

Rivista di Psicologia dell'Arte



Rivista di Psicologia dell'Arte



JARTRAKOR - ROMA
1982

In copertina: Vito Acconci: *Blindfolded Catching Piece*, 1970.

Rivista di Psicologia dell'Arte
Periodico semestrale
Anno IV, nn. 6/7. giugno e dicembre 1982

Comitato di redazione

Anna Homberg
Sergio Lombardo
Cesare M. Pietroiusti

Direttore responsabile

Sergio Lombardo

Editore

Jartrakor, Roma

Direzione, redazione, amministrazione

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

Stampa

Edigrafica Aldina - via della Massimilla, 50 - Roma

Registrazione del Tribunale di Roma n. 17837 del 20-10-1979

Un numero L. 6.000, estero L. 8.000, abbonamento (quattro numeri)
L. 20.000 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.

- un numero L. 6.000 (numero doppio L. 12.000)
- un numero arretrato L. 12.000
- abbonamento (quattro numeri) L. 20.000

- offerta speciale collezione arretrati (nn. 1-5) L. 25.000
- offerta speciale collezione completa (nn. 1-7) L. 35.000

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

Per quanto si voglia semplificare, il problema estetico non può per sua natura essere ridotto entro i limiti rigorosamente descrittivi della scienza contemporanea, ma si amplifica indefinitamente; come è naturale in un sistema che voglia studiare se stesso, man mano che la sua storia si evolve.

Ciò non autorizza l'accettazione ripetitiva dei modelli di cultura formulati in passato né la rinuncia a qualsiasi tentativo di soluzione, ma richiede l'applicazione dei metodi sempre più complessi che l'evoluzione della scienza impone.

Purtroppo la minaccia di riflussi che azzerano ogni volta i dati, convince gli studiosi più pigri ad abbandonarsi ad una sorta di conformismo degli eterni valori, entro il quale ci si sente rassicurati nel ruolo.

Lo studioso però, credendosi protagonista, perde progressivamente il senso dell'attualità e cade nel banale.

Dichiarare i metodi e i principi attraverso i quali l'arte contemporanea si differenzia da quella del passato è un rischio che pochi sono disposti a correre, ma che nessun protagonista potrebbe evitare.

Fra i fattori determinanti dell'evoluzione artistica contemporanea è interessante valutare il ruolo dell'atteggiamento scettico e scoprire come sia avvenuta la sua interferenza con l'arte e come l'arte ne sia stata modificata.

In questa strada si può scoprire come anche i concetti più tradizionali, come quello di spontaneità, abbiano perso oggi l'accettazione incondizionata del pubblico e debbano essere provati.

L'uso da parte degli artisti di processi casuali, di tecniche di deprivazione sensoriale o di metodi proiettivi risponde a tali bisogni.

Altre operazioni più intuitive, basate ancora sul vecchio giudizio critico di gusto, possono essere sospettate di strumentalizzazione a favore di ideologie, o di necessità commerciali, o di lottizzazioni del potere.

Sergio Lombardo

ARTE E PSICOLOGIA DEL TEMPO

«... Un bicchiere, un uomo, una gallina, ad esempio, non sono veramente un bicchiere, un uomo, una gallina, ma solo la verifica della possibilità di esistenza di un bicchiere, di un uomo, di una gallina. Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali, solo così non sarebbero solo delle verifiche di certe possibilità, ma veramente cose»¹.

Il giovane artista Gino De Dominicis con queste parole nel 1970 iniziava l'autopresentazione dei lavori con i quali aveva esordito nel mondo dell'arte da appena un anno.

Il colpo era inaspettato perché nessuno allora pensava di tirare in ballo concetti desueti come quello d'immortalità, tanto più che Gino aveva appena 23 anni, perciò la cosa fu considerata come un ingenuo tentativo di ricorso alla sensazione e allo scandalo.

