione neutrale dall'altro (tab. 7).

Una prima differenza tra le due versioni speculari di quest'immagine che sfiora la significatività ($p .06$) riguarda il parametro $A=B / B=A$. Quando la scritta si trova a sinistra, l'immagine viene più spesso considerata come un'unità che non nella disposizione speculare. Esempi:

«Due pagine di un libro». «Una carta d'identità. Prima le date, poi la foto».

Nella stessa disposizione AB la scritta viene interpretata preferenzialmente come un aspetto mentale della figura neutrale (un suo pensiero, le sue credenze, la sua biografia, lo stato psicologico) (parametro $\bar{A}B$):

Tab. 5 — Frequenza dei parametri che discriminano le versioni AB e BA : combinazioni tra visi emotivi (A) e visi neutrali (B) (immagini 1-4). N. storie=63.

A=B	B=A	P	A≠B	B≠A	P	A B	B A	P
11	11	n.s.	9	13	n.s.	9	6	n.s.
$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P
8	5	n.s.	4	17	.007	9	10	n.s.
A-B	B-A	P	A-B	B-A	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P
10	6	n.s.	1	3	n.s.	12	1	.005
$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P	Ab	bA	P	aB	Ba	P
1	1	n.s.	7	7	n.s.	3	5	n.s.
AB	BA	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P
5	8	n.s.	18	14	n.s.	9	8	n.s.

Tab. 6 — Frequenza dei parametri che discriminano le versioni AB e BA : combinazioni tra visi «inconsueti» (A) e visi neutrali (B) (immagini 5-6). N. storie=29.

A=B	B=A	P	A≠B	B≠A	P	A B	B A	P
11	6	n.s.	3	6	n.s.	3	5	n.s.
$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P
2	2	n.s.	1	5	n.s.	4	3	n.s.
A-B	B-A	P	A-B	B-A	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P
2	1	n.s.	0	2	n.s.	11	2	.004
$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P	Ab	bA	P	aB	Ba	P
0	0	n.s.	8	1	.03	0	0	n.s.
AB	BA	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P	$\bar{A}B$	$\bar{B}A$	P
2	8	.06	18	4	.005	0	3	n.s.

Tab. 7 — Frequenza dei parametri che discriminano le versioni AB e BA: combinazioni tra scritta (A) e viso neutrale (B) (immagine 7). N. storie=15.

A=B	B=A	P	A≠B	B≠A	P	A B	B A	P
6	1	.06	1	5	n.s.	1	2	n.s.
$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	AB	BA	P
1	1	n.s.	0	0	n.s.	0	0	n.s.
A-B	B-A	P	A-B	B-A	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P
0	0	n.s.	0	0	n.s.	9	0	.04
$\tilde{A}\tilde{B}$	$\tilde{B}\tilde{A}$	P	Ab	bA	P	aB	Ba	P
0	3	n.s.	0	0	n.s.	1	1	n.s.
AB	BA	P	$\overset{\times}{A}\overset{\times}{B}$	$\overset{\times}{B}\overset{\times}{A}$	P	$\overset{\circ}{A}\overset{\circ}{B}$	$\overset{\circ}{B}\overset{\circ}{A}$	P
2	7	.10	4	2	n.s.	0	1	n.s.

Tab. 8 — Frequenza dei parametri che discriminano le versioni AB e BA: combinazioni tra visi adirati (A) e visi ridenti (B) (immagini 8-9). N. storie=30.

A=B	B=A	P	A≠B	B≠A	P	A B	B A	P
5	1	n.s.	2	6	n.s.	3	2	n.s.
$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P	AB	BA	P
3	0	n.s.	0	1	n.s.	9	3	.09
A-B	B-A	P	A-B	B-A	P	$\bar{A}\bar{B}$	$\bar{B}\bar{A}$	P
6	3	n.s.	3	14	.01	0	0	n.s.
$\tilde{A}\tilde{B}$	$\tilde{B}\tilde{A}$	P	Ab	bA	P	aB	Ba	P
0	0	n.s.	3	2	n.s.	2	6	n.s.
AB	BA	P	$\overset{\times}{A}\overset{\times}{B}$	$\overset{\times}{B}\overset{\times}{A}$	P	$\overset{\circ}{A}\overset{\circ}{B}$	$\overset{\circ}{B}\overset{\circ}{A}$	P
7	2	n.s.	3	4	n.s.	2	4	n.s.
AB _n	BA _n	P	AB ₊	BA ₊	P	AB ₋	BA ₋	P
8	1	.02	1	13	.002	13	6	.09

«Crisi d'identità... La scritta a sinistra illustra il problema psicologico dell'uomo a destra».

«L'uomo a destra è stanco di cose mentali, anche un po' incavolato. A sinistra le cose in cui quest'uomo ha creduto».

Il quarto gruppo di immagini usate introduce un nuovo tipo di combinazione di due figure, in quanto vengono a trovarsi ora accoppiati due visi emotivi, uno ridente e l'altro adirato (tab. 8). I risultati sono significativi per il parametro A-B/B-A e nei tre parametri che si riferiscono al tono emotivo del racconto (AB_n/BA_n, AB₊/BA₊, AB₋/BA₋).

Ciò indica che nella versione BA (viso ridente a sinistra, viso adirato a destra) avviene più spesso un'interpretazione in cui la figura ridente inizia un'azione nei confronti della figura adirata. Esempio:

«Quella a sinistra prende in giro quella di destra».

«La persona a sinistra tenta di placare l'uomo a destra».

Particolarmente interessanti sono le discordanze tra le due versioni nei tre parametri relativi al tono emotivo della storia. Se la figura adirata è collocata a sinistra, il racconto acquista una tinta neutrale oppure negativa (p .09). Se invece la parte sinistra è occupata dalla figura ridente, la storiella ha un carattere positivo, gradevole. Diamo un esempio di come, nella stessa persona, il tono emotivo del racconto può variare a seconda della disposizione laterale dei suoi elementi (immagine 8):

Versione AB (Uomo adirato-Donna ridente): «Due fratelli che si odiano a vicenda... Due persone coinvolte in una situazione difficile».

Versione BA (Donna ridente-Uomo adirato): «Due persone in preda all'entusiasmo... Hanno ambedue ricevuto una bellissima notizia... Situazione di gaudio».

Conclusioni

Possiamo riassumere i risultati della presente ricerca nei seguenti punti:

1. Esistono notevoli differenze percettive e interpretative tra un lato dell'immagine e l'altro. Ciò non è un risultato sorprendente ma ribadisce quanto storici d'arte e psicologi hanno osservato da tempo.
2. Non si sono osservate differenze importanti nei risultati tra i due sessi.
3. L'effetto della lateralizzazione varia a seconda dell'immagine impiegata. Levy²⁶ e Bartley¹³⁻¹⁶ hanno usato stimoli visivi «asimmetrici»; lo studio presente, come quello di Nelson e MacDonald¹⁸, impiega invece immagini «simmetriche», con due elementi di uguale peso ai due lati. Ma anche all'interno di questa categoria di immagini l'effetto della lateralizzazione varia, a seconda che si tratti di immagine tipo «viso neutrale - viso emotivo/inconsueto» oppure di un'immagine che unisce due visi emotivi.
4. Se vi sono, in un'immagine «simmetrica», due elementi con impatto emotivo simile, nei soggetti destrimani la lettura dell'immagine avviene di solito da sinistra a destra.

Se si tratta di due visi emotivi accoppiati, il viso che si trova a sinistra determina il tono emotivo dell'intera immagine. Ciò è un risultato in pieno accordo con le osservazioni di Nelson e MacDonald secondo le quali il titolo di un disegno si riferisce più spesso all'elemento collocato a sinistra.

5. Se l'immagine è una combinazione di un viso neutrale con un altro tipo di viso (emotivo, inconsueto), la lettura abituale dei destrimani da sinistra a destra (nel senso di una successione temporale degli elementi) avviene solo se il viso neutrale si trova a sinistra.

Quando invece la figura emotiva o inconsueta occupa il lato sinistro, avviene una specie di «intoppo» della lettura; l'interpretazione cambia radicalmente. La presenza dell'elemento emotivo a sinistra fa sì che l'intera scena venga interpretata più unitariamente, che gli elementi si avvicinino per così dire assumendo connotati psicologici caratteristici: mentre la figura neutrale a destra viene interpretata come figura stabile, reale, «supporto esterno», l'elemento a sinistra viene interpretato come instabile, emotivo, onirico, fantastico, «lato interiore».

Se ci ricordiamo che neuropsicologicamente il lato sinistro del campo visivo è collegato in modo particolare all'affettività e all'attività onirica, possiamo interpretare questo tipo di lettura come un *effetto di potenziamento*, tra un sito biologicamente predisposto (che corrisponde al lato sinistro del campo visivo) e il tipo di stimolo corrispondente (visi adirati o strani). Se invece non vi è coincidenza tra sede e stimolo, non vi è «potenziamento» e la lettura procede abitualmente da sinistra a destra, con due elementi in parità.

Analogamente la figura emotiva acquista particolare importanza e diventa preponderante nel racconto solo se collocata a sinistra. In questa disposizione tutta la scena diventa più coinvolgente emotivamente, il che si traduce nella produzione di storie più ricche, più dettagliate.

6. Quando lo stimolo emotivo è di tipo «positivo» (visi ridenti) e si trova collocato a sinistra, non avviene la sopraindicata «distribuzione dei connotati» all'interno dell'immagine. Se il viso ridente si trova a destra si ha invece, analogamente a quanto detto sopra, una storia con successione temporale che inizia a sinistra. Ciò ricalca le recenti osservazioni su una diversa specializzazione dei due emisferi per emozioni «positive» e «negative». Sarebbe l'emisfero sinistro — l'emicampo visivo destro — quello preferito per la processazione di emozioni «positive». Ma sembra che, nella collocazione della figura «positiva» a destra, la lettura «logica» da sinistra a destra abbia il sopravvento rispetto ad altre interpretazioni.

7. Sorprende che i risultati per l'immagine «Scritta/Viso» siano praticamente identici a quanto detto sotto il punto 5. Una scritta infatti non è uno stimolo emotivo tipico. Forse la scritta in questione è stata vista come stimolo «strano» (in quanto le lettere erano senza senso) e dunque in qualche maniera anche emozionante, oppure semplicemente come stimolo adatto per qualsiasi tipo di interpretazione. In quest'ultimo caso lo stimolo assumerebbe passivamente le caratteristiche del sito in cui si trova. Ciò sarebbe una spie-

gazione del perché la scritta viene interpretata come elemento illustrativo di tipo psicologico quando si trova a sinistra, mentre viene letta preferenzialmente come un'entità materiale a se stante nella collocazione a destra. 8. In conclusione dobbiamo ricordare che le sopraindicate lateralizzazioni nell'interpretazione di un'immagine si sono evidenziate in un campione di soli destrimani. È dunque necessario estendere l'indagine anche a persone mancine. Inoltre la lateralizzazione percettiva e interpretativa dell'immagine si esprime diversamente a seconda del tipo di stimolo visivo impiegato. Per aver un'idea complessiva sull'effetto della lateralizzazione sarà pertanto indispensabile impiegare in future ricerche i più svariati tipi di immagini.

¹H. Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde*. Inoltre: *Das Problem der Umkehrung in Raphaels Teppichkartons*. In: *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basilea 1940.

²M. Gaffron, *Right and Left in Pictures*. *Art Quarterly* 13, 312-331, 1950.

³Sorprende l'alta quota di studiosi di sesso femminile che si sono occupati dell'argomento. Gli unici due libri (almeno fino agli anni sessanta) che si riferiscono specificamente al problema della destra e sinistra sono stati scritti dall'olandese Hendrike Christina Van der Meer («*Die Links-Rechts-Polarisation des phänomenalen Raumes*», Groningen 1958) e dalla tedesca Vilma Fritsch («*Links und Rechts in Wissenschaft und Leben*», Stoccarda 1964). Sembra allettante ipotizzare che l'interesse femminile alla lateralizzazione sia riconducibile, tra l'altro, agli aspetti simbolici dei due lati, così come anche al fatto che in tutta la tematica della lateralizzazione si avverte intuitivamente un problema più generale sottostante: è quello della coppia, dell'accoppiamento di due elementi diversi con ruoli diversi. Per quanto riguarda le cariche simboliche dei due lati, tutti noi sappiamo che linguisticamente il lato destro viene associato al raziocinio, alla legalità, al sesso maschile; il lato sinistro invece all'irrazionale, al proibito, alla magia, al sesso femminile. Dato che la maggior parte delle autrici si pronuncia a favore di una maggiore importanza del lato sinistro, o almeno a favore di una sua parità rispetto al lato destro, s'impone quasi l'idea che la veemenza femminile nel rivalutare tale lato sia anche una specie di lotta emancipatoria condotta simbolicamente sugli elementi dell'immagine. Un'altra spiegazione possibile, forse più accettabile dal punto di vista scientifico, si baserebbe sulle scoperte neurofisiologiche sull'asimmetria funzionale del cervello umano di cui si parlerà in seguito. Si potrebbe ipotizzare o che le asimmetrie funzionali varino tra i due sessi, oppure che maschi e femmine tendono, di fronte ad un'immagine, ad usare strategie conoscitive diverse, il che avrebbe portato gli studiosi di sesso femminile a risultati diversi rispetto ai loro colleghi maschili.

⁴J. Streiff, *Zur Rechtsprädominanz im binokularen Gesichtsfeld und über Rechts und Links im Bilde*. *Klin. Mbl. Augenheilk.* 91, 667-672, 1933.

⁵O. Huber, *Die Prävalenz des einen Auges in der Bildbetrachtung*. *Klin. Mbl. Augenheilk.* 87, 256-257, 1931.

⁶Th. Haack, *Über die funktionelle Asymmetrie der Augen*. *Z. ang. Psychol.* 48, 185-249, 1935.

⁷A.P. Oppé, *Right and Left in Raphael's Cartoons*. *J. Warburg & Courtauld Inst.* 7, 82-94, 1944.

⁸A. Faistauer, *Links und Recht im Bilde*. *Amicis, Jb. Oesterr. Galerien*, 1926.

⁹R. Arnheim, *Art and Visual Perception - A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley & Los Angeles 1954. Ed. it.: *Arte e percezione visiva*. Milano 1962.

¹⁰A. Dean, *Fundamentals of Play Directing*. New York 1946.

¹¹B. J. Jensen, *Left-Right Orientation in Profile Drawing*. *Am. J. Psychol.* 65, 80-83, 1952.

¹²B. J. Jensen, *Reading Habits and Left-Right Orientation in Profile Drawings by Japanese Children*. *Am. J. Psychol.* 65, 306-307, 1952.

¹³H. Adair, S. H. Bartley, *Nearness as a Function of Lateral Orientation in Pictures*. *Percept. Mot. Skills* 8, 135-141, 1958.

¹⁴S. H. Bartley, *A Further Study of Horizontal Asymmetry in the Perception of Pictures*. *Percept. Mot. Skills* 9, 135-138, 1959.

- ¹⁵S. H. Bartley, C. D. DeHardt, *A Further Factor in Determining Nearness as a Function of Lateral Orientation in Pictures*. J. Psychol. 50, 53-57, 1960.
- ¹⁶S. H. Bartley, D. C. DeHardt, *Phenomenal Distance in Scenes with Independent Manipulation of Major and Minor Items*. J. Psychol. 50, 315-322, 1960.
- ¹⁷P. Swartz, D. Hewitt, *Lateral Organization in Pictures and Aesthetic Preference*. Percept. Mot. Skills 30, 991-1007, 1970.
- ¹⁸Th. M. Nelson, G. A. MacDonald, *Lateral Organization, Perceived Depth and Title Preference in Pictures*. Percept. Mot. Skills 33, 983-986, 1971.
- ¹⁹N. Geschwind, *Specializzazioni del cervello umano*. Le Scienze 135, 124-138, 1979.
- ²⁰P. Bakan, *The Right Brain is the Dreamer*. Psychology Today 10, 66-68, 1976.
- ²¹E. Costa, D. Viola, *Emisferi cerebrali e psicoterapia*. Centro Praxis 6 bis, sett.-dic. 1980.
- ²²P. Fedio, M. Buchsbaum, *Unilateral Temporal Lobectomy and Changes in Evoked Responses During Recognition of Verbal and Nonverbal Material in the Left and Right Visual Fields*. Neuropsychologia 9, 261-271, 1971.
- ²³M. Kinsbourne, *Eye and Head Turning Indicates Cerebral Lateralization*. Science 176, 539-541, 1972.
- ²⁴M. Kinsbourne, *Direction of Gaze and Distribution of Cerebral Thought Process*. Neuropsychologia 12, 279-282, 1974.
- ²⁵G. E. Schwartz, R. J. Davidson, F. Maer, *Right Hemisphere Lateralization for Emotion in the Human Brain: Interactions with Cognition*. Science 190, 286-288, 1975.
- ²⁶J. Levy, *Lateral Dominance and Aesthetic Preference*. Neuropsychologia 14, 431-445, 1976.
- ²⁷A. F. Wechsler, *The Effect of Organic Brain Disease on Recall of Emotionally Charged versus Neutral Narrative Texts*. Neurology 23, 130-135, 1973.
- ²⁸G. Gainotti, *Emotional Behavior and Hemispheric Side of the Lesion*. Cortex 8, 41-55, 1972. Trad. it. in: F. Denes, C. Umiltà, *I due cervelli*, Bologna 1978.
- ²⁹H. A. Sackeim, R.C. Gur, *Lateral Asymmetry in Intensity of Emotional Expression*. Neuropsychologia 16, 473-481, 1978.
- ³⁰H. Gardner, P. K. Ling, L. Flamm, J. Silverman, *Comprehension and Appreciation of Humorous Material Following Brain Damage*. Brain 98, 399-412, 1975.
- ³¹R. J. Davidson, G. E. Schwartz, *Patterns of Cerebral Lateralization During Cardiac Biofeedback versus the Self-Regulation of Emotion: Sex Differences*. Psychophysiology 13, 62-68, 1975.
- ³²M. Suberi, W. F. McKeever, *Differential Right Hemispheric Memory Storage of Emotional and Non-Emotional Faces*. Neuropsychologia 15, 757-768, 1977.
- ³³S. Diamond, J. Farrington, *Emotional Response to Films Shown to the Right or Left Hemisphere of the Brain Measured by Heart Rate*. Acta Psychol. 41, 255-260, 1977.
- ³⁴G. E. Schwartz, comunicazione personale, citata in Sackeim e Gur²⁹.
- ³⁴Le diapositive venivano proiettate in una stanza buia su uno schermo bianco distante 3 m. L'immagine proiettata nel suo insieme veniva ad assumere le dimensioni di cm 140×92, con il margine superiore dell'immagine ad una altezza di cm 207 dal pavimento. Le due figure all'interno dell'immagine avevano il formato di cm 57×76 ed erano divise da una distanza di cm 10. Il soggetto sedeva su una poltroncina ad una distanza di 2,50 m dallo schermo.

Cesare M. Pietroiusti

LA FIGURA UMANA E L'OGGETTO DI PRESTIGIO NEI DISEGNI DI ALCUNI PSICOTICI

Felicità, Gabriella, Guglielmo e Stefano sono quattro persone di differente età, che hanno in comune una lunga ospedalizzazione psichiatrica. Essi facevano parte, insieme ad altri ricoverati, di un gruppo sperimentale di tecniche pittoriche e terapia della manualità in attività dal 1978 al 1980 presso l'Ospedale Psichiatrico di Roma S. Maria della Pietà. Alcuni dei loro disegni, prodotti in tale occasione, vengono qui presi in considerazione. La letteratura scientifica sull'argomento dell'espressione pittorica degli psicotici è molto vasta. Ciò è forse determinato da un duplice ordine di motivi per cui, se la psicosi è «una porta aperta sull'inconscio» e se il disegno è una delle manifestazioni spontanee più «espressive», il disegno degli psicotici risulterà non solo mezzo di indagine psicodiagnostica per i singoli individui, ma anche potenziale vettore di contenuti che investono problematiche superindividuali normalmente occultate o più difficilmente analizzabili. Questo ultimo punto di vista è, in un certo senso, assunto in questa ricerca e ne giustifica la genesi.

È utile comunque, al riguardo, qualche ulteriore precisazione.

Non è qui in discussione il dilemma della differenziazione fra l'arte e la follia, né quello dei parametri e delle caratteristiche dell'«espressione psicopatologica», né mi guida la convinzione che nei disegni degli schizofrenici, come in tutte le altre loro manifestazioni — gestualità, deliri, etc. — sia necessariamente reperibile una qualche verità più significativa rispetto alle apparenze della «norma».

Vorrei piuttosto affrontare un aspetto specifico che emerge nei disegni di questo piccolo gruppo di psicotici e che mi sembra molto correlato a quanto accomuna le quattro individualità, cioè, come dicevo, una storia di lunga permanenza in ospedale psichiatrico.

La vita all'interno dei vecchi «manicomi» è caratterizzata dall'assenza di una qualsiasi funzionalità socialmente definibile, nonché, nella stragrande maggioranza dei casi, dalla mancanza di autonomia sul piano economico.

A ciò va aggiunto, in particolare dopo l'attuazione delle nuove norme sull'assistenza psichiatrica che prevedono l'abolizione dell'ospedalizzazione, che coloro i quali sono rimasti «in manicomio» sono quelli per cui è stato impossibile trovare una qualche diversa sistemazione, il che significa evidentemente un isolamento pressoché totale da contatti personali e affettivi con il mondo «di fuori».

Queste premesse portano con sé alcune conseguenze delle quali vorrei sottolineare questa: il ricoverato in ospedale psichiatrico ha una quantità ridottissima di vestiario e, in generale, maneggia un bagaglio di oggetti estremamente limitato il quale, per i motivi economici e logistici appena detti, è destinato a subire, quale unica variazione, quella del logorio.

Ciò determina, sul piano della fenomenologia del comportamento, reazioni molto diverse che possono variare dal disinteresse di tipo autistico rispetto a qualsiasi oggetto (ivi compreso il vestiario e, generalizzando, anche il proprio corpo) al rapporto univoco e reiterato, quasi rituale, con uno specifico oggetto (i propri occhiali, un vecchio portafoglio, etc.), alla volontà di mettere in mostra tutti i propri oggetti e quindi anche di recuperarne il più possibile di nuovi per avere più cose da mostrare (braccialetti, orecchini, anelli, ma anche cappelli, libri, dischi, etc.). È ovvio che questi comportamenti potranno assumere aspetti diversi nel tempo anche nello stesso individuo, e così sarà molto diverso, anche su questo punto, il comportamento di un ciclotimico nella fase maniacale rispetto alla fase depressiva. Con buona approssimazione però, per quelli che vengono definiti «schizofrenici», mi pare che a questo riguardo il comportamento tende a manifestare una certa permanenza.

Nel disegno della figura umana, la riproduzione di oggetti attribuiti alla persona disegnata, posseduti o comunque manipolati da essa, è ovviamente frequente.

Nel disegno infantile ad esempio, soprattutto dopo una certa età, ciò sembra assumere una qualche importanza. Uno studio della Morino Abbele dimostra che fra i 6 e i 7 anni solo il 22% dei bambini disegna se stesso in un ambiente che comprende qualche particolare oggettuale e solo verso i 10-11 anni una percentuale rilevante (27%) si disegna «in azione», cioè in relazione dinamica con qualche oggetto dell'ambiente¹.

Nel «Test della Famiglia» proposto da Louis Corman l'attribuzione di oggetti a qualche componente ha grande valore: il personaggio «valorizzato», che è considerato quello più investito di affetto e in genere oggetto di identificazione, oltre ad essere più grande e ad avere più particolari nella figura (il naso, gli occhi, gli arti, etc.), ha più «accessori»: la borsetta, l'ombrellino, la collana, per la mamma; il cappello, il bastone, la pipa, per il papà². La stessa cosa è notata dalla Oliverio Ferraris che parla, a proposito di questi oggetti aggiunti alla persona raffigurata, di «accessori di prestigio»³. Ella nota anche come gli oggetti disegnati dal bambino e investiti di particolare carica emozionale — e fa l'esempio dei giocattoli, o di un cibo particolarmente invitante — possono assumere dimensioni enormi, assolutamente spropositate rispetto a quelle del bambino che, con essi, nel disegno ha a che fare⁴.

Grande importanza ha, naturalmente, anche il vestiario «il cui significato, disegnato sulla figura, è simile al significato del vestiario sulla persona vi-

vente. È interpretato come un bisogno di apparire, come una facciata sociale, poiché la protezione essenziale del corpo, nel nostro mondo civilizzato, costituisce soltanto un parziale incentivo a vestirsi»⁵.

Quest'ultima citazione, di Karen MacHover, rende conto dell'importanza di distinguere il punto in cui l'uso di uno stesso oggetto, o di uno stesso tipo di oggetti, si trasforma, e da fatto semplicemente e convenzionalmente funzionale (la penna serve per scrivere, il vestito per proteggersi, l'automobile per spostarsi) diventa carico di significati psicologici oltre che sociali reperibili soltanto ad una «seconda» lettura dell'oggetto e non necessariamente connessi alla sua utilizzabilità.

Proprio rispetto a questo problema, cioè al modo in cui si organizza psichicamente il senso del possesso di un oggetto, il bambino vive una situazione non dissimile da quella di un paziente «manicomiale» con le caratteristiche prima descritte. Infatti per l'uno come per l'altro, mancando la realtà della funzione sociale, un lavoro, un impiego, un ruolo definibile anche come modalità di comportamento e di manipolazione di «cose», è molto facile e molto frequente che quel punto di discriminazione fra la *funzionalità* e il *prestigio* non risulti distinguibile e di fatto perda ragion d'essere. Ciò accade perché il ruolo sociale stesso, nella visione di chi ne è privo, si configura più che come una caratteristica definitoria e di riconoscibilità, come un luogo in cui si addensa un potere inaccessibile. Di conseguenza gli oggetti che sono legati, per la loro realtà d'uso, a quel ruolo, tendono ad assumere piuttosto una realtà simbolica psichicamente stimolante identificazioni e proiezioni di desideri inespressi.

Questo è molto chiaro per i bambini i quali, almeno fino all'età in cui cominciano a disegnare se stessi «in azione», cioè in qualche modo partecipi, non solo passivamente, di una realtà che trascende la loro individualità, non percepiscono affatto gli oggetti degli adulti per quel che ad essi sono utili, ma casomai come il segno dell'«essere adulti», cioè diversi e in generale più potenti.

La borsetta della mamma non è certo pensata dalla bambina come il necessario contenitore di documenti, denari o fazzoletti: su di essa invece, come oggetto-adulto, si fissa una tappa dell'identificazione e solo dopo parecchio tempo la borsetta della bambina cesserà di essere mero simbolo di una somiglianza desiderata e in via di realizzazione — un «giocattolo» — e diverrà strumento adatto a contenere documenti, denari, fazzoletti, allorché il processo di assimilazione si sarà, per questo aspetto, compiuto.

Nei disegni infantili questo processo che, dall'alienità impenetrabile dell'oggetto, attraverso il suo possesso come simbolo, giunge alla sua collocazione nei «prescritti» modi d'uso è abbastanza facilmente visibile e già, da alcuni autori, tracciato⁶.

Nei disegni degli schizofrenici, d'altra parte, è possibile trovare, su questi aspetti, una concordanza tematica, ma anche alcune importanti differenze, una delle quali è che gli stessi temi — il ruolo come realtà di prestigio e l'og-

getto come simbolo di potere — non vengono elaborati secondo un procedimento che, cronologicamente, modifica il punto di vista adattandolo alle nuove situazioni — ciò che accade generalmente nei bambini per i quali, se ciò non accadesse, si dovrebbe pensare ad un disagio, o ad un ritardo nello sviluppo mentale — ma vengono invece fissati ad un ambito i cui riferimenti psichici appaiono inevitabilmente stereotipati.

Durante tutto il periodo delle nostre sedute Guglielmo M., 48 anni, di cui gli ultimi venti in ospedale psichiatrico, ha ripetuto sempre lo stesso tema, quello di un soldato, per un totale di una trentina di versioni varianti l'una dall'altra per qualche particolare.

Ai primi tentativi il soldato è disegnato con tratto indeciso, tremolante, ed è quasi sospeso al centro del foglio (figg. 1 e 2); successivamente esso acquisirà una base, un piedistallo che ne diventerà una caratteristica distintiva (figg. 3-5).

Nei discorsi di Guglielmo durante le sedute di disegno erano ricorrenti temi di aggressività sia, più latente, nei confronti degli altri componenti del gruppo, sia, più esplicita, nei confronti di un potere istituzionale, visto essenzialmente come gestione di un autoritarismo attraverso una schiera di esecutori-aguzzini: gli avvocati, i giudici, i banchieri, i contabili, i ragionieri — ed anche, senza particolare soluzione di continuità, i medici — dei quali si è costretti a subire le decisioni, che portano alla «miseria», alla «galera», o al «manicomio», a meno che non si sia «capibanda». Tale potere ha anche la possibilità di gestire delle guerre, ed anche di vincerle: in questo senso il fascismo, altro tema ricorrente, appariva potente, ma solo fino al punto in cui non era riuscito a vincere la sua guerra.

Il soldato disegnato, che è descritto come «un soldato inglese»⁷, «che vince tutte le guerre», «che non ha paura di nessuno», «che c'è sempre stato, come Mussolini», «che è un superuomo che sta un gradino più alto degli altri e non le becca mai», assume palesemente il senso di un modello di identificazione, il soggetto in grado di vincere ogni guerra, di non vivere le imposizioni istituzionali ed anzi in grado di esprimere apertamente la sua autorità (o il suo autoritarismo).

Tutto ciò è ben visibile, per l'appunto, negli attributi che Guglielmo apponeva alla figura. Oltre alla base-piedistallo «che è di travertino e serve a difendersi dagli attacchi dei tedeschi», il cui spessore è moltiplicabile, e alla divisa, il soldato si arricchisce di volta in volta di gradi e medaglie, dei guanti, del frustino («solo i generali hanno il frustino al posto del fucile») e del cappello («non l'elmetto perché il cappello è per quelli che hanno un grado più elevato»), di molti bottoni e della sigaretta in bocca.

La quantità degli attributi tendeva ad aumentare in concomitanza con uno stato più «euforico» di Guglielmo, ma era altresì rilevabile che, dopo alcune

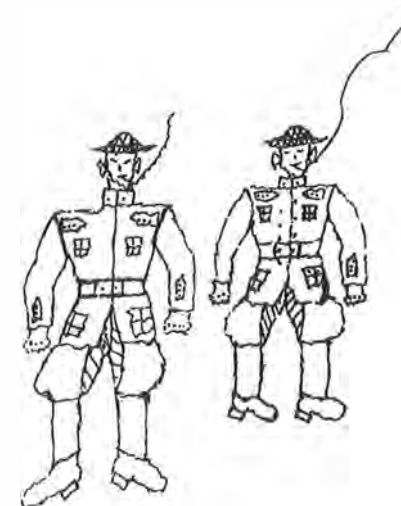


Fig. 1



Fig. 2

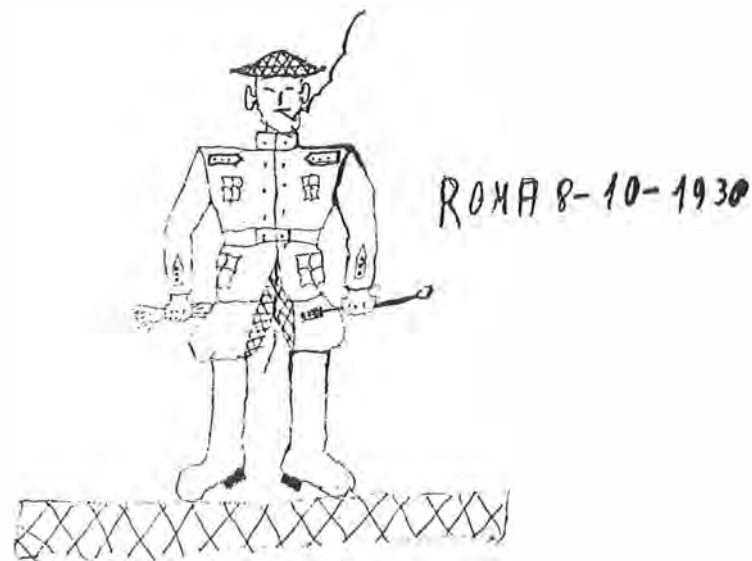


Fig. 3

20-1-1939



Fig. 4

volte, il disegno di un nuovo attributo si fissava e diventava una stereotipia (per esempio la base, che, dopo le prime volte, non è più scomparsa). Nel corso di due anni questo soggetto di identificazione non ha subito modificazione alcuna: la sua fissità statica e immutabile appare soprattutto come un segno di scarto irrecuperabile e i suoi oggetti, prevedibili tanto quanto impossedibili, simboli di una realtà sociale i cui meccanismi risultano alieni e tirannici.

L'uno e gli altri non sono espressione di un progetto di esistenza, ma appaiono come opposizione radicale ad una situazione umana in cui la povertà e l'istituzionalizzazione si manifestano nell'assenza di un qualche ruolo sociale e nella totale mancanza di possesso di un qualche oggetto-simbolo di potere.

Se il tema ricorrente era, per Guglielmo, quello dell'autorità, per Stefano P., 21 anni — da sei ricoverato fra ospedale psichiatrico e istituti religiosi — il tema di più frequente riscontro, anche nei disegni, era quello sessuale.

Nei disegni di Stefano la figura umana veniva in genere formulata in modo astratto-geometrico: il suo «omino» era formato di due entità circolari poste una sopra l'altra (la testa e il tronco) e di quattro segmenti apposti parallelamente a due a due sopra e sotto il cerchio più basso (gli arti) (fig. 6). Ciò valeva soprattutto per l'«autoritratto», cioè per quel personaggio che, disegnato nel contesto di un ricordo di una storia personale, rappresentava il disegnatore stesso in quel contesto (fig. 7). Questa geometrizzazione riduttiva giungeva fino al punto che Stefano, per disegnarsi nell'atto di uscire da una casa, si raffigurava come una sbarretta posta obliquamente ad attraversare l'uscio.

Tutte le volte che Stefano inseriva se stesso in un disegno — quasi sempre si trattava di un ricordo di qualche episodio avvenuto prima del suo internamento o durante qualche periodo trascorso fuori — egli risultava comunque privo di qualsiasi attributo sia quanto al fisico, a parte i «denominatori minimi» geometrici, sia quanto ad oggetti eventualmente indossati o posseduti.

Diverso aspetto avevano invece le figure femminili. La fig. 8 rappresenta Claudia Cardinale, la fig. 9 «Piccola Venere», la fig. 10 Sofia Loren, tutti personaggi che ritornavano spesso nelle sue fantasie.

Pur nel consueto stile geometrizzante e nella estrema povertà di particolari, tutte queste donne hanno «addosso» qualche elemento di prestigio e di attrattiva che all'omino manca: i capelli (figg. 8-9-10), gli stivali (figg. 8 e 9), la pelliccia (fig. 10), i guanti (fig. 9), elementi che, come Stefano diceva, «sono le uniche cose che mi risultano».

Come per Guglielmo nei confronti dell'autorità, per Stefano la distanza dai personaggi bersaglio del desiderio e dai loro oggetti-feticcio, già evidentemente simbolizzata nelle differenze formali — in primo luogo le dimensioni — dei disegni, appare fissa e inquietante, incolmabile.

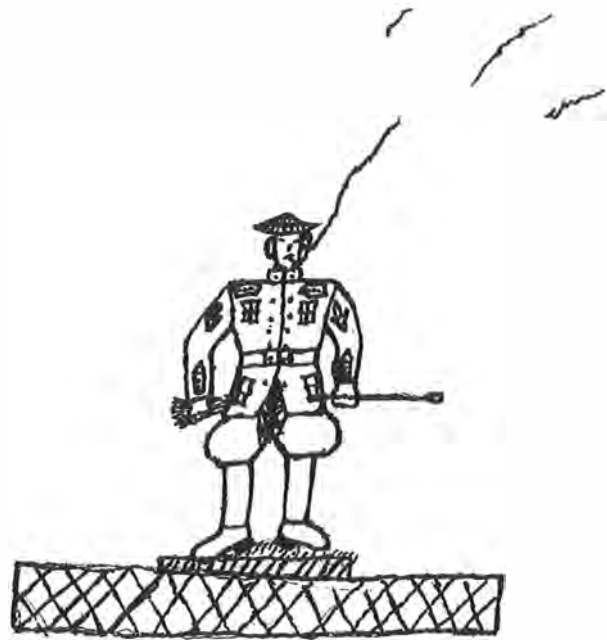


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

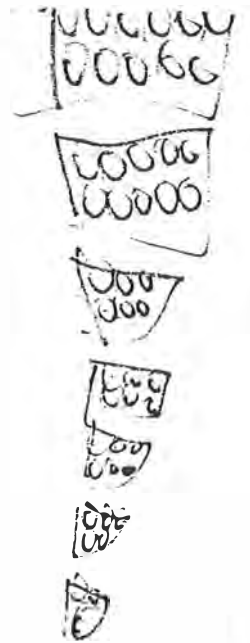


Fig. 9

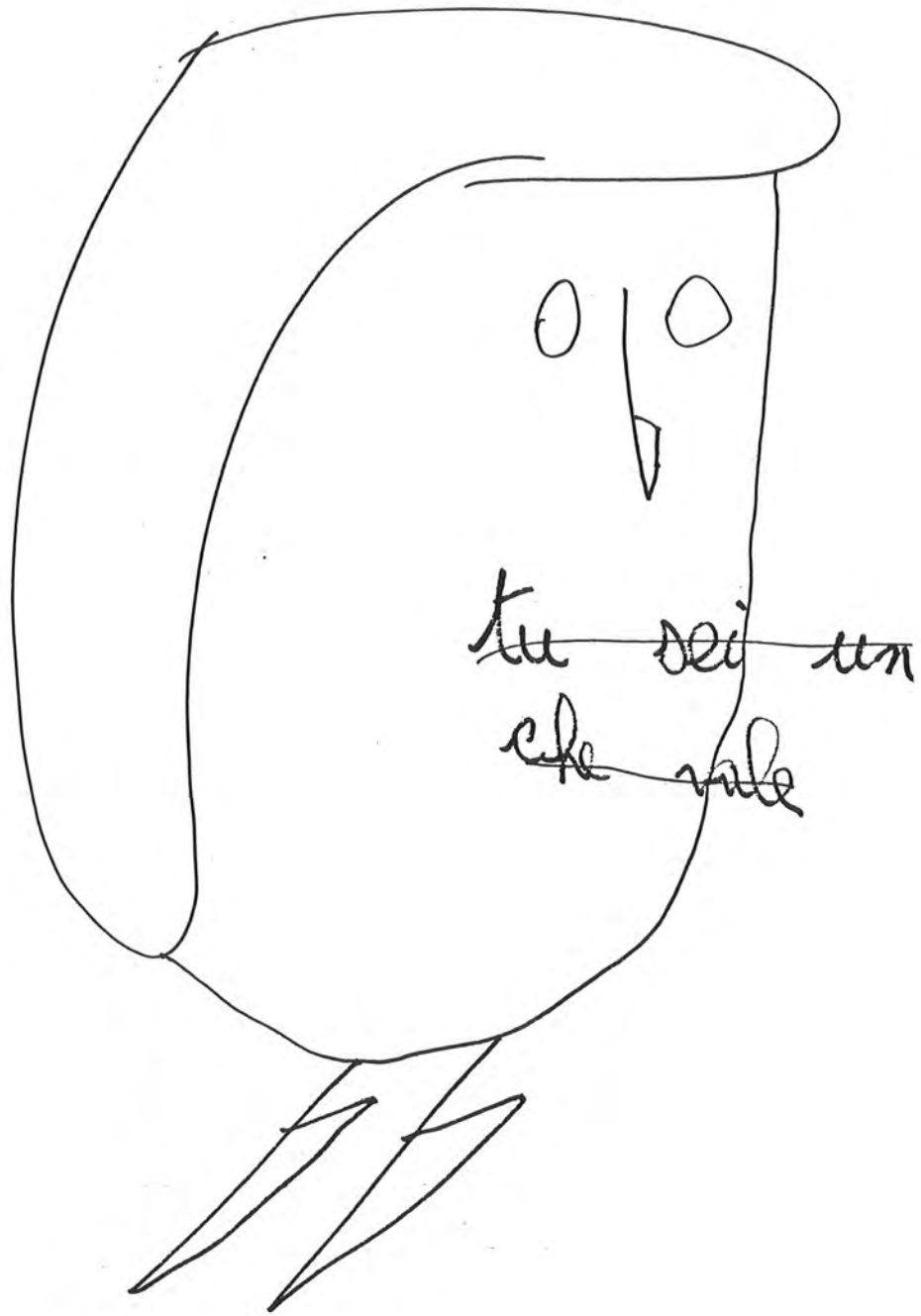


Fig. 8



Fig. 10

5-XI-71



Fig. 11

Nel comportamento di Gabriella M., 23 anni, diagnosi di vecchia data di «schizofrenia ebefrenica», con gravi difficoltà nella comprensione e nell'espressione verbale, gli oggetti assumevano un'importanza piuttosto rilevante. Gli anelli, i braccialetti, i dischi, i capi di vestiario, le fotografie, i giornalotti, erano tutte cose per lei di grande interesse: con insistenza ne chiedeva a chi ne aveva o poteva averne e con una certa meticolosità raccoglieva, nel suo armadietto, quel che riusciva a trovare o ad ottenere.