La sua scelta, secondo me anche troppo ostinata, di esporre soltanto nelle gallerie alla moda, insieme ad artisti alla moda, contribuì a creargli intorno un alone di snobismo e di frivolezza che sembrava confermare l'interpretazione scandalistica del suo lavoro.

Nello stesso testo l'artista auspica che gli uomini uniscano tutti i loro sforzi e tutte le loro conoscenze scientifiche alla ricerca dell'immortalità. Ma quali sono le tecniche indicate da Gino per conseguire la vita eterna? «Per esistere veramente dovremmo fermarci nel tempo, e finalmente così iniziare noi stessi a vivere, quindi essere noi stessi, e per noi stessi, a verificare... Il fatto di fare figli (si fanno nascere altre cose perché non si ha la possibilità di vivere sempre, e forse non si ha questa possibilità proprio perché si fanno nascere altre cose) è un modo di raggiungere l'eternità, con la differenza che in questo modo essa è raggiunta dalla specie umana e non dall'uomo. La coscienza che noi siamo già dei figli dovrebbe farci capire che potremmo essere noi stessi ad utilizzare le esperienze che facciamo...».

L'arte di «fermare il tempo» viene discussa in questo articolo nell'ambito di una interpretazione primaria del valore artistico come «uscita dal meccanismo del tempo».

1 - Atteggiamenti di fronte al tempo.

Il problema del tempo, che occupa un posto centrale in tutte le culture e che si trova alla base di tutte le scienze e di tutte le arti, è il più colossale rompicapo che l'intelligenza umana si trovi a dover affrontare.

Oggi, malgrado l'incredibile raffinatezza raggiunta da certi strumenti di misura, la soluzione del problema è distante esattamente quanto lo era per l'uomo primitivo. Non mi riferisco naturalmente a misure relative del tempo, ottenute confrontando la durata di due fenomeni, ma a misure psicologiche e assolute, legate alla struttura stessa della mente umana, dunque incommensurabili per mancanza di un sistema di riferimento indipendente. Se consideriamo la mente umana come un sistema di percezione della «real-tà» fondato su categorie temporali, essa può percepire solo eventi già inseriti nel tempo.

Per illustrare l'argomento con una metafora, si immagini un orologio preesistente al tempo, costruito con materiali così longevi da riuscire a misurare tutto il tempo esistente fino al suo esaurimento, in modo da indicarne la durata totale.

Un siffatto orologio dovrebbe appartenere a una dimensione ipertemporale. Storicamente questa dimensione è stata pensata da filosofi e mistici fin dai tempi arcaici: Parmenide la chiamava *Essere*, Platone *Mondo delle Idee*, Plotino l'*Uno*, fino all'idea del *Paradiso* e alle varie dimensioni del *Trascendente* secondo le fedi religiose.

Poiché la mente, almeno per quanto riguarda il linguaggio, è interna al tempo, tutto ciò che si può dire sull'Eterno è che non se ne può dire nulla.

Precluso all'esperienza e al linguaggio, inaccessibile alla razionalità scientifica, l'Eterno rimane un concetto appena nominabile e accantonato al di fuori del comportamento profano.

Tutto ciò che pretende di oltrepassare il tempo relativo appartiene alla sfera del sacro, pertanto non può rientrare negli interessi di un'indagine scientifica.

La storia ci mostra però che l'arte è stata sempre, più o meno esplicitamente, un tentativo di oltrepassare il tempo profano, e un approccio scientifico all'arte deve per forza considerare le concezioni del tempo che autorizzano il fenomeno estetico, anche se queste concezioni possano apparire legate ad una mentalità ingenua.

La contrapposizione irrisolvibile fra il concetto di tempo e quello di eterno rivela un conflitto all'origine del comportamento, che permane, in modo più o meno latente, in tutti i comportamenti successivi: o si rinuncia a porsi il problema del tempo e ci si dedica ad attività più semplici nella loro relatività quotidiana, oppure si rinuncia alla comunicabilità scientifica nel tentativo di accedere ad un'esperienza ontologicamente diversa da quella profana, nel tentativo cioè di «abbandonare la natura umana».