Nei suoi disegni, che erano caratterizzati da una estrema povertà di particolari e da una certa aridità (per lo più schematiche rappresentazioni di alberi o di fiori), la figura umana appariva molto raramente. In una occasione però, qualche giorno dopo la festa che, per Capodanno, avevamo organizzato in reparto, ella fece un disegno, dal nostro punto di vista, degno di nota. Il disegno è stato, in un secondo momento, colorato dall'autrice, il che lo ha reso molto confuso, come si può vedere in fig. 11. Per questo motivo ritengo utile riportare testualmente la parte che lo riguarda nel resoconto fatto subito dopo la seduta.

«Gabriella, dopo molte insistenze, volte in particolare a farle disegnare la sua famiglia o almeno sua madre, ha disegnato una casa con tre piccole finestre chiuse da sbarre disposte come gli occhi e la bocca di un volto. Sopra la casa c'è il tetto a forma di capigliatura. Cesare le ha chiesto cosa ci fosse dentro la casa e Gabriella ha pensato ad una televisione che ha disegnato sottolineando che lo schermo era tutto nero, dopo di che ha disegnato, a parte, nove pulsanti. Davanti alla televisione ha disegnato se stessa e Ferruccio (un ragazzo che ricorda perché le ha fatto delle fotografie alla festa di Capodanno). Lei è senza corpo, piccola in rapporto a Ferruccio che è alto e grosso, ha un volto più strutturato, gli occhiali e uno strano corno alla sommità del capo. Dall'altra parte del foglio ha disegnato F. (un infermiere del reparto -n.d.a.), che era con noi in laboratorio. Cesare le aveva suggerito di raffigurarlo di profilo, Gabriella invece l'ha visto di fronte. Separati dal corpo ha disegnato il suo anello (di F. - n.d.a.) e due volte la catenina. F. ha due corni sul capo ed è più grosso di Ferruccio»⁸.

Anche qui occorre notare, come per gli autoritratti di Stefano, che anche per Gabriella si rileva una mancanza di attributi oggettuali oltre che, a parte il minimo, fisici; al contrario le figure di altre persone, oltre ad essere più grandi e strutturate, sono caratterizzate dal possesso di qualche oggetto: gli occhiali di Ferruccio, l'anello e la catena dell'infermiere, oltre alle strane corna che «adornano» le loro teste. Solo un'altra volta ella disegnò una figura umana, quando mi fece il ritratto (fig. 12). A parte forse i capelli, tutti gli altri attributi fisici sono pressoché irriconoscibili tanto sono distorti o schematici; l'unica cosa che sembra potersi riconoscere come minimamente strutturata — e anche giustamente posizionata — è la cravatta che infatti, come i miei occhiali, attirava molto l'attenzione di Gabriella.



Fig. 12

Rispetto ai tre casi precedenti, quello di Felicita T., 36 anni, possedeva delle connotazioni sociologiche di minore «gravità» nel senso che ella, pur avendo alle spalle molti anni di manicomio, passava dei periodi anche abbastanza lunghi fuori, poiché possedeva una casa in cui viveva anche la madre. Forse per questo fatto i suoi disegni risultavano più variati rispetto al tema stereotipo di Guglielmo e più curati rispetto alle distorsioni e alle geometrizzazioni di Gabriella e Stefano.

Cionondimeno anche alcuni di essi sono, in questa sede, annotati, soprattutto in riferimento ad un tema, quello religioso, che negli altri tre casi non appare. Il 6 marzo 1979 Felicita fece il disegno che è riportato nella fig. 13: una casa con delle persone attorno. «La casa, disse, è una prigione; gli uomini sono prigionieri: stanno fuori ma sono legati a due a due, ogni coppia ad una palla di acciaio». Poi osservò: «Somigliano un pò a noi». Da un lato, intorno ad un tavolo, due uomini giocano a carte davanti a dei bicchieri di vino.

I prigionieri-ricoverati non hanno, anche in questo caso, alcun attributo, non posseggono alcun oggetto a parte le catene della loro prigionia. Due di essi, che hanno il vino e le carte, mancano però della testa, così che carte e vino diventano attribuzioni inutilizzabili e insignificanti. Tutti gli «omini» e le «donnine» di Felicita risultavano così caratterizzati. Differente è il destino che spetta alle figure della Madonna e di Cristo, piuttosto frequentemente comparse nei suoi disegni come nei suoi discorsi.

Nella fig. 14 è visibile l'interno di una chiesa. La Madonna, coronata e nell'atto di schiacciare il serpente, è al centro e in alto. Tutti gli oggetti della chiesa, i lampadari, l'altare, i fiori, la croce, l'organo, sembrano posti sotto il suo controllo e la sua protezione, simboli di «opulenza» (spirituale).

Altra Madonna coronata, e con la testa contornata da angioletti, è nella fig. 15. Anche essa manca del corpo, sostituito da una specie di tubo, ma la sua capigliatura è raffigurata con particolare cura. Infine, nella fig. 16, c'è Gesù nell'atto di mostrare il «Sacro Cuore» con la «fiammella» che brucia al centro. Anche qui la capigliatura è molto ricca, ma quello che colpisce è soprattutto l'abbondanza di particolari apposti sulla sua tunica: cuoricini, segni geometrici, geroglifici, incomprensibili attribuzioni simboliche di un «potere», anche in questo caso misterioso e irraggiungibile.

L'analisi fin qui fatta di disegni prodotti in una istituzione psichiatrica, anche in relazione con quanto detto in precedenza sul disegno infantile, consente di delineare una sorta di schema di situazioni esistenziali riferite all'uso, o alla manipolazione, di oggetti.

Vi si possono considerare tre stadi: il primo, in cui non si manipolano oggetti; il secondo, in cui si manipolano oggetti «funzionali» in senso appropriatamente «funzionale»; il terzo, in cui si manipolano oggetti «funzionali» o «non funzionali», in modo «non funzionale» (cioè simbolico o creativo).

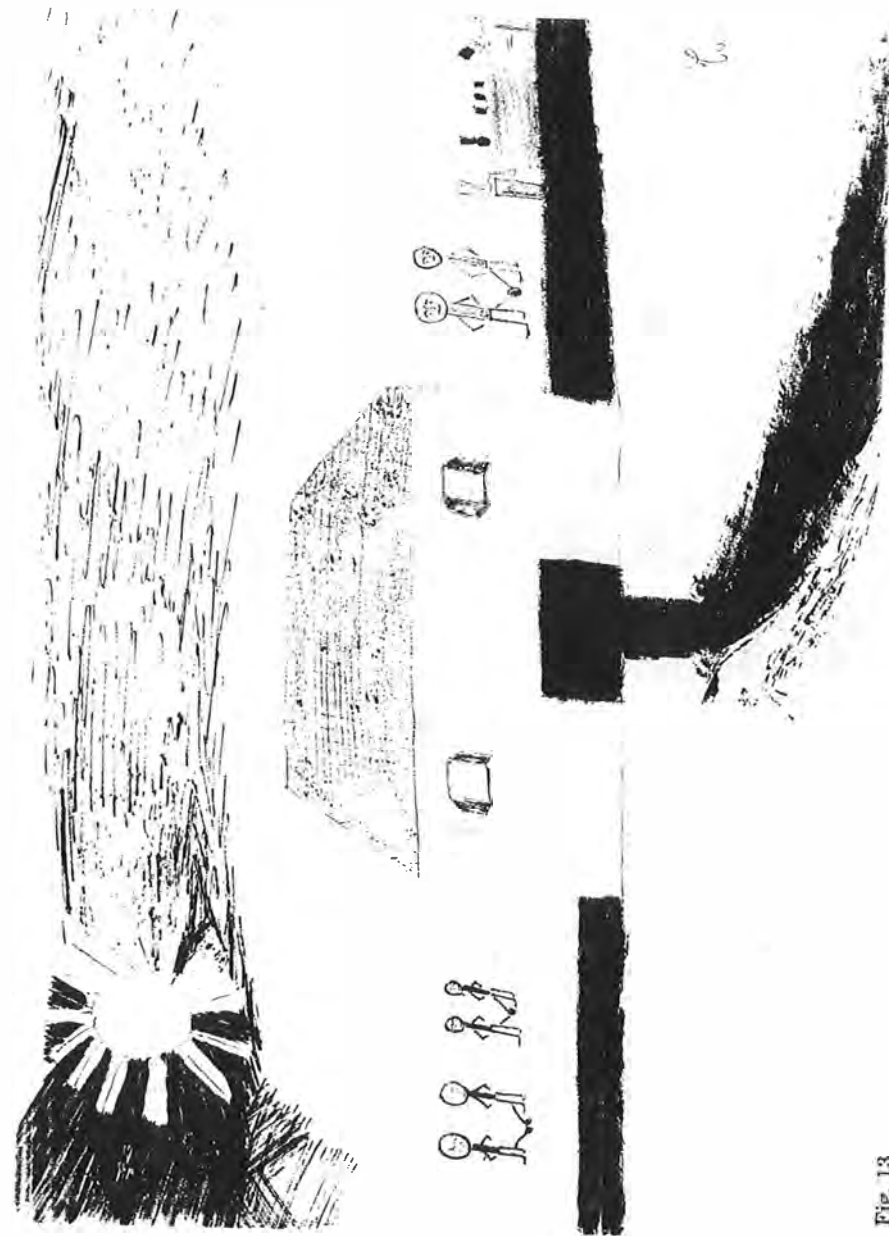
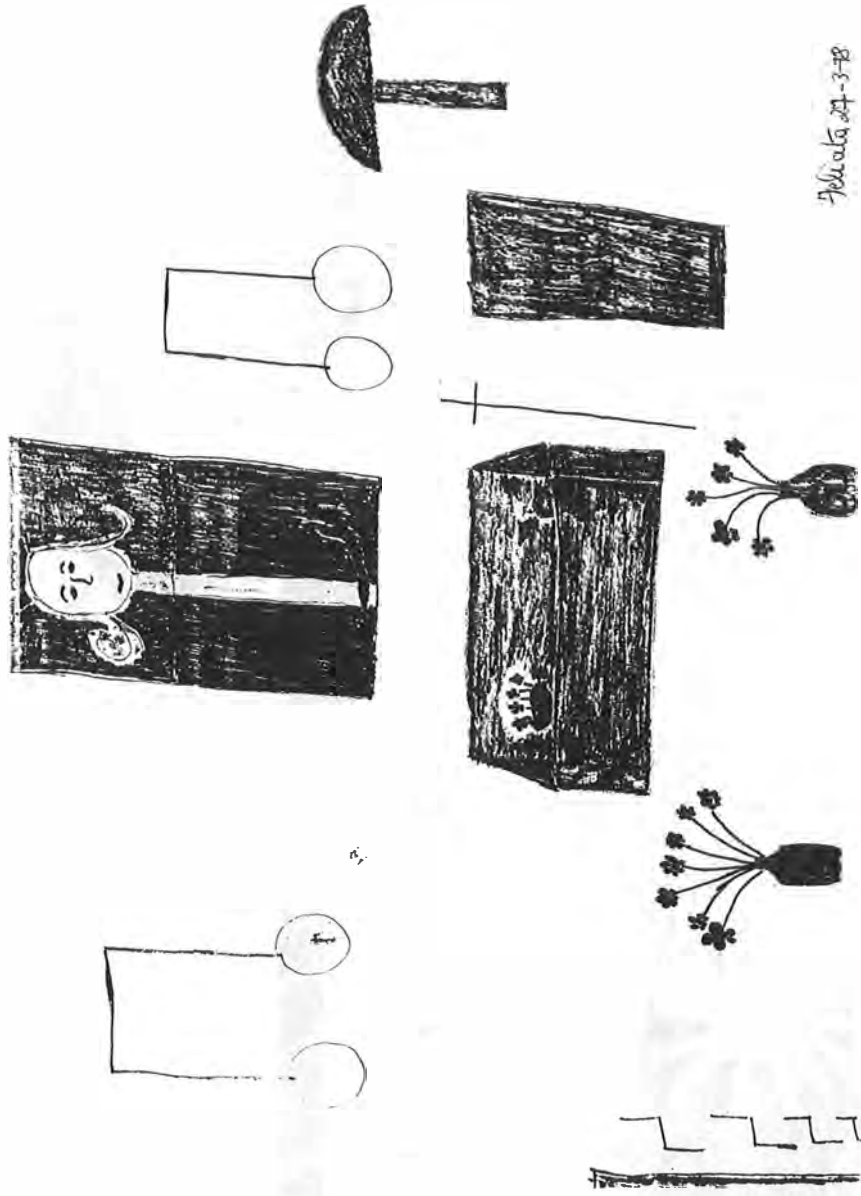


Fig. 13



Abstrakta 27-3-78

Fig. 14



Gelinta 20-2-79

Fig. 15

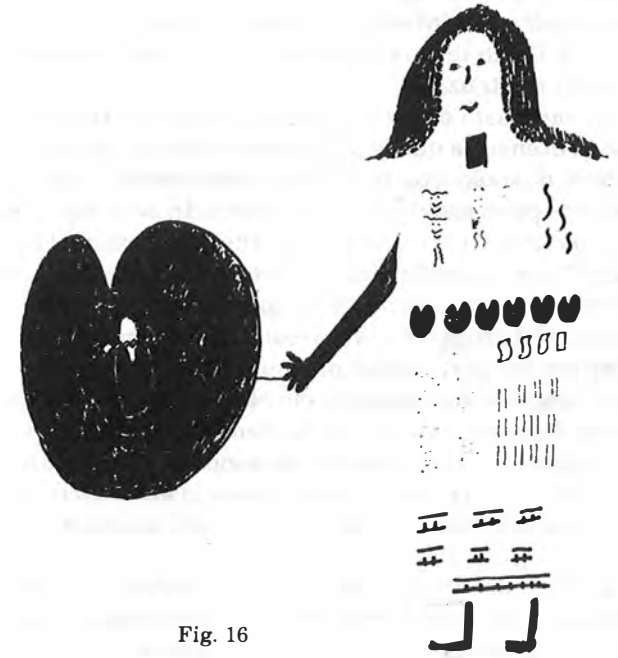


Fig. 16

I bambini, prima del loro progressivo e attivo inserimento in un contesto sociale, e i pazienti psichiatrici manicomializzati da anni, accomunati dalla mancanza di un ruolo che prevede l'uso di un qualche tipo di oggetto e comunque da una situazione di non-possesso, possono supporre fare parte del primo gruppo.

Per il secondo stadio si può pensare semplicemente all'individuo nell'atto di compiere un lavoro nel quale l'uso di uno o più «arnesi» è previsto in modo preciso ed è necessario quanto ad «utilità». In questo caso l'oggetto è un attrezzo, un utensile.

Per il terzo stadio il discorso si fa più complesso: allo scopo mi servirò di spunti tratti dai disegni riportati in questo articolo.

In ambito militare alcuni oggetti possono essere maneggiati in senso non strettamente funzionale: il cappello, nel suo essere più *inutile* dell'elmetto, che è più protettivo e serve per difesa, è, come diceva Guglielmo, «segno di grado più elevato»; il frustino, che è certamente un'arma meno offensiva delle armi da fuoco, «ce l'hanno solo i generali», mentre tutti gli altri hanno il fucile.

In ambito sessuale i capi di vestiario possono diventare tramite libidici di un interesse che non ha niente a che vedere con la loro funzione protettiva (i guanti, le pellicce, gli stivali dei disegni di Stefano).

In ambito religioso gli oggetti manipolati sono quasi sempre, infine, simboli rituali psichicamente attivi e quasi mai utensili.

Generali e condottieri, indossatrici e attrici, santi e officianti, possono dunque, a titolo di esempi, essere citati come «modelli» partecipanti a questo stadio esistenziale.

Nei vari casi l'oggetto trapassa, senza soluzione di continuità, dalla funzione di utensile a quella di simbolo-di-stato. Abitazioni, capi di abbigliamento, mezzi di trasporto, armi, etc., subiscono in tempi storici più o meno lunghi, questo processo di trasformazione. In certi casi poi — scettri, corone, collane, paramenti sacri, etc. — si giunge a perdere il riconoscimento stesso della primitiva utilizzabilità (ammesso che essa fosse comunque esistita). Il simbolo-di-stato diventa «l'oggetto che permette il riconoscimento dei componenti il gruppo sociale assumendo, agli occhi degli uomini, un'intensità significativa particolare: più per rappresentare esso stesso, in modo ellittico e per così dire concentrato, ciò che costituisce l'essenza del gruppo, la sua ragione d'essere, i valori che lo identificano»⁹.

I soggetti psico-sociali che ne sono portatori li utilizzano come «formidabili strumenti di potere, nell'affermare la autorità indiscussa di chi soltanto può manipolarli, nell'ordinamento istituzionalmente riconosciuto»¹⁰.

La differenza fra i tre stadi è evidenziabile come un gradiente di potere riconosciuto in senso sociale (1- non avere ruolo; 2- avere un ruolo in cui si esegue; 3- avere un ruolo in cui si comanda) o di flusso desiderante (riconoscimento di autorità personale, spirituale, o di desiderio sessuale) percepito a livello psicologico.

È interessante notare come l'appartenenza al primo stadio, per quel che riguarda i bambini, è caratterizzata da una indistinzione di ruoli rispetto ai gradi successivi nel senso che, come è già stato detto, l'utensile del papà o della mamma, anche se da questi manipolato in modo esclusivamente esecutivo nell'ambito della loro attività lavorativa, è comunque visto come «oggetto di prestigio» influente psichicamente e quindi arricchito di valenze simboliche non diversamente da quegli oggetti che il livello di utensile lo hanno, per così dire, già superato.

Nei casi clinici qui considerati invece, i portatori di «autorità» non emergono come esplicanti un lavoro che li contraddistingue, il loro lavoro, e quindi in relazione funzionale con i loro oggetti-d'uso, ma piuttosto come rappresentazioni statiche e irraggiungibili del potere in quanto tale.

Ciò sembra rendere conto della persistenza, in soggetti la cui storia personale è segnata da una lunga e pressoché continua permanenza in un'istituzione manicomiale, di temi concernenti l'autorità e il prestigio connessi al possesso e alla manipolazione di oggetti, laddove, pur trattandosi di persone sostanzialmente escluse dal contesto sociale e dal cosiddetto «mondo della produzione», l'esperienza del lavoro sembra essere stata svuotata — forse in relazione ad un atteggiamento di reale rifiuto — di significati emotivi legati ad idee di potere.

Cionondimeno la rappresentazione figurativa di queste idee appare senz'altro frutto di un tipo di accettazione psicologica di simbologie di consueto e consensuale (o forse addirittura banale) riconoscimento.

Il fatto di avere a disposizione un materiale in cui questa problematica è manifestata in modo così evidente, non è soltanto un'occasione per individuare alcune tipologie in riferimento alle diverse idee su che cosa «incarni» o meglio «oggettivizzi» il prestigio. Ciò consente anche di ipotizzare, alla luce di quanto detto fino a questo punto, alcune conclusioni più generali che mi sembra abbiano una certa rilevanza.

1 — esiste un flusso desiderante che si rivolge all'oggetto in quanto inutile, nel senso che il desiderio non è legato ad una funzione ma ad un significato psicologico che la trascende.

2 — esiste una categoria di oggetti i quali, perduta la loro utilizzabilità, cambiano statuto e da utensili diventano «oggetti di prestigio».

3 — in un contesto culturale dato, gli oggetti di prestigio divengono, se condivisi, «simboli-di-stato» che il gruppo sociale riconosce come valori e in cui tende a compiere un'identificazione.

4 — nel medesimo contesto, la possibilità di manipolare i simboli-di-stato, per esempio essendo gestori dell'informazione che li concerne e di un qualche tipo di «rito» basato su di essi, tende ad identificarsi col prestigio di cui quegli oggetti sono manifestazione.

5 — la manipolazione, in senso non-funzionale, di oggetti che il contesto non riconosce come simboli-di-stato, può rappresentare il tentativo di inserire in una realtà culturale data un nuovo valore di identificazione. La riuscita del tentativo, che è evidentemente legata ad un successivo riconoscimento da parte del contesto, segna l'avvenimento di una modificazione dei caratteri costitutivi di una realtà culturale e distingue in senso *creativo* questa manipolazione da quella *simbolica* di cui al punto precedente.