Tutte le attività umane presuppongono questa scelta, infatti anticamente, intendendo con la parola *arte* qualsiasi comportamento cosciente messo in atto per ottenere scopi premeditati, la poesia non veniva classificata fra le arti, a causa della sua provenienza divina.

Anche la famosa divisione fra arti meccaniche e arti liberali presuppone una scelta fra tempo ed eterno.

La logica delle arti meccaniche è una tattica di evitamento provvisorio della morte, una tecnica che utilizza il divenire allo scopo di neutralizzarne il contenuto distruttivo, cioè una contraddizione in termini. Il tempo è qui sentito come un incubo che, avvicinando inesorabilmente l'evento finale, costringe l'artigiano (dedito alle arti meccaniche) ad escogitare mezzi di fuga capaci solo di procrastinare il disastro di un'esistenza la cui prognosi è consapevolmente disperata.

In tale visione pessimistica si collocano gli sforzi fisici e l'apprendimento di abilità professionali basate sulla necessità delle leggi naturali e perciò incapaci di superarne i presupposti termodinamici.

Così le arti meccaniche, al pari dell'attuale tecnologia, potevano generare solo copie dei prodotti naturali, potevano magari perfezionare la funzionalità di queste copie scegliendone le parti migliori, come sosteneva Socrate; oppure potevano amplificarne le prestazioni aggiungendo protesi artificiali, ma la logica delle arti meccaniche rimane quella di rendere più comodo ciò che già esiste, procrastinandone la distruzione.

Al contrario le arti liberali si dedicavano alla ricerca di valori eterni per mezzo di uno sforzo intellettuale che avrebbe dovuto distruggere, almeno psicologicamente, le leggi del tempo, comportando una trasformazione qualitativa dello spirito chiamata saggezza, conoscenza, virtù, ispirazione, amore, genialità, santità.

Il piacere estetico, considerato in relazione al tempo, si biforca secondo l'antica divisione delle arti: da una parte l'*edonismo* del condannato a morte, dall'altra la *rivelazione* di valori extratemporali che non sono riducibili al tempo.

In questo aspetto di tentativo d'accesso ad un tempo eterno, la cui caratteristica è quella di non avere inizio, né fine, né svolgimento, l'arte può essere discussa secondo tre principali atteggiamenti psicologici: il fare in gara contro il tempo, il non fare e il fermare il tempo.

2 - Il cronotopo primario.

Una misura della bellezza di un oggetto può essere data dal tempo che un soggetto dedica visivamente ad esso.

La capacità dell'oggetto di attirare l'attenzione non è dovuta alla gradevolezza della sua forma, ma al fatto contingente di essere interpretato dall'osservatore soggettivamente, come nuovo, imprevisto e complesso².

Lo scopo più o meno consapevole dei soggetti nel dedicare attenzione selettivamente agli stimoli per loro più nuovi, più imprevisti e più complessi risponde a motivazioni epistemiche: tali stimoli infatti rivelano un eventuale «cambiamento del mondo» che esula dai programmi comportamentali della coscienza e che perciò, essendo potenzialmente pericoloso, deve essere ridotto in forma utilizzabile³.

Accanto all'estetica del sorprendente fondata sulla psicologia dell'attenzione, si deve però studiare anche l'estetica del banale fondata sulla psicologia della disattenzione.

Il sistema dell'attenzione, mettendo in evidenza l'evento straordinario, presuppone infatti l'esistenza di uno sfondo ordinario e costante, che gioca da sistema fisso di riferimento; presuppone l'esistenza di un'immagine permanente del mondo, costruita sulla base di innumerevoli informazioni ottenute accumulando, selezionando e ordinando i tratti comuni di tutte le esperienze precedenti.