Se l'opera d'arte fosse un oggetto di prestigio, simbolo di stato già condiviso (l'opera «storica») o in via di condivisione (quella «d'avanguardia» o quella «sperimentale») e se l'artista fosse colui il quale compie il tentativo di inserimento in un contesto di un nuovo valore di identificazione, le conclusioni tratte riguarderebbero, in un modo o nell'altro, collezionisti, produttori di ready-made, storici e critici d'arte, direttori e gestori dei musei e, in senso lato, il pubblico come contesto «riconoscente».

Gli psicotici dei quali sono qui stati presi in considerazione i disegni, in quanto soggetti indirizzanti la propria idea del prestigio verso simboli di stato consensualmente condivisi, verrebbero necessariamente a dover essere inseriti nella categoria del pubblico, e non certo in quella degli artisti.

¹Morino Abbele, F., *Lo sviluppo della percezione di sé attraverso l'autoritratto*, su: Maccagnani, G., *Psicopatologia dell'espressione*, Imola, 1966.

²Corman, L., *Il disegno della famiglia: test per bambini*, Torino, 1976 (v.o. 1967).

³Oliverio Ferraris, A., *Il significato del disegno infantile*, Torino 1970, pag. 112.

⁴Id., pagg. 50-51.

⁵MacHover, K., *Personality Projection in the Drawing of the Human Figure*, Thomas Springfield 1949.

⁶Oliverio Ferraris, A., cit., e inoltre: Bernson, M., *Dallo scarabocchio al disegno*, Roma 1968; Luquet, G., *Il disegno infantile*, Roma 1969; Abraham, A., *Le identificazioni del bambino attraverso il disegno*, Milano 1977.

⁷Tutte le frasi poste fra virgolette sono citazioni pressoché testuali di commenti che i ricoverati stessi facevano durante lo svolgimento delle sedute, e sono tratte dai resoconti che, al termine di ogni seduta, venivano compilati da me e dalla dott.ssa Rita Serino.

⁸Resoconto della seduta del 30-1-1979.

⁹Marazzi, A., *Simboli e cultura*, Bologna 1976, pagg. 20-21.

¹⁰Id., pag. 61.

Sergio Lombardo

QUICK-SQUIN SOLITARIO CON 6 DADI

1 — Influenzamento mentale di eventi fisici.

Nei primi anni Settanta un'abbondante letteratura, a carattere essenzialmente divulgativo, attirò l'attenzione sul vecchio problema di certe possibilità di origine puramente mentale, che vengono riconosciute ad alcuni individui, i quali sarebbero in grado in virtù di dette capacità di influire su eventi fisici senza usare alcuno strumento materiale.

Malgrado l'apparente inattendibilità di tali fenomeni, il problema acquistò un ambito di discussione sempre più vasto, diventando argomento d'attualità perfino negli ambienti scientifici.

Di fatto però la scienza si trovò impreparata a rispondere su molti degli argomenti sollevati, sebbene diversi decenni fossero ormai trascorsi da quando si erano iniziati a studiare sistematicamente quei fenomeni che, per più di un secolo, erano stati soltanto l'attrazione mondana di qualche salotto sofisticato.

L'unico fatto accertato sperimentalmente in ambiente scientifico era che, a volte, certe persone riescono a far apparire la faccia prescelta di un dado, in una serie di successivi lanci, un numero di volte statisticamente significativo, cioè tale da escludere che simile «fortuna» o «sfortuna» fosse dovuta al caso.

La relazione fra l'atto mentale di desiderare che appaia un determinato numero nel lancio del dado e il fatto che proprio quel numero appaia troppo spesso, o troppo raramente, rispetto a tutti gli altri numeri, anche considerando una quantità di lanci molto alta, non dimostra necessariamente le tesi animistiche; tuttavia mi è sembrato che il problema avesse un interesse anche al di fuori di aspettative tanto complicate e che valesse la pena di tentare un approccio sperimentale, allo scopo di accertare, almeno, quali fossero le concomitanti psicologiche, qualora vi fossero, che accompagnano l'atto mentale riuscito e, rispettivamente, quello fallito.

Purtroppo vagliando la letteratura sull'argomento non si trovano studi che approfondiscano le nostre conoscenze in questo settore, poiché in genere si tratta di ulteriori conferme che il fenomeno dell'influenzamento mentale sulla caduta dei dadi si produce effettivamente, ma i parametri che vengono sistematicamente variati si riferiscono quasi sempre ai sistemi di controllo volti a garantire che non vi sia frode nella conduzione dell'esperimento.

Mancano indagini svolte per lunghissimi periodi di tempo su un medesimo giocatore, tutt'al più, in simili casi, ci si limita a rilevare che il periodo di for-

tuna tende a diminuire o a cessare del tutto con l'aumentare della stanchezza¹ (fenomeno di declino); che se il giocatore perde interesse a giocare si ottengono risultati irrilevanti^{2, 9}; che l'effetto sui dadi può essere a volte statisticamente significativo, ma nel senso diametralmente opposto all'intenzione del giocatore³ (fenomeno dello PSI-missing) e che in genere il giocatore ottiene migliori risultati quando è ottimista e riposato²¹.

Esperimenti da me condotti confermarono questi risultati^{25, 26}.
 Costatai inoltre che, qualora l'intenzione mantenuta per una lunga successione di prove, (per esempio: «tentare che appaia più volte l'1»), fosse cambiata bruscamente con una diversa intenzione (per esempio: «tentare che appaia più volte il 2»), si osservava una certa persistenza dell'intenzione precedente (fenomeno della persistenza).

Questo fenomeno è illustrato nel grafico della fig. 1, che rappresenta un esperimento da me condotto nel 1974.

Il grafico mostra l'andamento delle deviazioni dalla media cumulata di 1.000 prove con 12 dadi, tentando di far apparire più volte l'1 nelle prime 500 prove, il 2 nelle seconde 500 prove.

Come si vede, la frequenza dell'1 dopo le prime 500 prove non cala bruscamente, né sale improvvisamente la frequenza del 2, ma ciò avviene soltanto dopo un periodo di qualche centinaio di prove durante le quali persiste un'alta frequenza di 1.

Gli altri numeri proseguono senza grosse indecisioni nella loro direzione iniziale. Un analogo esperimento è illustrato nel grafico della fig. 2.

Furono lanciati 6 dadi tentando di ottenere la somma più alta per 1.000 prove e gli stessi 6 dadi furono lanciati per altre 1.000 prove tentando di ottenere la somma più bassa. Il grafico, eseguito in termini di deviazione cumulativa dalla media, mette in evidenza il fenomeno della persistenza.

In un ulteriore esperimento cercai di ottenere la massima quantità di 1 lanciando 12 dadi 150 volte, gli stessi 12 dadi furono lanciati altre 150 volte tentando di ottenere la massima quantità di 2, lo stesso fu fatto per il 3, il 4, il 5, e il 6.

L'istogramma in neretto della fig. 3 rappresenta le uscite del numero rispettivamente desiderato, che, come si vede, è sempre quello che apparve effettivamente con frequenza superiore rispetto ai numeri non desiderati.

2 — Esame della letteratura

L'influenzamento mentale di fenomeni fisici fu dimostrato per la prima volta da Rhine per mezzo del lancio di dadi e fu chiamato effetto PK (psychokinesis)¹.

Per allontanare sospetti di frode dovuta al contatto manuale con i dadi, Rhine costruì un congegno elettromeccanico per lanciare dadi, azionato per mezzo di un comando manuale manovrato dal giocatore. Anche in tali condizioni i giocatori «fortunati» riuscirono ad ottenere risultati significativamente favorevoli⁵.

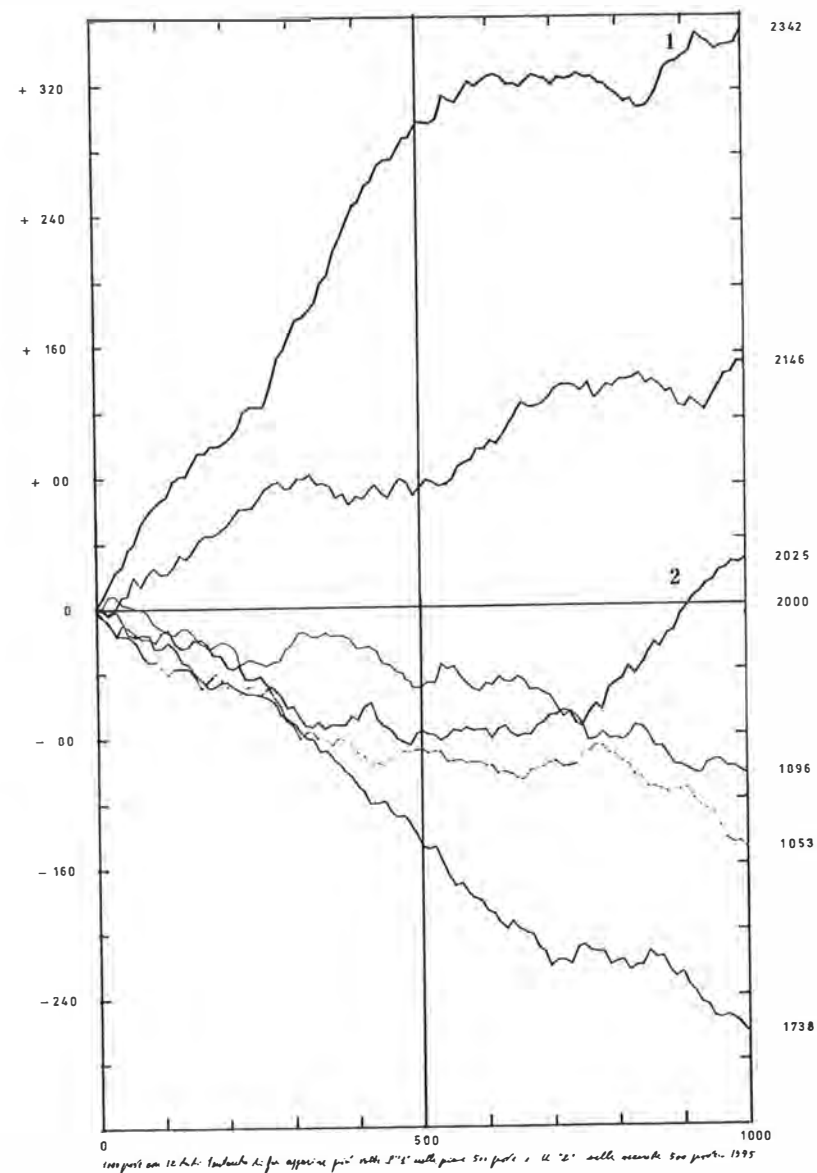


Fig. 1
 Il grafico mostra l'andamento delle deviazioni dalla media cumulata di 1000 prove con 12 dadi, tentando di far apparire più volte l'1 nelle prime 500 prove, il 2 nelle seconde 500 prove. Si osserva che, quando l'intenzione del giocatore dopo le prime 500 prove cambia bruscamente, l'andamento dei risultati persiste ancora per qualche tempo nella direzione precedente (fenomeno della persistenza, Lombardo 1974).

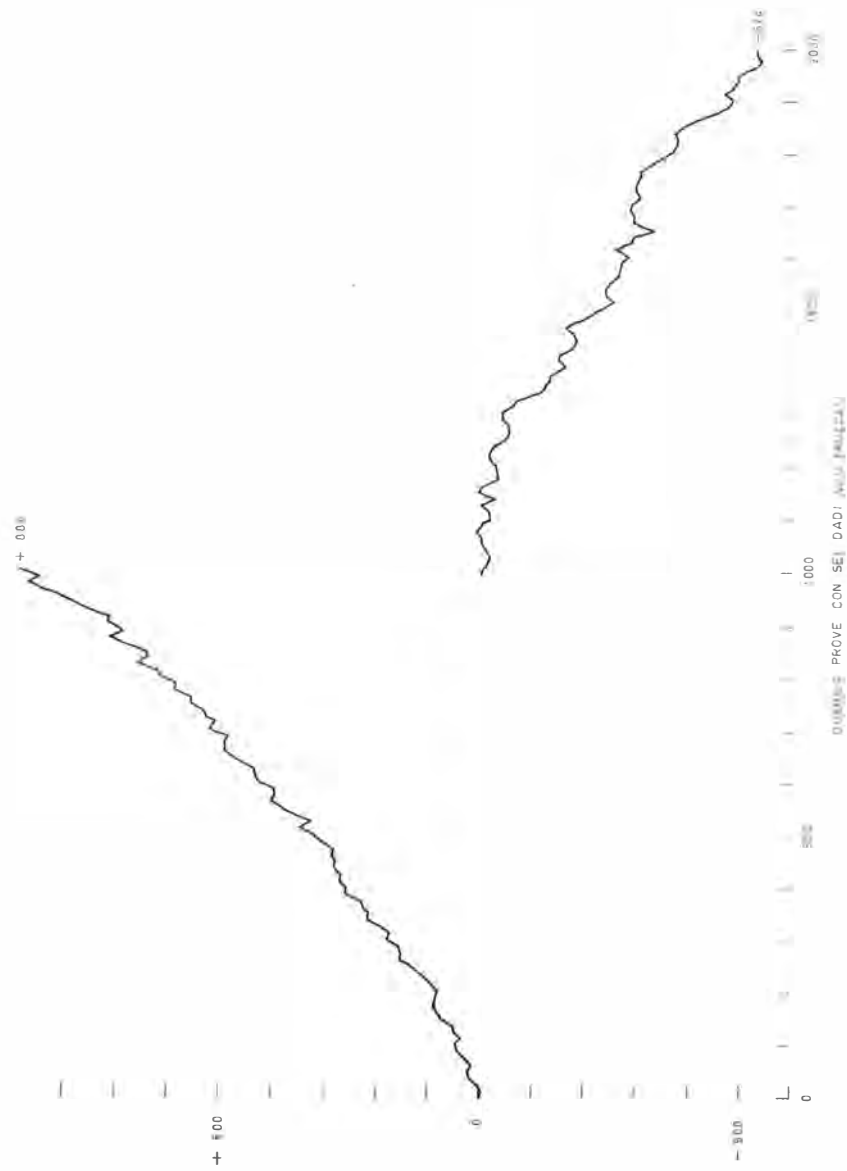


Fig. 2
 Furono lanciati 6 dadi tentando di ottenere la somma più alta per 1000 prove, gli stessi dadi furono lanciati tentando di ottenere la somma più bassa per altre 1000 prove. Il grafico, eseguito in termini di deviazione cumulativa dalla media teorica, mette in evidenza il fenomeno della persistenza, (Lombardo, 2000 prove con 6 dadi, galleria La Salita, Roma 1975).

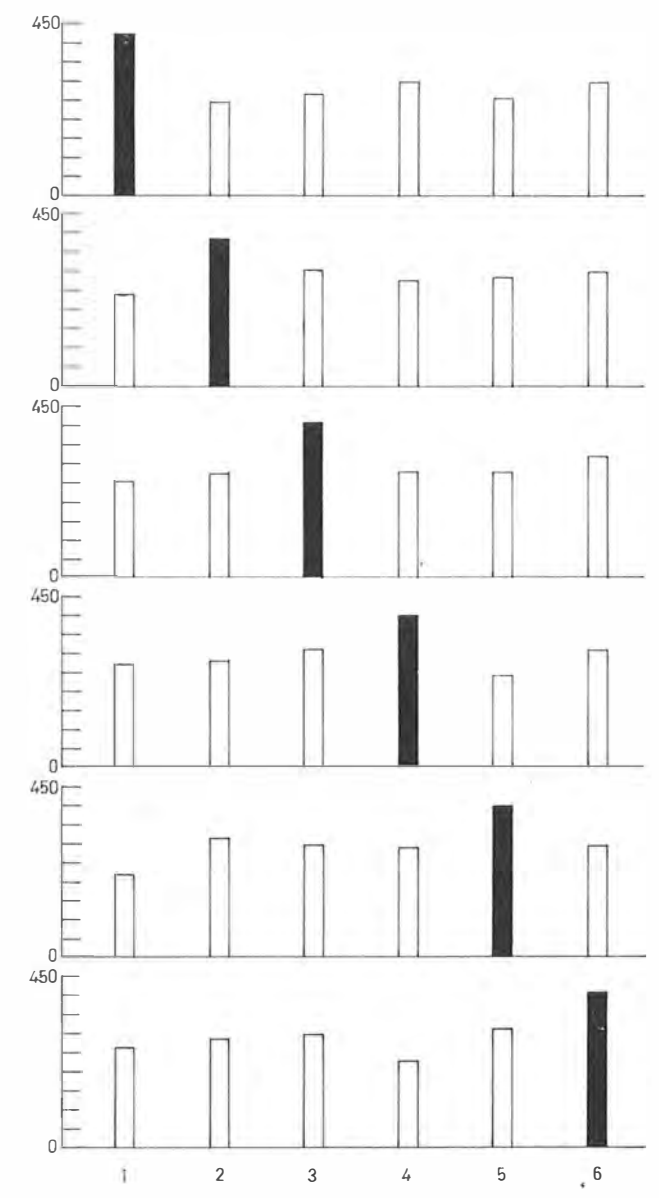


Fig. 3
 Furono lanciati 12 dadi per 150 volte tentando di ottenere la massima quantità di 1, gli stessi dadi furono lanciati altre 150 volte tentando di ottenere la massima quantità di 2, lo stesso fu fatto per il 3, il 4, il 5, il 6. Il grafico rappresenta le uscite di ciascun numero in ciascuno degli esperimenti. L'istogramma in neretto rappresenta le uscite del numero rispettivamente desiderato, che, come si vede, apparve sempre con frequenza superiore rispetto ai numeri non desiderati.

Schema di una partita di Quick-Squin:

a_1	a_2	a_3	a_4	a_5	a_6	a_7	a_8	a_9	a_{10}	K
b_1	b_2	b_3	b_4	b_5	b_6	b_7	b_8	b_9	b_{10}	
$\pm r_1$	$\pm r_2$	$\pm r_3$	$\pm r_4$	$\pm r_5$	$\pm r_6$	$\pm r_7$	$\pm r_8$	$\pm r_9$	$\pm r_{10}$	$\pm R$

Simbologia:

a = primo lancio di una mano

b = secondo lancio di una mano

$a - b = \pm r$ = risultato di una mano

$\Sigma + r = F$ = somma di tutte le mani positive di una partita

$\Sigma - r = N$ = somma di tutte le mani negative di una partita

$F - N = \pm R$ = risultato di una partita

K = somma degli scostamenti da 21 in valori assoluti ottenuti in ciascun lancio di una partita

Z = somma dei risultati delle mani di una partita in valori assoluti

Un simile congegno fu costruito da McConnell e furono ottenuti risultati favorevoli. Oltre al comando manuale questo congegno poteva essere azionato da un comando automatico senza l'intervento umano: i lanci ottenuti automaticamente risultarono perfettamente conformi alle previsioni statistiche¹⁶. Altri esperimenti di Rhine eseguiti con lanci simultanei di 60 dadi dimostrarono che il risultato può essere influenzato perfino dalla volontà di una persona presente nel momento in cui il giocatore aziona il comando manuale del congegno per lanciare dadi.

Un particolare interesse meritano gli esperimenti di Pratt sul fenomeno di declino già scoperto da Rhine. Egli si accorse che i giocatori vincono soprattutto all'inizio e alla fine di ogni serie, ciò fu interpretato nel senso di un maggior interesse o di una maggiore attenzione prestata al gioco e tale fenomeno fu chiamato *effetto di posizione*⁸.

In una lunghissima serie di 200.000 lanci eseguiti da una coppia di giocatori, risultarono correlazioni significative fra l'andamento dei rapporti affettivi interni della coppia e i risultati dei dadi¹¹.

Investigazioni rivolte ad accertare il valore della motivazione nell'effetto PK giunsero alla conclusione che l'effetto in questione si produce in misura maggiore quando il giocatore è coinvolto affettivamente nello scopo. È provato che l'umore incide sulla caduta dei dadi e che alla riuscita dell'esperimento è essenziale che il giocatore sia eccitato e teso ad ottenere che i dadi cadano nel modo desiderato: in un duello fra 4 giocatori d'azzardo che confidavano nella loro fortuna e 4 studenti di misticismo che confidavano nella preghiera si ottennero risultati straordinariamente positivi¹².

Un ragazzo particolarmente affascinato dall'esperimento gettò una moneta 10.000 volte ottenendo risultati positivi con $p. < 10^{-9}$ e indovinò il numero della roulette ben 65 volte su 500 giri¹⁷.

Un'ipotesi di Beloff suggerì che la radioattività, in quanto consiste nel lancio casuale di microparticelle, potrebbe meglio dei dadi essere accelerata o rallentata dalla volontà umana, ed effettivamente ciò fu in seguito dimostrato¹⁸ con $p. < 10^{-9}$.

Tale dimostrazione fu confermata¹⁹ usando un meccanismo più complesso e preciso con $p. < 10^{-7}$.

In alcuni esperimenti di grande precisione matematica si riuscì a dimostrare l'effetto PK misurandolo in termini di accelerazione di cubi rotolanti lungo una tavola inclinata. Ciò permise di fondare perfino un'unità di misura (dynes) dell'effetto PK, con la quale furono definite le differenze di risposta dei diversi materiali alla sollecitazione PK. Queste differenze di risposta dei diversi materiali non erano in correlazione con il loro peso specifico^{13, 14}.

3 - Quick-Squin con 6 dadi, descrizione e scopo dell'esperimento.

Questo solitario fu ideato allo scopo di eliminare due fattori che potevano interferire negativamente nell'atteggiamento del giocatore: l'asimmetria dell'obiettivo da raggiungere e l'automatismo mentale.

Il primo fattore poteva creare effetti secondari nella mente del giocatore, che avrebbe condotto ad una saturazione o addirittura ad un disgusto per il numero troppo a lungo desiderato. Se per esempio si chiedeva di lanciare i dadi cercando di ottenere «numeri alti», a lungo andare una specie di senso della simmetria poteva indurre il giocatore a desiderare inconsciamente di ottenere l'opposto.

Inoltre, se si chiede al giocatore di tentare di ottenere sempre lo stesso scopo, alla lunga è possibile che egli cominci a lanciare i dadi in modo automatico, senza concentrazione.

Per ovviare a questi inconvenienti si stabilì che lo scopo del giocatore dovesse essere alternato ad ogni lancio con lo scopo opposto, costringendo così il giocatore ad un continuo sforzo mentale e nel contempo evitando di urtare il suo senso della simmetria.

Il gioco consiste nel lancio di 6 dadi simultaneamente, tentando di ottenere «la somma più alta», seguito dal lancio degli stessi 6 dadi tentando di ottenere «la somma più bassa». Questa coppia di lanci è una «mano» e il risultato si calcola sottraendo, alla somma delle uscite del primo lancio, la somma delle uscite del secondo.

Una partita di Quick-Squin è formata di 10 mani, e il suo risultato è la somma algebrica dei risultati di ciascuna mano.

Per una visione d'insieme si osservi lo schema di una partita di Quick-Squin riportato nel prospetto n. 1. In questo schema il primo lancio di ciascuna mano è indicato dalla lettera a, il secondo lancio dalla lettera b; la loro differenza, che è il risultato di ciascuna mano, è indicato dalla lettera r.

Se, come desiderato, il risultato del primo lancio (a) è superiore al risultato del secondo lancio (b), allora il valore (r) sarà positivo. La somma di tutti i valori positivi di r è indicata dalla lettera F. Per cui:

$$\begin{aligned} a - b &= +r \\ \Sigma +r &= F \end{aligned}$$

Se, al contrario, il primo lancio risulta inferiore al secondo, la mano avrà un risultato negativo. La somma di tutte le mani con risultato negativo è indicata dalla lettera N. Per cui:

$$\begin{aligned} a - b &= -r \\ \Sigma -r &= N \end{aligned}$$

La differenza fra F e N rappresenta il risultato dell'intera partita, che è rappresentato nello schema dalla lettera R; esso può essere ovviamente sia positivo che negativo:

$$F - N = \pm R$$

La somma dei valori assoluti F+N è rappresentata dalla lettera Z.

$$|F| + |N| = Z$$

Questo numero indica la quantità di punti accumulati nella partita, indipendentemente se questi punti sono guadagnati o persi.

Analogamente, poiché la media del lancio di 6 dadi è 21 (media teorica), ciascun lancio può scostarsi da 21 sia perché non raggiunge la media teorica, sia perché la supera.

I 20 lanci di cui è composta una partita di Quick-Squin possono perciò essere calcolati come somma degli scostamenti da 21, indipendentemente se ciascuno scostamento è di valore positivo o negativo. La somma degli scostamenti assoluti da 21 ottenuta nei 20 lanci di una partita è stata indicata con la lettera K:

$$K = |21 - a_1| + |21 - a_2| + \dots + |21 - a_{10}| + |21 - b_1| + |21 - b_2| + \dots + |21 - b_{10}|$$

Lo stesso giocatore eseguì una partita di Quick-Squin tutti i giorni, alla stessa ora circa, nel medesimo luogo, a partire dal 24 gennaio 1978 fino al 22 ottobre 1980, con la sola interruzione di uno o due mesi estivi l'anno.

In tutto furono giocate 841 partite, raggruppate in 29 cicli di 29 giorni ciascuno. Furono cioè eseguiti 16.820 lanci di 6 dadi e caddero in tutto 100.920 dadi.

Ciascun ciclo di partite corrispondeva ad un ciclo lunare convenzionalmente uniformato a 29 giorni, a partire dal giorno di luna piena fino al 29° giorno consecutivo.

A volte spontaneamente e solo nei casi in cui lo riteneva importante, il giocatore annotava a margine del diario alcuni eventi della sua vita, senza alcun carattere di sistematicità.

Nell'intraprendere un esperimento di così vaste proporzioni mi aspettavo che, essendo ormai accertata la possibilità di influenzare la caduta dei dadi per mezzo della sola intenzione, si potesse chiarire se tale influenzamento è legato ad un tipo di emozione particolare, o a un particolare stato mentale. Sembrava ragionevole che in un lungo periodo di tempo il giocatore potesse arrivare a distinguere con sempre maggior chiarezza quale fosse lo stato mentale più adatto ad ottenere risultati favorevoli e che questa chiarezza potesse condurre ad un qualche tipo di apprendimento.

Una implicazione collaterale nell'intraprendere l'esperimento era la possibilità che il giocatore (che in questo caso era l'autore del presente articolo) riuscisse a formarsi un'opinione almeno intuitiva rispetto al problema che tiene divisi i ricercatori; alcuni dei quali ipotizzano che i dadi siano influenzati durante la caduta per mezzo del fenomeno di psicocinesi (PK), mentre altri attribuiscono il successo ad un fenomeno di preveggenza del risultato, onde il giocatore fortunato riuscirebbe a scegliere il momento giusto per lanciare

i dadi. Dirò subito che su questo punto le mie idee dopo l'esperimento non si sono minimamente chiarite.

Il pensiero religioso è stato storicamente diviso sul problema del caso e della fortuna in due grosse correnti, l'una delle quali vede l'uomo capace di atti creativi individuali e gli attribuisce perciò il potere di causare la fortuna volontariamente, mentre l'altra vede l'uomo predestinato e perciò fa dipendere la sua fortuna da cause sovrumane, cosmiche, astrali o meccaniche.

Lo scopo di aver diviso l'esperimento in 29 partite giocate in corrispondenza al ciclo lunare e l'aver ripetuto lo stesso procedimento per 29 cicli, era quello di mettere in evidenza eventuali influenze delle fasi lunari sulla fortuna del giocatore. I risultati qui presentati confermerebbero la capacità dell'uomo di influenzare volontariamente la sua fortuna piuttosto che l'ipotesi di una causazione astrale.

Gli scopi dell'esperimento si possono pertanto riassumere a tre questioni fondamentali:

- 1 — accertare se è possibile un apprendimento a influenzare con la volontà la caduta dei dadi.
- 2 — accertare se esiste una correlazione fra stati emozionali del giocatore e risultati; in caso affermativo definire quali sono gli stati emozionali che corrispondono ai risultati più fortunati e quali sono quelli che corrispondono ai risultati più sfortunati.
- 3 — accertare se esiste un'influenza astrale riferita alle fasi lunari.

4 — Esposizione e discussione dei risultati.

I risultati ($\pm R$) delle 841 partite delle quali si compone l'esperimento sono esposti nella tabella 1.

Essi sono disposti in 29 file e 29 colonne.

Ciascuna fila rappresenta, in ordine cronologico da sinistra a destra, i risultati delle partite giocate in corrispondenza di un ciclo lunare, a partire dal giorno di plenilunio fino al 29° giorno del ciclo.

I cicli di luna furono tutti convenzionalmente limitati a 29 giorni, per cui le partite giocate fra il 29° giorno e il nuovo plenilunio non furono prese in considerazione.

Le file sono ordinate dall'alto in basso, secondo la successione cronologica dei cicli, come è indicato sulla destra della tabella.

Tale ordinamento implica che i risultati di tutte le partite eseguite durante la luna piena sono disposti sulla prima colonna, quelli di tutte le partite eseguite il giorno successivo al plenilunio sono disposti sulla seconda colonna, quelli di tutte le partite eseguite il 3° giorno del ciclo sono disposti sulla 3ª colonna e così di seguito.

Sommando per file si ottengono i risultati complessivi di ciascun ciclo dell'esperimento, questi risultati figurano sulla 5ª colonna della tab. 4 indicata con la lettera S.

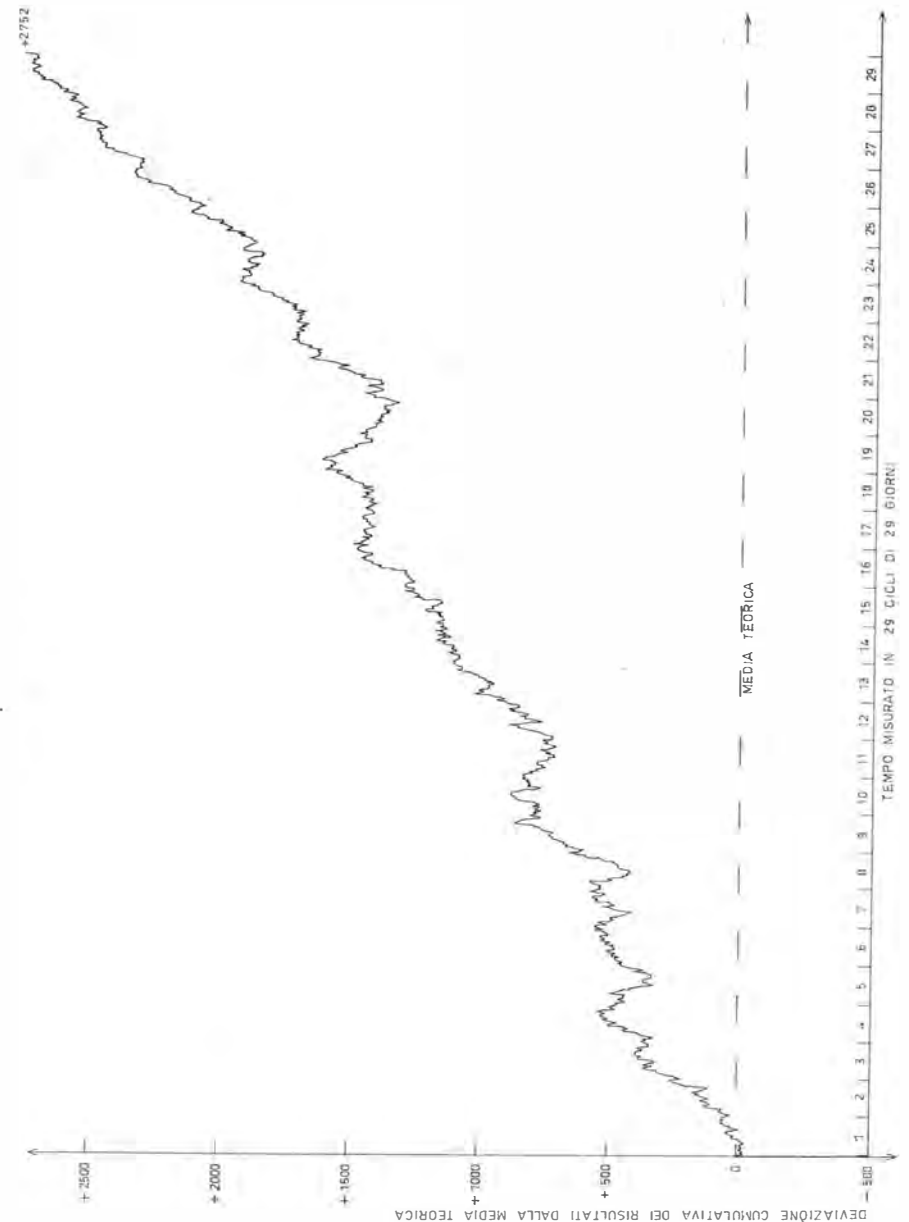


Fig. 4
Questo grafico visualizza l'andamento dei risultati di 841 partite di Quick-Squin nella loro successione cronologica. Esso sale ad ogni risultato positivo e scende ad ogni risultato negativo di tanti punti quanti sono i punti di ciascun risultato.

TABELLA n. 1 (±R)

-30	-17	-7	+11	-8	-13	+7	+4	-18	+9	+17	+10	+20	+12	-7	+27	+4	-6	-22	-16	+23	+1	+17	+6	+5	+4	+4	-.9	+3
-20	+16	+26	+12	+11	-9	+40	+20	-13	+7	0	+8	+14	-33	-2	+36	+21	-4	+27	-33	-13	-23	+2	+49	+42	+21	+8	+17	-6
-16	+13	+5	+14	+33	+7	+7	+40	+7	-20	+30	-18	-22	+2	+29	+24	-1	-5	+12	0	-2	-7	-5	+13	-13	-20	-9	+7	+21
-9	+4	-33	+11	+22	+10	+17	+38	+9	-15	+20	+57	-4	-9	-17	+22	-4	-8	+36	-12	-19	-45	+12	-9	-5	-20	-9	-5	-20
-5	+2	+7	+1	-14	-3	+41	-11	-9	-14	-35	+1	-43	-36	+9	+12	+24	-4	-26	-14	-2	+6	+10	+32	+22	-25	+22	+40	+14
0	+10	-17	+27	+4	-15	+24	0	-5	+14	+6	+4	-27	+4	+1	+39	-3	-16	+30	-18	+13	-2	-19	+1	+9	+20	+27	-38	+28
-3	-34	+5	+15	-36	-22	+11	+12	-25	-19	-39	+31	+36	+17	+15	-35	+11	+8	+43	+7	-9	+14	+3	-30	-12	+31	+19	-18	-20
+2	-2	+15	+22	+2	-38	-37	+8	-61	+1	-12	+3	-16	+9	+17	+17	+5	+3	+14	+2	+7	+30	+9	+28	+29	+3	+37	+29	-40
-15	+28	+12	+34	-10	+15	+1	+14	+9	+15	+4	+13	-8	-9	+18	+22	+6	+4	+21	+5	+31	+38	-10	-15	-36	-32	+4	+32	-26
+10	-23	+12	+9	-21	+33	-25	+11	+9	+32	+25	+11	+11	-6	+2	-6	-21	-28	-40	-11	+42	-7	0	+3	+7	-4	+19	-6	+4
+11	-35	+8	-29	-6	-25	+4	+3	0	+18	-2	-29	-12	0	-27	+6	+25	-9	+13	+11	-29	-15	+7	+6	+25	-10	+13	+7	-32
+7	+16	+19	+36	+34	+17	-24	+9	-35	-4	-1	+3	-24	+31	-8	+14	+4	+35	+4	0	+12	-8	+24	+22	-12	0	+14	+13	+1
+2	-23	-4	-2	+3	-5	+29	+11	-24	-1	+16	+1	-7	+47	+3	-12	+30	-16	-37	+7	+29	-15	+8	+29	-39	-5	+28	-10	+5
+9	+5	-24	+5	+4	+13	-7	+12	-17	+53	+5	-27	0	+8	-29	0	-23	+12	+65	+9	+24	-10	+7	+13	+24	-18	-7	+28	0
+5	-16	-21	-6	+16	+7	+5	+11	-7	+9	0	+40	-5	+53	+10	-5	+28	+7	+11	+15	+12	-9	-2	-21	-7	+31	+14	+11	-2
-8	-27	+39	-19	-2	-11	-12	+16	-33	+6	+22	+5	+12	-4	-24	-24	+9	+18	+1	+7	0	-1	+15	-1	-11	-20	-17	+4	+7
+16	+7	-19	+6	-19	+14	+2	-8	+10	+33	-16	-12	+14	+3	-31	-2	+44	-40	+34	-3	+13	+21	+14	-3	+21	-15	+43	+12	+7
-20	+58	-12	-21	+11	-17	-4	+16	+38	-11	-5	-33	-9	-16	-36	+26	-11	-18	-20	+6	-14	-24	-28	+5	-7	+26	+1	-3	+33
+26	+23	-33	-31	-10	+7	+51	-11	-38	+7	+6	+24	+14	+17	+16	-8	-4	+45	-1	+24	+32	-4	0	-30	+30	+16	+36	+49	+15
-32	-3	-5	-8	+18	-4	-13	+35	+14	-13	+43	+14	-3	+23	-13	-11	-6	+6	+8	0	-24	+18	0	-25	+17	-22	-11	+46	-8
-9	+8	0	-10	0	+25	-34	+37	+8	-10	+17	-17	+23	+12	-5	+16	+4	+15	+22	+3	+1	+14	+33	+9	-4	+27	-10	+35	+18
-6	-10	+1	+4	-38	-2	+17	0	+20	+6	-39	+1	-20	-14	+35	+16	-1	-7	-15	-38	+5	-8	+9	+37	+39	+3	-7	-22	-10
-18	+7	+12	+1	+12	+24	-9	+26	-25	+34	+30	-11	-7	+16	+14	+24	-17	+2	+55	-3	+11	+9	+28	+16	-7	-11	-11	+4	-29
+16	-3	+22	+22	+4	+1	+10	+28	+23	-3	+2	+18	-8	+9	+3	+21	+16	+36	-13	+20	+15	+27	-4	+4	+5	-7	+6	-5	-26
+13	+2	-3	-14	+8	-5	+11	+27	+10	+13	+4	+40	+6	-4	+35	+2	-6	+2	+13	+3	+10	0	-14	+12	0	+2	+13	+4	-27
-19	+12	+24	-10	+6	+48	+9	+27	-12	+1	-15	+29	-15	-4	-3	-19	+20	+7	+14	-8	+45	-20	+19	-13	-16	+38	+20	-15	-4
+32	-9	+16	+4	+17	+3	-5	+43	-19	+22	+1	+11	-5	+12	+14	0	-10	-24	+15	+19	-5	-5	+4	-18	+5	-5	+10	+31	+4

24 GEN/21 FEB 1978
23 FEB/23 MAR 1978
24 MAR/21 APR 1978
23 APR/21 MAG 1978
22 MAG/19 GIU 1978
20 LUG/17 AGO 1978
18 AGO/15 SET 1978
16 SET/14 OTT 1978
14 NOV/12 DIC 1978
14 DIC/11 GEN 1979
13 GEN/10 FEB 1979
13 FEB/12 MAR 1979
13 MAR/10 APR 1979
12 APR/10 MAG 1979
12 MAG/9 GIU 1979
8 AGO/5 SET 1979
6 SET/4 OTT 1979
5 OTT/2 NOV 1979
4 NOV/2 DIC 1979
3 DIC/31 DIC 1979
2 GEN/30 GEN 1980
1 FEB/28 FEB 1980
1 MAR/30 MAR 1980
31 MAR/28 APR 1980
30 APR/28 MAG 1980
27 LUG/24 AGO 1980
26 AGO/23 SET 1980
24 SET/22 OTT 1980

TABELLA n. 2 (F)

10	33	26	33	24	12	25	23	21	31	32	25	32	28	18	37	28	13	7	17	32	41	44	32	16	23	17	21		
17	22	45	30	26	30	43	35	13	28	25	24	28	10	23	46	37	15	33	6	17	17	23	55	47	43	27	16		
23	34	33	41	40	29	23	50	25	9	42	21	17	28	41	32	25	21	44	21	19	16	30	20	14	20	11	35	33	
34	28	12	29	36	22	30	41	25	19	36	58	17	16	15	39	28	31	36	10	30	54	4	4	0	28	19	16	16	
23	18	14	26	19	21	51	19	21	6	16	26	7	7	33	34	41	11	16	14	16	28	28	37	34	15	43	42	32	
28	27	15	30	26	28	40	21	23	36	23	24	5	32	25	50	25	13	39	16	30	13	14	23	25	41	43	10	42	
20	14	10	22	2	1	35	21	16	6	3	35	52	33	37	0	36	40	43	26	21	37	24	17	39	30	12	9		
19	19	37	33	26	3	9	21	0	25	29	20	15	25	32	32	28	22	26	17	23	47	24	44	39	13	55	37	1	
22	38	27	45	10	33	25	29	27	37	37	43	16	25	28	31	22	22	27	28	45	47	23	11	7	3	31	41	7	
36	20	33	25	8	53	18	25	25	39	31	27	32	14	26	28	10	17	15	10	51	23	26	20	26	25	41	24	17	
29	13	30	6	25	16	17	35	16	29	16	18	12	38	12	17	38	14	27	23	4	25	32	20	33	11	22	33	14	
25	40	25	26	21	44	45	36	34	14	37	4	10	45	48	17	27	16	7	43	47	16	35	14	27	31	50	28	38	
28	12	28	41	41	37	10	27	10	17	20	28	10	40	23	29	21	41	15	23	29	31	40	34	10	23	30	26	20	
18	16	22	30	20	21	35	31	14	30	30	17	20	47	25	14	46	12	6	23	37	15	31	34	11	22	38	19	21	
25	28	19	29	22	36	19	35	12	58	32	14	17	30	23	28	11	31	70	24	33	23	34	31	28	15	19	36	28	
35	23	15	29	25	27	20	28	14	20	31	41	17	54	30	28	49	27	31	40	33	28	37	9	14	39	42	33	23	
10	14	42	10	22	16	25	29	8	22	35	30	37	27	10	10	29	32	28	15	25	24	21	22	27	21	12	19	22	
30	25	19	31	20	42	25	15	28	37	12	24	31	24	8	22	44	6	48	18	37	30	32	26	45	13	53	24	28	
16	66	22	12	31	17	18	24	46	11	14	3	20	4	6	40	30	17	14	25	10	12	19	28	20	27	29	17	50	
9	37	17	12	13	14	27	18	26	35	10	18	22	19	33	9	31	12	32	31	26	28	13	20	29	41	40	47	12	
38	45	14	15	21	37	52	10	7	24	18	39	32	34	29	5	21	58	32	48	36	17	19	11	42	36	39	53	22	
17	26	22	17	21	24	16	41	32	18	50	31	23	30	16	24	15	25	26	18	10	31	19	6	29	11	17	48	21	
26	22	16	22	21	44	8	48	29	17	35	16	35	23	17	32	21	37	27	26	28	39	35	26	17	40	13	44	28	
14	18	24	26	12	23	34	18	34	27	3	23	22	12	52	25	27	23	17	5	20	10	23	46	44	26	22	7	13	
9	22	20	18	39	41	18	36	9	34	40	17	17	32	40	13	25	62	26	37	32	27	46	25	19	18	11	18	19	
27	15	40	41	27	16	25	40	42	19	33	38	13	35	26	32	28	41	18	37	32	27	27	27	27	27	27	21	0	
24	25	12	11	30	30	17	39	40	41	14	46	27	20	47	33	29	33	31	32	32	38	17	23	18	20	33	22	16	
14	20	36	25	21	59	20	31	17	28	14	43	14	17	18	8	38	24	24	21	52	9	21	22	6	41	35	13	20	
44	20	29	29	37	21	17	58	23	30	18	24	14	14	27	18	25	23	13	42	34	21	19	25	13	26	21	30	34	19

TABELLA n. 3 (N)

40	16	33	22	32	25	18	19	39	22	15	15	12	16	25	10	24	19	29	33	9	40	27	26	11	19	19	26	18	
37	38	19	18	15	39	3	15	26	21	25	16	14	43	25	10	16	19	6	39	30	40	21	6	5	22	19	10	22	
39	21	28	27	7	22	16	10	18	29	12	39	39	26	12	8	26	26	32	21	21	23	35	7	27	40	20	28	12	
43	24	45	18	14	12	13	3	16	34	16	1	21	25	32	17	12	41	16	11	38	18	16	23	45	16	28	21	36	
28	16	7	25	33	24	10	30	30	20	51	25	50	43	24	22	17	15	42	28	18	22	18	5	12	40	21	2	18	
28	17	32	3	22	43	16	21	28	22	17	20	32	28	24	11	28	29	9	34	17	15	33	22	16	21	16	48	14	
23	48	15	7	38	33	24	9	41	25	42	4	16	16	22	35	25	32	0	19	30	17	26	42	29	8	11	30	29	
17	21	22	11	24	41	46	13	61	26	41	17	31	16	15	23	19	12	15	16	17	15	16	10	10	18	8	41		
37	10	15	11	20	18	24	15	18	22	33	30	24	34	10	9	16	18	6	23	14	9	33	26	43	35	27	9	33	
26	43	21	16	29	20	43	14	16	7	6	16	21	20	24	34	31	45	55	21	9	30	26	17	19	29	22	30	13	
18	48	22	35	31	41	13	32	16	11	18	47	24	38	39	11	13	23	14	12	33	40	25	14	8	21	9	26	46	
31	7	17	22	16	18	26	12	11	12	20	69	56	5	28	19	12	22	22	12	24	27	15	37	42	23	13	16	23	
21	28	9	5	7	20	34	18	45	21	21	25	34	9	31	15	17	6	11	23	17	39	16	12	22	23	16	13	19	
16	39	26	32	17	26	6	20	38	31	14	16	27	0	22	26	16	28	43	16	8	30	23	5	50	27	10	29	16	
16	23	43	24	18	23	26	23	29	5	27	41	17	22	52	28	34	19	5	15	9	33	27	18	4	33	26	8	28	
30	39	36	35	9	20	15	17	21	11	31	1	22	1	20	33	21	20	20	25	21	37	39	30	21	8	28	22	25	
18	41	3	29	24	27	37	13	41	16	13	25	25	31	34	34	20	14	27	12	25	25	6	23	38	41	29	15	15	
14	18	38	25	39	28	23	18	4	22	19	36	29	20	42	14	41	35	34	19	24	36	47	23	27	1	28	20	17	
36	8	34	33	20	34	22	8	8	22	19	36	29	20	42	14	41	35	34	19	24	36	47	23	27	1	28	20	17	
41	28	19	26	40	23	28	20	38	13	21	20	32	16	28	41	22	23	19	18	30	51	33	35	4	25	19	14	19	
12	22	47	46	31	30	1	21	45	17	12	15	18	17	13	13	25	13	33	24	4	21	19	41	12	20	3	4	7	
49	29	27	25	3	28	29	6	18	31	7	17	26	7	29	35	25	19	18	18	34	13	19	31	12	33	28	2	29	
35	14	16	32	21	19	42	11	21	27	18	33	12	11	22	16	17	22	5	23	27	25	2	17	21	13	23	9	10	
20	28	23	22	50	25	17	18	14	21	42	22	42	26	17	9	28	30	32	43	15	18	14	9	5	23	29	29	23	
27	15	8	17	27	17	27	10	34	0	10	28	24	16	9	16	30	23	7	29	26	13	18	13	26	29	22	14	48	
11	18	18	19	23	15	15	12	19	22	31	20	21	26	23	11	12	5	31	17	18	10	26	23	22	36	15	26	26	
11	23	15	25	22	35	6	12	30	28	10	6	21	24	12	31	35	31	18	29	22	38	31	11	18	18	20	18	43	
33	8	12	35	25	11	11	4	29	27	29	14	29	21	21	27	18	17	10	29	7	39	2	35	22	3	15	28	24	
12	29	13	25	20	18	22	15	42	8	17	13	19	15	4	25	33	37	27	15	26	24	21	31	21	21	26	20	3	15

TABELLA n. 4

Mani pos.		Mani neg.		Risultati	
F		N		R	
S	L	S	L	S	L
724	760	659	769	+65	-99
808	740	619	719	+189	+21
797	714	671	663	+126	+51
733	744	655	670	+78	+74
698	696	696	677	+2	+19
767	807	666	735	+101	+72
672	747	696	613	-24	+134
722	884	636	444	+86	+440
787	637	622	810	+165	-173
745	748	703	554	+42	+194
625	736	728	646	-103	+90
850	777	657	667	+193	+110
744	614	577	755	+167	-141
705	776	657	593	+48	+183
810	742	676	698	+134	+44
842	767	658	599	+184	+168
648	825	701	637	-53	+188
797	692	651	696	+146	-4
648	843	737	597	-89	+246
681	681	746	644	-65	+37
854	834	586	596	+268	+238
688	771	647	759	+41	+12
792	766	564	651	+228	+115
650	699	694	627	-44	+72
670	697	583	616	+177	+81
810	735	571	671	+239	+64
800	879	643	564	+157	+315
721	803	585	520	+136	+283
754	608	596	690	+158	-82
21.632	21.632	18.880	18.880	+2.752	+2.752

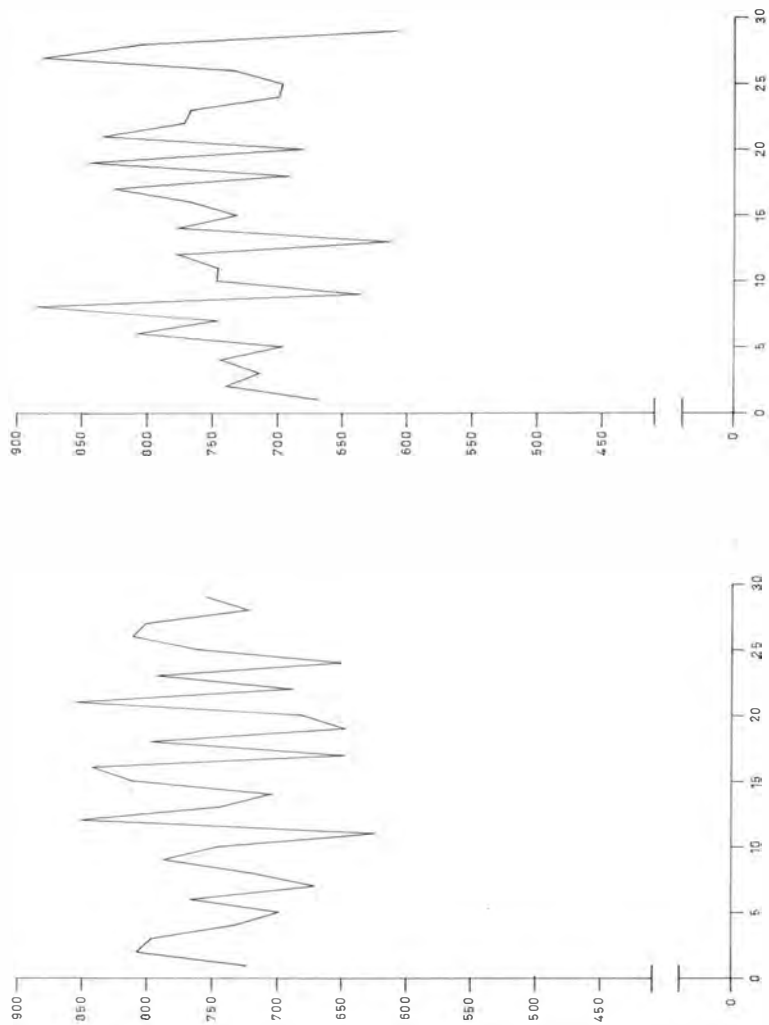


Fig. 5
 Il grafico a sinistra rappresenta la somma delle mani positive ottenute in ciascun ciclo ed è ottenuto sommando in fila i numeri della tab. 2. Quello a destra rappresenta la somma delle mani positive ottenute in ciascun giorno del ciclo di luna ed è ottenuto sommando in colonna i numeri della tab. 2. Se vi fosse stata un'influenza corrispondente alle fasi lunari il grafico a destra avrebbe dovuto rilevarla, ma questo non si è verificato.

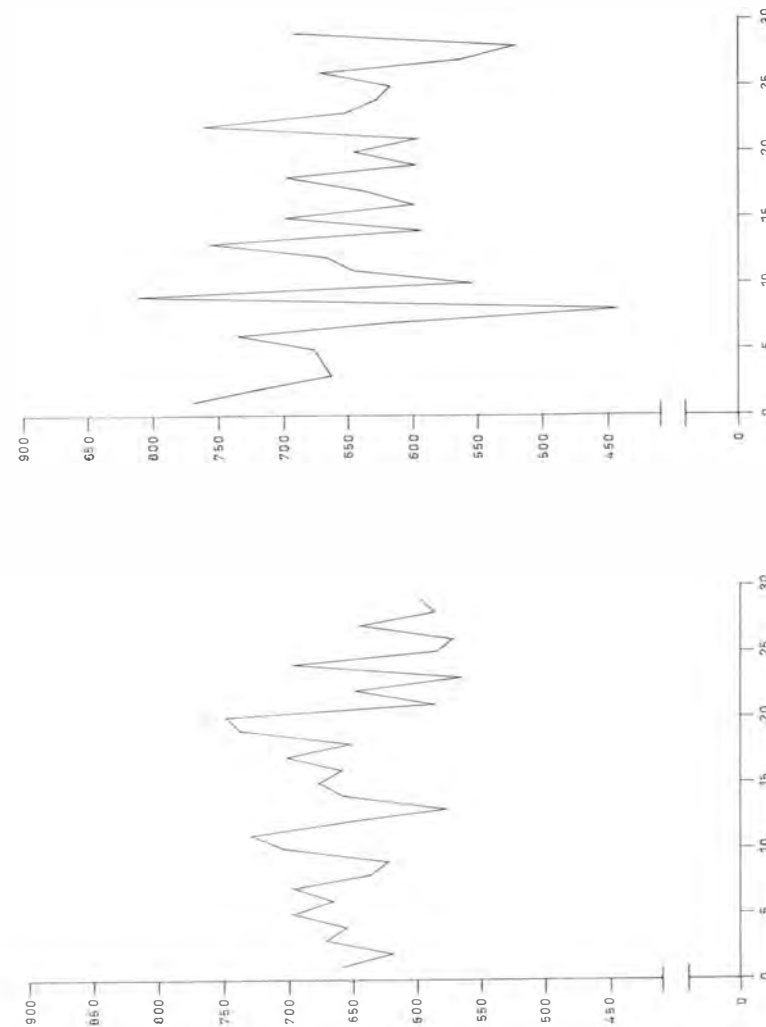


Fig. 6
 Il grafico a sinistra rappresenta la somma delle mani negative ottenute in ciascun ciclo ed è ottenuto sommando in fila i numeri della tab. 3. Quello a destra rappresenta la somma delle mani negative ottenute in ciascun giorno del ciclo di luna ed è ottenuto sommando in colonna i numeri della tab. 3. Neanche qui si osservano influenze lunari significative.

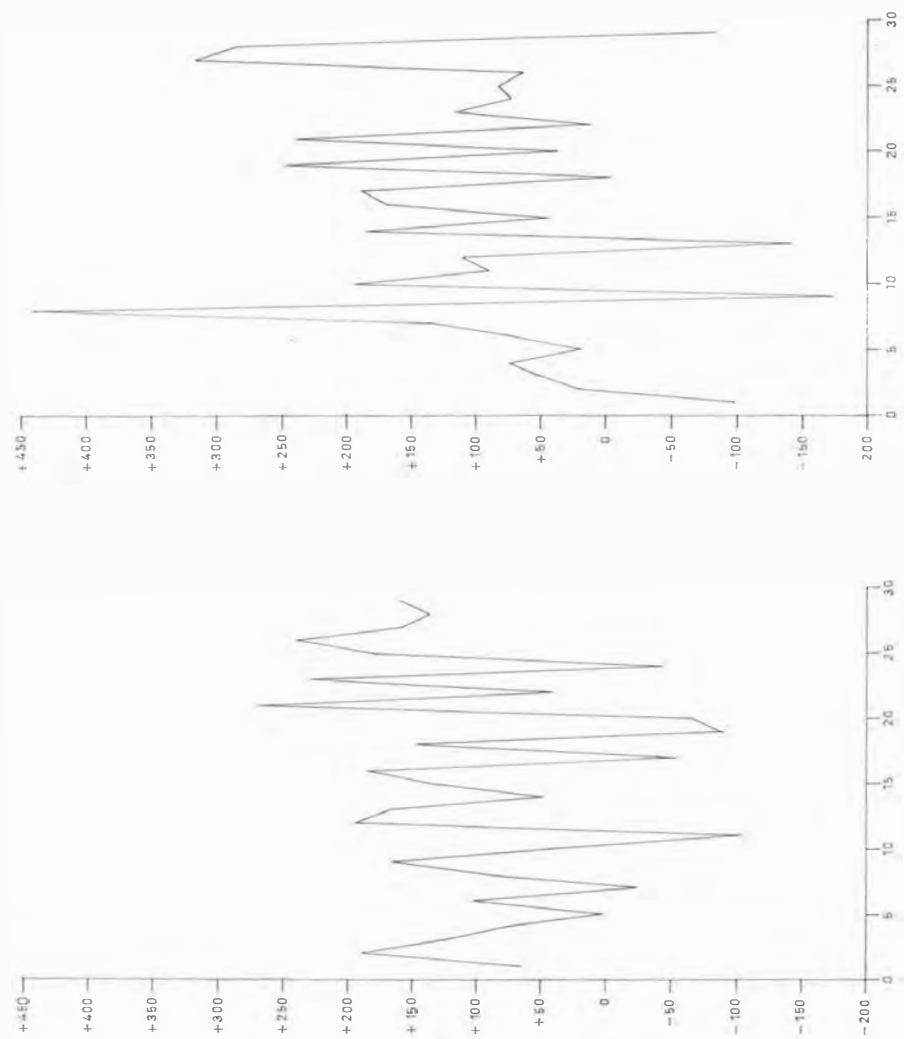


Fig. 7
 Il grafico a sinistra rappresenta la somma dei risultati ottenuti in ciascun ciclo ed è ottenuto sommando in fila i numeri della tab. 1. Quello ad destra rappresenta la somma dei risultati ottenuti in ciascun giorno del ciclo di luna ed è ottenuto sommando in colonna i numeri della tab. 1. Si nota nel grafico a destra una maggiore ampiezza del campo di variazione, ma non in accordo con le fasi lunari. Il salto che avviene fra l'ottavo e il nono giorno di luna è discusso nel testo.

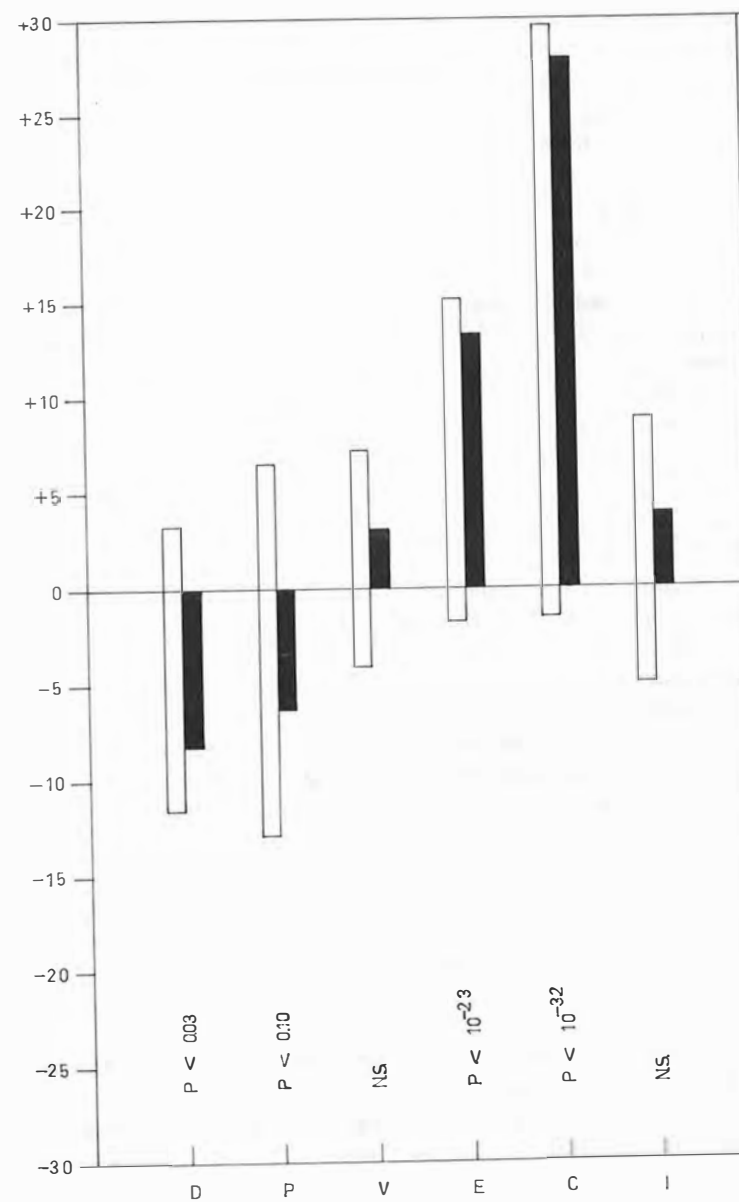


Fig. 8
 In questo grafico sono messi a confronto gli istogrammi dei risultati ottenuti dal giocatore nei diversi stati emozionali: D=depresso, P=preoccupato, E=eccitato, V=violento, C=contento, I=indifferente. La media delle mani positive è indicata dagli istogrammi chiari positivi, la media delle mani negative è indicata dagli istogrammi chiari negativi e la media dei risultati è indicata dagli istogrammi in nero.

Sommando per colonne si ottengono i risultati complessivi di tutte le partite giocate durante il plenilunio, di tutte le partite giocate il 2° giorno del ciclo lunare, di tutte quelle giocate il 3° giorno, eccetera; questi risultati figurano sulla 6ª colonna della tab. 4 indicata con la lettera L.

Ovviamente sia la colonna S che la colonna L della tab. 4, se sommate danno lo stesso risultato, che è il risultato dell'intero esperimento: + 2.752.

Qual'è la probabilità che tale risultato possa considerarsi casuale? Si calcola che la probabilità di ottenere per caso un risultato simile è piccolissima: $p < 10^{-7}$.

Ciò dimostra che i dadi sono effettivamente caduti in modo conforme all'intenzione del giocatore e che ciò non può essere avvenuto per caso.

Per osservare l'andamento cronologico dei risultati si può disegnare una curva che, a partire da un'origine di valore O, salga verso l'alto per ogni risultato positivo e scenda verso il basso per ogni risultato negativo, di tanti punti quanti sono i punti di ciascun risultato.

Otteniamo così una curva stocastica che evidenzia visivamente l'andamento dei successi o degli insuccessi nel tempo (fig. 4).

Dall'analisi di questo grafico non risulta evidente che vi sia apprendimento a far cadere i dadi nel modo desiderato, malgrado si rilevi una leggera impennata della curva verso la fine dell'esperimento; sembra invece che, la percentuale dei successi, per quanto notevolmente superiore alla media teorica attesa, rimanga sostanzialmente costante nel tempo. Tuttavia per effetto del fenomeno di declino (la legge più regolare trovata da Rhine), ci si sarebbe aspettato un calo dei successi nel tempo, cosa che non si è verificata; ciò potrebbe interpretarsi come un leggero apprendimento.

Uno dei problemi che questo esperimento ha sollevato è stato quello di verificare se i successi hanno un andamento speculare rispetto agli insuccessi o se vi sono periodi in cui aumentano contemporaneamente sia i successi che gli insuccessi. Ciò può essere fatto mettendo a confronto la tabella dei successi e quella degli insuccessi, cioè la tab. 2 e la tab. 3. Da tale confronto non risultano correlazioni significative.

Sulla tab. 2 sono indicati i totali delle mani favorevoli in ciascuna partita (F), ordinati come per la tab. 1.

I totali delle mani sfavorevoli in ciascuna partita (N) sono invece indicati sulla tab. 3, anch'essa ordinata come la tab. 1.

Poiché tutti i valori della tab. 2 sono ovviamente positivi, mentre quelli della tab. 3 sono tutti negativi, il segno è stato in ambedue omissso.

* * *

Per completare la descrizione della tab. 4 osserviamo che le prime due colonne rappresentano le somme in fila (S) e in colonna (L) dei dati della tab. 2 (mani positive), le seconde due colonne rappresentano le somme in fila (S) e in colonna (L) dei dati della tab. 3 (mani negative); il segno anche qui è stato omissso.

Da un confronto delle colonne S con le L ci si aspettava di rilevare eventuali influenze delle fasi lunari nell'esperimento dei dadi; infatti le colonne L esprimono i valori ottenuti in corrispondenza di 29 diversi cicli lunari sovrapposti.

Al contrario le colonne S esprimono la somma delle 29 partite delle quali è composto ciascun ciclo.

I grafici delle figg. 5, 6, 7 confrontano le colonne S con le colonne L, da tale confronto tuttavia non risultano elementi significativi.

A parte una maggiore ampiezza nel campo di variazione delle successioni L, (particolarmente evidente nella fig. 7) l'unico elemento di risalto è il fatto che il 9° giorno del ciclo presenta il risultato più sfortunato di tutti mentre il giorno precedente è il più fortunato (fig. 7, L). Il salto è notevole e farebbe pensare che la luna influenzi l'individuo non in modo progressivo, ma improvvisamente e solo ad un determinato punto del ciclo. Abbiamo pensato che questo poteva corrispondere alla posizione della luna al momento della nascita del giocatore, ma questa ipotesi non resse alla verifica poiché il giocatore era nato quando il ciclo lunare si trovava al 27° giorno.

Una spiegazione più attendibile si richiama ad un calcolo provvisorio effettuato dopo i primi tre o quattro cicli dal quale si scoprì prematuramente che l'8° giorno era il più fortunato e il 9° il più sfortunato. Il giocatore potrebbe essere stato influenzato da questa notizia e ciò potrebbe aver creato in lui un'aspettativa inconscia capace di confermarsi nei risultati successivi.

Una valutazione più neutrale dell'esperimento è quella che riguarda gli scarti in valore assoluto della media teorica cumulati nei 20 lanci di ciascuna partita, che abbiamo rappresentato con la lettera K.

I valori di K sono elencati nella tab. 5 secondo lo stesso criterio descritto per la tab. 1.

* * *

L'intenzione del giocatore era in primo luogo quella di fare più punti, lo scopo poteva essere ottenuto soltanto se il secondo lancio era quanto più possibile inferiore al primo, ma ciò era tanto più probabile quanto più alto era il risultato del primo lancio. Implicitamente quindi si tendeva ai numeri alti nel primo lancio, a quelli bassi nel secondo, sebbene in realtà per ottenere punti bastava che il secondo lancio risultasse anche di poco inferiore al primo, e il primo poteva non essere maggiore di 21.

Come abbiamo visto dalla tab. 1 lo scopo principale di fare punti è stato raggiunto in modo chiaramente significativo, ma, come si può vedere dalla tab. 5, gli scostamenti assoluti dalla media teorica di ciascun lancio sono inferiori al valore atteso.

Per chiarire meglio quanto detto bisogna calcolare la media dei valori di K, che è $\bar{K} = 69,296$ e confrontarla con la media teorica attesa degli scostamenti da 21 cumulati per 20 lanci di 6 dadi, che è $\bar{M} = 70$.

La differenza comunque non è significativa.

Per un'ulteriore conferma della non correlazione fra fortuna e fasi lunari sono state confrontate le curve S e L ricavate dalla tab. 5, dal confronto non sono emerse correlazioni significative; neanche si osserva il salto fra l'8° e il 9° giorno del ciclo; né si rilevano correlazioni significative confrontando le curve S e L tratte dalla tabella dei valori Z.

* * *

A margine del diario in cui venivano registrati giorno per giorno i dati dell'esperimento, a volte venivano appuntate notizie di genere svariatisimo, relative agli accadimenti della giornata e ai problemi psicologici del giocatore.

Questi appunti non avevano alcun carattere sistematico, perciò è stato difficile raggrupparli in termini di stati d'animo.

Il nostro interesse era di identificare con certezza, attraverso i soli appunti a margine, quale fosse lo stato emozionale del giocatore, per metterlo poi a confronto con i risultati dell'esperimento.

Dopo un'attenta analisi i soli stati emozionali che potevano venire identificati senza equivoci erano 6: depresso, preoccupato, eccitato, violento, contento e indifferente. Essi furono abbreviati per mezzo della rispettiva iniziale maiuscola: D, P, E, V, C, I.

Con D furono indicati gli stati emozionali collegati a eventi deprimenti, che recavano dispiacere senza suscitare ansia; con P furono indicati gli stati di preoccupazione causati da eventi ansiogeni; con E furono indicati gli stati di eccitazione causati da stimolazioni che suscitano curiosità o interesse; con V furono indicati gli stati di violenza in seguito a liti avvenute prima di giocare; con C gli stati di contentezza causati da buone notizie; con I infine furono indicati i giorni che non recavano alcun commento a margine o che recavano informazioni emozionalmente indifferenti.

La successione degli stati emozionali così descritta è presentata nella tab. 6. L'ampiezza dei rispettivi campioni è la seguente: D= 121, P= 48, E= 45, V=17, C=43, I=567.

Nella fig. 8 sono messi a confronto i risultati ottenuti dal giocatore nei diversi stati emozionali.

La media delle mani positive (\bar{F}) è indicata dagli istogrammi chiari positivi, la media delle mani negative (\bar{N}) è indicata dagli istogrammi chiari negativi e la media dei risultati (\bar{R}) è indicata dagli istogrammi in nero.

L'analisi dei risultati dimostra che gli stati depressivi, pessimistici, con tendenza alla passività, come anche gli stati di preoccupazione e di ansia, sono accompagnati dalla massima sfortuna.

L'eccitazione dovuta all'accadere di eventi nuovi o interessanti è accompagnata invece da una notevole fortuna ai dadi; ma la fortuna massima si accompagna a un atteggiamento mentale di contentezza e di gioia. In quest'ultimo caso il rapporto fra successi e insuccessi raggiunge un grado di significatività elevatissimo (p. <10⁻³²).

5 — Conclusione

I risultati sperimentali ottenuti nell'esecuzione del Quick-Squin solitario da parte di uno stesso soggetto per un tempo pari a 29 cicli lunari, autorizzano le seguenti conclusioni:

1 — non risulta dimostrata la possibilità di apprendimento attraverso l'esercizio a influenzare con la volontà la caduta dei dadi, ma non vi sono ragioni per escluderla.

2 — si dimostra che esiste una inequivocabile correlazione fra gli stati emozionali del giocatore e la sua «fortuna» nel lancio di dadi. Gli stati di depressione sono i più sfortunati, specialmente se si tratta di una depressione dovuta a condizioni inevitabili dell'ambiente, verso le quali il soggetto si trova in stato di impotenza e di passività. Gli stati di preoccupazione e di ansia, forse a causa della maggiore eccitazione che implicano, sono accompagnati da una sfortuna minore; inoltre in questo caso si nota la massima contraddizione nei risultati, misurabile in termini di varianza.

Qualsiasi eccitazione causata da notizie impreviste, anche se non ancora valutabili come buone o cattive, corrisponde a un notevole aumento di fortuna. Gli stati emozionali di contentezza o di gioia si accompagnano alla massima fortuna.

3 — le fasi della luna non esercitano alcuna influenza sulla fortuna nel lancio di dadi.

¹Reeves M. P., Rhine J. B., *The Psychokinetic Effect: A Study in Declines*, Journal of Parapsychology 7:76, 1943.

²Hilton H., Baer G., Rhine J. B., *A Comparison of Three Sizes of Dice in PK Tests*, Journal of Parapsychology 7:172, 1943.

³Rhine, J. B., *The Reach of the Mind*, Faber and Faber, London 1948.

⁴Rhine, J. B., Rhine L., *L'Action Psychokinétique*, Revue Métapsychique, 1, 1948.

⁵Rhine, J. B., *Dice Thrown by Cup and Machine in PK Test*, Journal of Parapsychology 7:207, 1943.

⁶Rhine J. B., Humphrey B. M., *The PK Effect with Sixty Dice per Throw*, Journal of Parapsychology 9:203, 1945.

⁷Pratt, J. G., *A Reinvestigation of the Quarter Distribution of the PK*, Journal of Parapsychology 8:61, 1944.

⁸Pratt, J. G., *Lawfulness of the Position Effects in the Gibson Cup Series*, Journal of Parapsychology 10:243, 1946.

⁹Pratt, J. G., *Target Preference in PK Tests with Dice*, Journal of Parapsychology 11:26, 1947.

¹⁰Pratt, J. G., *Rhythms of Success in PK Test Data*, Journal of Parapsychology 11:90, 1947.

¹¹Pratt, J. G., Jacobsen N., *Prediction of ESP Performance on Selected Focusing Effect Targets*, Journal of the American Society for Parapsychological Research n. 63, 1969.

¹²Gatling W., Rhine J. B., *Two Groups of PK Subjects Compared*, Journal of Parapsychology 10:120, 1946.

¹³Forwald H., *An Approach to Instrumental Investigation of Psychokinesis*, Journal of Parapsychology 18:219, 1954.

¹⁴Forwald H., *An Experimental Study Suggesting a Relationship Between Psychokinesis and Nuclear Conditions of Matter*, Journal of Parapsychology 18:219, 1954.

¹⁵Fisk, G. W., West, D. J., *Psychokinetic Experiments with a Single Subject*, Newsletter of the Parapsychology Foundation Inc., nov/dec 1957.

- ¹⁶McConnell, R. A., *Wishing with Dice*, Journal of Experimental Psychology 50:269, 1955.
- ¹⁷Binski, S. R., *Report on Two Exploratory PK Series*, Journal of Parapsychology 21:284, 1957.
- ¹⁸Beloff J., Evans L., *A Radioactivity Test of Psychokinesis*, Journal of the Society for Psychological Research 41:41, 1961.
- ¹⁹Chauvin R., Genthon J. P., *Eine Untersuchung über die Möglichkeit psychokinetischer Experimente mit Uranium und Geigerzähler*, Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie 8:140, 1965.
- ²⁰Schmidt H., *Mental Influence on Random Events*, New Scientist 50:757, 1971.
- ²¹Cox, W. E., *The Effect of PK on Electrochemical Systems*, Journal of Parapsychology 29:165, 1965.
- ²²Weaver, W., *Lady Luck and Theory of Probability*, New York 1963.
- ²³Koestler, A., *Le Radici del Caso*, Astrolabio, Roma 1972.
- ²⁴Sudre, R., *Traité de Parapsychologie*, Payot, Paris 1962; trad. It. *Trattato di Parapsicologia*, Astrolabio, Roma 1966.
- ²⁵Lombardo, S., *50 partite a dadi, 2.000 prove con 6 dadi*, La Salita, Roma, 1975.
- ²⁶Lombardo, S., *L'incidenza di fattori mentali nella genesi del caso favorevole: intenzione e fortuna*. Jartrakor, 22-5-1979.

Domenico Nardone

NOTE SUI CRITERI DI STESURA DI UNA MOSTRA

L'oggetto di questa analisi costituisce senz'altro uno dei punti focali di tutto il sistema dell'arte. Tale è infatti il momento di distribuzione al corpo sociale dei prodotti, ovvero il momento espositivo, la mostra.

La mia attenzione, in particolare, intende soffermarsi su una ben precisa categoria di mostre: le «grandi mostre», solitamente finanziate da istituzioni pubbliche o comunque da grossi gruppi economici, che altrettanto solitamente ottengono titoli sui giornali e con questi un'attenzione ed un interesse esorbitante lo stretto ambito degli specialisti ed estesi altresì ad una fascia di pubblico la quale, spesso, limita il proprio approccio ai problemi dell'arte a queste sole occasioni.

A ben vedere, inoltre, proprio l'esistenza di un destinatario così caratterizzato introduce, nei criteri compilativi della mostra, istanze che condizionano in modo determinante la stesura di quest'ultima.

Apriremo perciò il discorso proprio con la descrizione di tali istanze e del ruolo da esse esercitato nell'elaborazione del progetto espositivo.

La prima delle suddette istanze è a mio avviso la necessità di fare «spettacolo». Questo è un dato fondamentale. I criteri di verifica del successo di queste mostre non possono infatti che uniformarsi alla logica economico-commerciale di chi le produce (Comuni, Regioni, Ministero dei Beni Culturali, Rotary club, etc.), valutano cioè l'operazione in termini d'incasso o comunque di afflusso di pubblico. Un fenomeno strettamente connesso alla presenza di una siffatta necessità è quindi la tendenza dell'organizzatore ad orientarsi, piuttosto che verso una ricerca sperimentale o di nuove proposte, verso l'ingaggio di nomi ampiamente collaudati, di «star», di nomi insomma con i quali è impossibile sbagliare. Di qui la lunga serie di mostre di Klee, Kandinsky, Barthes, etc. La seconda delle istanze relative ai caratteri del destinatario è quella che potremmo definire di tipo didattico-divulgativo. Si tratta in altre parole di imbastire, nel modo più convincente possibile, un discorso attorno a qualcosa che è quasi completamente ignorato da chi tale discorso deve recepire e che, suo malgrado, sulla base di quanto precedentemente osservato, deve giudicare.

Una necessità di questo tipo riflette nella stesura della mostra lo sforzo di stabilire a tutti i costi nessi e analogie, parallelismi e simmetrie al fine di meglio sostenere il proprio discorso.

Fatte queste considerazioni di fondo, porrò a confronto tra loro alcune di queste mostre, rappresentative, a mio avviso, di altrettanti criteri di compilazione.

Dev'essere ad ogni modo chiaro che l'analisi non intende affrontare problemi di ordine contenutistico (non si discuterà ad esempio del valore teorico del concetto di Arte Povera nell'esaminare una esposizione «poverista») bensì di ordine prettamente metodologico.

1 — *Linee di tendenza della ricerca artistica in Italia 1960-1980. La critica come cronaca dell'arte.*

La formula di 'cronaca dell'arte' esprime sinteticamente il criterio compilativo adoperato dal comitato scientifico (Ponente, Calvesi, Menna, Caroli, Quintavalle) nell'allestire — per conto del Comune di Roma — la mastodontica mostra di Palazzo dell'Esposizione.

Lo scopo dichiarato dell'operazione è quello di portare alla conoscenza del grosso pubblico tutto quanto avvenuto nel campo della ricerca artistica nell'arco di questi ultimi vent'anni. Per usare la stessa terminologia degli organizzatori l'obiettivo è quello di fare dell'*informazione di massa*. In questa chiave la completezza della informazione, la neutralità e imparzialità della cronaca, sarebbe garantita dalla pluralità delle scelte, le quali, provenendo da punti di vista diversi tra loro (uno per ogni membro del comitato), concorrerebbero a determinare una risultante atta ad illustrare integralmente il periodo produttivo in esame.

Intendo in questa sede mantenere la mia analisi aderente a questa dichiarazione di principio. Non terrò in altre parole conto del fatto che la cronaca può essere stata parziale e faziosa, che il concetto del pluralismo delle vedute possa essersi tradotto in pratica nella forma deteriorata della lottizzazione. Supporrò quindi che la mostra in esame offra realmente un'esauriente campionatura del settore che s'intendeva indagare. Ciò che infatti m'interessa analizzare è il tipo di effetto che produce di per sé, a prescindere quindi dal modo in cui viene realizzato, in virtù della sua struttura teorica, una logica espositiva articolata secondo criteri cronistici. Veniamo quindi alle prime considerazioni. Nell'ultimo volume del suo trattato di storia dell'arte, dedicato ad un periodo storico compreso tra il 1770 e il 1970, Argan nomina all'incirca duecento artisti italiani. Approssimativamente lo stesso numero di artisti che è stato invitato ad esporre nella mostra in questione, la quale abbracciava però un arco di soli vent'anni.

Come dire che la produzione di arte si è quantitativamente decuplicata. Sulla natura di questo incremento si è però già espresso in maniera molto acuta Calvesi, il cui parere diviene tanto più interessante se si tiene conto del fatto che egli ha fatto parte del comitato organizzatore della mostra considerata: «...il numero degli artisti s'è moltiplicato, mentre non s'è moltiplicata la qualità; di fatto, siamo frastornati da un numero infinitamente maggiore e sempre crescente di opere, da una quantità di 'informazione' (o presunta tale) sconfinatamente più ampia. Ma questo riguarda soprattutto noi osservatori: riguarda meno gli artisti, gli autentici produttori d'arte, voglio dire,

mentre gli altri non sono neanche più artisti-artigiani, ma appartengono ad una categoria che prima non esisteva (ed ecco una precisa novità, ma accessoria): quella degli pseudo-artisti.

I veri continuano ad essere, in effetti, i pochi o i pochissimi di sempre, nonostante che la popolazione del mondo aumenti di continuo e l'area della civiltà si estenda.»

Condividendo appieno questa osservazione, numeri alla mano, non possiamo non dedurne che, nel contesto della mostra, uno sparuto manipolo di artisti 'veri' si trovi ad essere mescolato ad un gran numero, tale da schiacciarli sotto il peso della quantità, di produttori appartenenti ad un'altra categoria: quella, lucidamente individuata da Calvesi, degli 'pseudo-artisti'. Se a questo viene poi ad aggiungersi la constatazione che nulla è stato fatto dagli organizzatori per definire le distanze o sottolineare una diversità di statuto (sulla base di una logica egalaritaria tutti gli espositori sono rappresentati da una o al massimo tre opere), che pure abbiamo visto essere chiara nella loro prospettiva critica, dobbiamo per forza riconoscere il carattere mistificatorio, nei confronti dei singoli, e liquidatorio nei confronti di tutta l'arte assunta a questa iniziativa. Cercherò di chiarire con maggiori dettagli i caratteri testè attribuiti all'operazione. Comincerò quindi dalla mistificazione. È noto come 'tutto quanto viene pubblicato dal giornale', per il semplice fatto di trovarvi posto, assume automaticamente lo statuto di notizia. McLuhan, in particolare, nel suo saggio *Gli strumenti del comunicare*, ha efficacemente dimostrato come la fase nella quale il giornale funziona da semplice recettore di notizie appartenga alla preistoria del giornalismo: nell'epoca delle comunicazioni di massa infatti il giornale non raccoglie più le notizie, le fabbrica.

Allo stesso modo la mostra in questione, nella sua qualità di mass-media, lungi dal 'registrare' qualcosa di ad essa esterno e preesistente in realtà fabbrica e produce qualcosa.

È a questo punto facile notare come la stessa iniziativa prenda il carattere di liquidazione dell'arte come valore. Mantenendoci sempre nell'ambito del già sfruttato parallelo col giornale possiamo assimilare la struttura della mostra, con il suo indiscriminato affastellamento dei prodotti tendente a nascondere le differenze e occultare le distanze, a quello di un giornale costruito senza titoli e occhielli bensì con una serie di trafiletti tutti della stessa lunghezza. Chiunque, trovandosi di fronte ad un giornale così composto, lo accantonerebbe con la più salda convinzione che nella giornata corrispondente non sia avvenuto nulla di particolarmente importante.

In questo contesto l'arte perde il carattere di punta avanzata della ricerca per assumere quello di pratica artigianale e di massa nonché un po' cialtronesca.

2 — *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959. Dall'Arte Povera all'Arte della Menzogna.*

La mostra organizzata da Germano Celant in collaborazione con gli Incontri Internazionali d'Arte ed allestita presso il Centre Georges Pompidou nell'estate 1981 ci pone di fronte ad un criterio compilativo per certi versi

opposto a quello discusso nel precedente paragrafo. All'impostazione cronistica succede cioè quella interpretativa, la registrazione e il bailamme lasciano il posto a scelte precise e radicali. Da un punto di vista squisitamente teorico questo criterio metodologico, con il quale il critico definisce, illustra e propone al dibattito la propria visione della storia, il proprio pensiero, appare più corretto di quello cronistico. Questo perché l'interpretazione è per definizione discutibile, lascia cioè il posto ad altre interpretazioni con le quali confrontarsi, contro la pretesa neutralità e inconfutabilità di quanto si propone come mera cronaca e piatta registrazione degli eventi.

In realtà Celant dimostra come da un presupposto scientificamente corretto e accettabile sia possibile percorrere ugualmente la strada della sofisticazione dell'informazione e della menzogna. L'interpretazione rigetta così il confronto dialettico, prende i toni e il piglio del diktat, diviene Interpretazione ecclesiastica (indiscutibile), Legge, Verità rivelata. Ma vediamo in quale modo sia possibile piegare una metodologia scientifica nei presupposti a proprio uso e consumo.

Il succo dell'operato di Celant consiste nel non resistere, una volta individuato il concetto di Arte Povera e nella pratica ad essa connessa il contributo italiano (l'identità) al processo di rinnovamento dell'arte, alla tentazione di riscrivere la storia degli ultimi vent'anni in funzione del fenomeno poverista.

Significativamente — in quanto ci consente di stabilire un legame con quanto detto in precedenza — la forma da lui scelta per perpetrare questa falsificazione del reale è di nuovo di tipo cronistico: un gigantesco *elenco del telefono* che si propone di compendiare tutti gli aspetti politici, sociali, culturali, della storia d'Italia degli ultimi vent'anni. L'idea totalizzante cerca supporti in ogni settore. La cronaca appare però in questo caso palesemente e maldestramente contraffatta.

Vediamone qualche esempio. A pag. 327 di questo compendio, la 35^a Biennale Internazionale di Venezia appare citata in questo modo:

4 juin 1970
Venise, 35^{ème} Biennale

Membres du Comité pour l'Italie: Apollonio, Calò, De Marchis, Dorazio, Dorfles, Munari, Perocco, Grassi. Le pavillon central est réalisé d'après un projet d'Apollonio et de Mahlov. L'exposition se compose de différentes sections: 'Arte e società', 'Produzione manuale', 'meccanica', 'elettronica', 'concettuale', 'Relax e gioco', 'Spazio attivo', 'Stimolazione percettiva', 'Analisi del vedere'. L'art pauvre n'est pas admis à cette manifestation.

A parte l'errore — che forse potremmo considerare alla stregua della semplice svista — inerente al fatto che il citato comitato non curava affatto l'allestimento del padiglione centrale, *Proposte per un'esposizione sperimentale*, appannaggio esclusivo di Apollonio e Mahlov, la sofisticazione vera e pro-

pria subentra nel momento in cui viene sottaciuta l'esistenza stessa del padiglione italiano (come verificabile sul relativo catalogo esso comprendeva i seguenti artisti: Bonalumi, Battaglia, Carrino, Lombardo, Mochetti, Paolini e Verna) mentre si sottolinea l'assenza dalla manifestazione dell'Arte Povera. Perché non dire allora che mancavano la Poesia visiva o il Realismo socialista? È chiaro che l'Arte Povera sembra superare in importanza la Biennale stessa anche se questa — fatto quasi senza precedenti nella sua storia — vede invitati solo sette artisti italiani, a testimonianza delle selettività e del rigore dei criteri adoperati in quell'occasione dagli organizzatori.

Si comprende come in questo caso l'inserimento di un giudizio personale — «l'arte povera non è stata invitata a questa manifestazione» — in un contesto di cronaca si risolve nella sostanziale alterazione dei fatti.

L'esempio seguente illustra un altro modo per alterare l'informazione al fine di ottenere uno sfalsamento di prospettiva. Lo svolgimento del Premio Nettuno a Torre Astura nell'ottobre del 1965 viene infatti così descritto:

Octobre 1965
Rome, Galerie La Salita
Pino Pascali

Pascali organise un happening auquel participent Ceroli, Festa, Lombardo, Mambor, Schifano, Tacchi.

Solo che gli artisti citati non «partecipano» affatto all'happening di Pascali bensì si trovavano presenti in quella sede con le loro opere in qualità di espositori e di partecipanti al premio. Tra l'altro questo premio fu vinto da Lombardo con il quadro «Scacco al re» e non da Pascali.

La lista ad ogni modo potrebbe divenire molto lunga senza aggiungere altro al discorso. Osservazioni di ordine analogo sono per altro reperibili negli articoli di Politi e Sargentini dedicati a questa mostra e apparsi sul numero 105 di Flash-Art.

È opportuno ad ogni modo ribadire la natura contraffattrice dell'operazione condotta attraverso la pratica sistematica e scientifica della menzogna.

3 — *Arte Astratta Italiana 1909-1959 e Campionario 60-68 Alternative Italiane alla Pop Art e al Nouveau Réalisme.*

Arte Astratta italiana 1909-1959, curata dal Soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna Giorgio de Marchis e tenutasi nell'aprile-maggio 1980 nei locali della stessa, costituisce a mio parere un buon esempio dell'interpretazione come criterio compilativo. Il critico in questo caso indica una linea di sviluppo dell'astrattismo dalle esperienze di Balla e Boccioni, maturate nell'ambito futurista, a quelle del gruppo Origine (Burri, Capogrossi, Turcato, etc.), sviluppatasi alla luce della pratica informale. L'interpretazione si mantiene nei suoi limiti, accetta la dialettica proponendosi anzi esplicitamente come punto-problema.

Se l'informazione non viene falsata e sofisticata a proprio uso e consumo ogni interpretazione, giacché non pretende di sottrarsi con la truffa alla verifica, è accettabile e degna di nota. L'interpretazione ci offre infatti una chiave di lettura degli eventi senza la pretesa di esserne l'unica possibile. In questo modo anche le esclusioni — e in questo caso ce ne sono davvero molte — non censurano ma al contrario aprono al dibattito.

Campionario 60-68 Alternative Italiane alla Pop Art e al Nouveau Réalisme, curata per il Comune di Verona da Alessandro Mozzambani e Luigi Meneghelli e tenutasi nell'agosto dell'81 a Palazzo della Gran Guardia, merita di essere apprezzata per ragioni sostanzialmente analoghe alle precedenti. Gli organizzatori si proponevano in questo caso d'inquadrare la ricerca artistica degli anni sessanta servendosi dichiaratamente di prelievi-campione. Al di là di questi limiti la mostra riesce a non deludere per il carattere sufficientemente esauriente della campionatura che illustra efficacemente quanto desiderato dagli organizzatori: vale a dire la peculiarità e autonomia dell'esperienza italiana rispetto a quella americana e francese.

Vittorino Curci

LE RIVELAZIONI METAFISICHE DI DE CHIRICO

Questa retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma offre un'antologia di opere che documentano la lunga attività di de Chirico dal 1909/10 al 1978. Sono presenti circa 60 dipinti, più di 70 opere grafiche, diversi bozzetti e costumi teatrali.

Indubbiamente un'iniziativa di tale proporzione ha presentato non poche difficoltà agli organizzatori, come testimonia Giorgio de Marchis nell'introduzione al catalogo. L'unico appunto che si può muovere è che non è stato esposto un solo dipinto della serie «Bagni misteriosi», lacuna che in qualche modo si doveva colmare, considerata l'importanza della mostra.

Emerge, ma c'era da aspettarselo, un de Chirico *più discutibile* rispetto a un de Chirico *essenzialmente metafisico*¹. Ma se si è voluto rendere un autentico omaggio al Maestro che, come si sa, non sopportava che lo si facesse morire nel '19, il problema rimane: *tutto* de Chirico o soltanto il periodo *metafisico*? Scriveva Barilli in un saggio del '74² che Ebdomero, «fedele prestanome delle avventure mentali dell'autore stesso, '...diffidava dell'originalità, e le contrapponeva l'«ispirazione originaria'...».

Quindi: «Originalità contro originarietà. Siamo qui a un punto cruciale, a una sorta di spartiacque. La maggior parte degli artisti della grande avanguardia storica si precipita per il primo versante, quello dell'originalità; de Chirico è pressoché il solo a frequentare l'altro... Essere originali vuol dire impostare un movimento di 'fuga da': rifuggire dal già fatto, evitarlo con cura, eliminare dai propri lavori tutto ciò che sembri corrispondere a una strada già percorsa... Tutt'altra cosa è evidentemente l'originarietà, poiché in questo caso è implicito un senso di ritorno.

Ci sono delle origini favolose e intense di cui si è perso il ricordo, occorrerà ritrovarle; il movimento, in questo caso, sarà dunque non più di 'fuga da' come per chi intende essere originale, ma di 'ritorno a'...»³.

Questa interpretazione di Barilli consente di leggere e valutare in modo corretto la vicenda dechirichiana e cioè in relazione all'altro versante (la linea dell'*originalità*) che emblematicamente potrebbe incarnarsi nella figura di Duchamp. Ma in questa direzione non è possibile recuperare *interamente* la produzione pittorica di de Chirico poiché lo impedisce una contraddizione di fondo.

La «rivelazione» del 1909:

«Lasciatemi raccontare come ebbi la rivelazione di un dipinto che presenterò quest'anno al Salone d'Autunno, intitolato *Enigma di un pomeriggio*

d'autunno. In un limpido pomeriggio autunnale ero seduto su una panca al centro di piazza Santa Croce a Firenze. Naturalmente non era la prima volta che vedevo quella piazza: ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale ed ero quasi in uno stato di morbida sensibilità. Tutto il mondo che mi circondava, finanche il marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. Al centro della piazza si erge una statua di Dante, vestita di una lunga tunica, il quale tiene le sue opere strette al proprio corpo ed il capo coronato d'alloro pensosamente reclinato... Il sole autunnale, caldo e forte, rischiarava la statua e la facciata della Chiesa. Allora ebbi la strana impressione di guardare quelle cose per la prima volta, e la composizione del dipinto si rivelò all'occhio della mia mente»⁴.

Nella poetica che de Chirico elabora intorno al 1909/10 si distinguono diverse influenze. L'antica cultura greca (il pensiero delle origini) confluisce nello spirito «romantico-moderno» la cui sublimazione è per lui il pensiero negativo tedesco. Da Nietzsche, in particolare, assume il concetto di «Stimmung» (atmosfera in senso morale) che caratterizzerà i lavori di questo primo periodo: «...il periodo böckliniano era passato ed avevo cominciato a dipingere soggetti ove cercavo di esprimere quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche: la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane»⁵.

D'altro canto la Grecia, la sua terra, gli fornisce le suggestioni di antiche mitologie, i temi dell'eterno conflitto tra Apollo e Dioniso, gli elementi di un pensiero primitivo non ancora imprigionato dalla ragione (la tensione verso qualcosa che non muta, la visione che cerca di cogliere l'eternità e l'immobilità delle cose, tutto ciò fa pensare ai tipici attributi dell'Essere eleatico). In questa poetica che chiamerà «Metafisica» de Chirico fa confluire anche quel «senso di sorpresa» che amava nelle opere di Böcklin. Il risultato è sorprendente poiché, pur non ricorrendo ai radicalismi formali di Dada e del Cubo-futurismo, riesce a costruire una pittura decisamente nuova, tanto che i Surrealisti, alcuni anni dopo, gli riconosceranno il merito di essere stato un loro precursore.

In opere come «L'enigma di un pomeriggio d'autunno», «L'enigma dell'oracolo»⁶, «L'enigma dell'ora», «Meditation automnale», «Meditazione del mattino»*, «Melanconia», «La Tour Rouge»*, «Il pomeriggio di Arianna», «Il viaggio ansioso», ecc., non c'è niente che ricorda l'anarchica trasgressione di Dada o la nuova spazialità cubista. Ma, nello stesso tempo, la linearità delle composizioni, il rifiuto degli impasti, «la strana impressione» ricercata nelle cose, non permettono neanche che si accosti questa pittura alla tradizione e agli sviluppi del realismo ottocentesco. Nelle atmosfere, nelle diluite campiture di colore, nel sapore prerinascimentale delle geometrie, c'è qualcosa di veramente nuovo al di là delle stesse interpretazioni che ne daranno i Surrealisti. *La modernità dell'antico...* è questa la sua grande scoperta.

La «rivelazione» del 1919:

«Fu al Museo di Villa Borghese, una mattina davanti ad un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura: vidi nella sala apparire lingue di fuoco, mentre fuori, per gli spazi del cielo tutto chiaro sulla città, rimbombò un clangore solenne, come di armi percosse in segno di saluto e in un con il formidabile urrà degli spiriti giusti echeggiò un suono di trombe annunciante una resurrezione.

«Capii che qualche cosa di enorme avveniva in me. Fino allora, nei musei, in Italia, in Francia, in Germania, avevo guardato i quadri dei Maestri e li avevo sempre visti così come li vedono tutti: li avevo visti cioè come *immagini dipinte*. Naturalmente, quello che allora mi fu rivelato al Museo di Villa Borghese, non era che un principio; in seguito con lo studio, il lavoro, l'osservazione e la meditazione, ho compiuto progressi giganteschi...»⁷.

La «rivelazione della grande pittura» sarà la premessa per un «ritorno al mestiere»: «Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d'ogni mia opera: *Pictor classicus sum*»⁸.

A partire da questa data, il 1919, il tono dei suoi interventi sarà, sempre più polemico fino a caratterizzarsi nei modi di una precisa *critica alla modernità*. Lo studio delle antiche tecniche pittoriche, la rottura col gruppo surrealista, il *ritorno al museo* e alla pittura degli antichi, sono i segni di un atteggiamento che nega i valori della modernità e dà un'impronta particolare alla pittura di questo secondo periodo.

Ebbene, il confronto tra questi due momenti, la «rivelazione» del '09 e quella del '19, fornisce un valido modello per l'interpretazione della poetica dechirichiana. Essa infatti si è sempre mossa — anche nei dipinti successivi delle serie *Mobili nella valle*, *Gladiatori*, *Rovine di templi*, *Bagni misteriosi*, ecc. — tra *modernità dell'antico* e *critica della modernità* in una continua contraddizione che segnerà successi e fallimenti a seconda che prevarrà l'uno o l'altro atteggiamento.

Pertanto, se non è possibile sottoscrivere la liquidazione di Longhi all'insegna del famoso «homo orthopedicus», ovvero dell'uomo eternato «nella lugubre fissazione del manichino d'accademia o di sartoria», tanto meno si deve approvare tutta quella produzione che denota esclusivamente un patetico e nostalgico «ritorno al passato» cioè priva di quello scarto che, in una operazione così inconfondibilmente fondata sulla *ripetizione*, è costituito dalla *differenza*.

È questo quanto suggerisce (o conferma) questa mostra che, a tre anni dalla scomparsa del Maestro, per molti è quasi una riparazione. Ma non si esageri: de Chirico non soffriva delle trascuratezze altrui. Nel mercato poi sapeva stare come pochi...abile, venale, persino contrabbandiere di se stesso... del suo decennio «migliore». Quindi, qualora ce ne fosse bisogno, ecco l'ultimo crisma... però senza contrizione (sebbene richiesta), un po' tardivo e riparatore, doveroso e ufficiale.

Bisogna però notare che il ritardo di Valle Giulia viene in parte compensato da un clima più fortemente accentuato *in senso pittorico* che nel '78, anno della scomparsa del Maestro, clima che cominciò a manifestarsi con un *ritorno alla pittura* dopo l'abbandono programmatico operato dall'arte comportamentale e concettuale. La *new wave* di lì a poco trovò i suoi *vecchi-nuovi* profeti (gli stessi che avevano egemonizzato il decennio incriminato, gli anni '70) i quali, con ciò che hanno detto o scritto, predispongono oggi questa mostra *impuntuale* ad una lettura diversa...

Se si vuole ad ogni costo far corrispondere questi anni al «ritorno al mestiere» (e quindi Picasso neoclassico, «rappel à l'ordre», «Neue Sachlichkeit», ecc.), se oggi si dà in ribasso la *linea Duchamp*, allora questa mostra non può avere una funzione puramente celebrativa...potrebbe cadere *nel discorso* come l'ennesimo segno a beneficio della *situazione*... come se tutte le ferite fossero rimarginate...

¹È questa, per esempio, l'opinione americana. Il MOMA di New York infatti per la prossima primavera presenterà una raccolta del decennio '09-'19.

²R. Barilli, «De Chirico e il recupero del museo», in «Tra presenza e assenza», Bompiani, Milano, 1974, pp. 268-303.

³Ivi, pp. 269-270.

⁴Da un manoscritto del '12, cit. in AA.VV., «Conoscere de Chirico», Mondadori, Milano, 1979, p. 15.

⁵Ibid.

⁶Sono contrassegnate con l'asterisco le opere esposte in questa mostra.

⁷G. de Chirico, «Memorie della mia vita», Astrolabio, Roma, 1945.

⁸G. de Chirico, «Il ritorno al mestiere», in «Valori plastici», Roma, n. 11/12, novembre-dicembre 1919

Cesare M. Pietroiusti — <i>Piero Manzoni, operazioni limite sull'autonomia e sull'autenticità</i>	pag. 9
Domenico Nardone — <i>Arte Eventuale</i>	» 31
Sergio Lombardo — <i>Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica</i>	» 51
Anna Homberg — <i>L'interpretazione fantastica dell'immagine e gli effetti della lateralizzazione</i>	» 65
Cesare M. Pietroiusti — <i>La figura umana e l'oggetto di prestigio nei disegni di alcuni psicotici</i>	» 93
Sergio Lombardo — <i>Quick-Squin solitario con 6 dadi</i>	» 113
Domenico Nardone — <i>Note sui criteri di stesura di una mostra</i>	» 139
Vittorino Curci — <i>Le rivelazioni metafisiche di de Chirico</i>	» 145

AVVISO AI LETTORI

Si avvisano i gentili lettori che, a causa dell'aumento dei costi di produzione, la Rivista di Psicologia dell'Arte, dal prossimo numero (30 giugno 1982) adotterà i seguenti prezzi:

un numero L. 6.000
un numero arretrato L. 12.000
abbonamento quattro numeri L. 20.000

Fino al 29 giugno 1982 saranno mantenuti i seguenti prezzi:

numero 4/5 (doppio) L. 8.000
un numero arretrato (n. 1, 2 o 3) L. 8.000
abbonamento quattro numeri L. 13.000

offerta speciale collezione completa (nn. 1-5) L. 25.000
offerta speciale collezione arretrati (nn. 1-3) L. 18.000

Richiedere tramite versamento sul ccp 78295003 intestato ad Ass. Jartrakor, Roma specificando l'ordinazione sulla causale del versamento.

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*.

— Anno II, n. 3 (dicembre 1980), pagg. 110

M. Schuster, *La soluzione del problema delle figure chimeriche come componente dell'esperienza estetica* - D. Nardone, *Contributi sperimentali all'analisi della figura ambigua* - A. Homberg, *Preferenze estetiche nel comportamento comune: critica della letteratura e nuovi studi sui gemelli* - C.M. Pietroiusti, *Scarto come opera, opera come scarto* - S. Lombardo, *Metodo e stile. Sui fondamenti di un'arte aleatoria attiva*.