Questa immagine del mondo deve essere alquanto banale, dato che accomuna tendenze medie per evidenziare scarti della media, data cioè la sua funzione di sfondo nella percezione; tuttavia, in quanto le reazioni emozionali possono essere messe in riferimento ai valori arcaici stratificati in tale immagine, è opportuno studiarne la struttura.

La reazione affettiva riconducibile al vissuto infantile dell'individuo è stata messa in relazione alla «scena primaria» e si è cercato di ricavarne una psicologia dell'arte⁴.

Un altro filone della ricerca psicologica valorizza il ruolo di una scena primaria collettiva, la cui origine è da cercare nell'infanzia della storia dell'uomo. Tenterò una schematizzazione di questo cosmo primario collettivo, al solo scopo di chiarire l'origine di alcune concezioni del tempo e in particolare delle tre teorie d'immortalità che autorizzano l'appagamento estetico: il fare, il non fare e il fermare il tempo.

Il mio schema sarà costruito in senso spaziale, per cui l'universo deve essere immaginato orientato secondo 6 direzioni emanate da un centro: avanti, dietro, alto, basso, sinistra, destra. Chiamerò tale schema «cronotopo primario»⁵.

Il sistema avanti-dietro è associato al significato di attacco-difesa, avanti è il luogo del fare, della curiosità, dell'attenzione, dell'attacco; il dietro è quello del riflettere, della diffidenza, della difesa e della fuga. Poiché l'azione crea l'esperienza del tempo, davanti c'è il futuro, dietro il passato (fig. 1).

Chi parla, o tenta qualcosa, o fa un'offerta, o aggredisce, si sporge in avanti; chi ascolta, o viene aggredito, si tira indietro.

Sull'asse avanti-dietro il tempo è lineare, il futuro continua indefinitamente in avanti come il passato continua indefinitamente all'indietro, i nostri spostamenti su questa linea rappresentano il presente, che si trova statisticamente al centro, ma occupa una lunghezza stocasticamente fluttuante in funzione dello stato attentivo.

Il piano giacente sull'asse verticale e laterale è più complesso, in esso si stratificano i significati di innumerevoli osservazioni del cielo, della terra e degli astri.

Essi formano diversi cicli con differenti frequenze, che generano la consapevolezza dei ritmi cosmici: il giorno, il mese, l'anno, la vita, l'eone, eccetera. La catena si può allungare indefinitamente sia nel senso dell'ingrandimento che in quello dell'impiccolimento.

All'interno di ciascun ciclo si succedono 4 fasi, sempre con lo stesso ordine: la nascita, la vita, la morte e la latenza. Poi il ciclo ricomincia.

Ciascuna di queste fasi ha una propria struttura del tempo.

La vita ha una struttura temporale ordinata come un semicerchio o una parabola, dotata di un periodo di crescita, di un periodo di maturità e di un periodo di decadenza.

La fase di latenza, che sta fra la morte e la rinascita, non ha generalmente un tempo lineare, né ordinato, ma a zig-zag, con tratti di lunghezza e direzione casuale, come un moto browniano.

Le fasi di nascita e di morte rappresentano l'ingresso nel tempo e l'uscita dal tempo, esse perciò non sono inserite nel tempo, ma hanno carattere di evento.

Nel cronotopo primario tutti i cicli sono orientati allo stesso modo e girano nella stessa direzione (mi riferisco agli abitanti dell'emisfero nord), per cui la nascita, l'oriente, il diluvio universale, l'inizio, stanno sempre a sinistra, mentre la morte, l'occidente, l'apocalisse, la fine, stanno sempre a destra. Le emozioni trovano posto nel cronotopo primario secondo una logica associativa: tutti, al risveglio, guardando a oriente il sorgere del sole, si sentono rinascere, perciò associano l'oriente con la nascita, poi per estensione con la fonte, la freschezza, la primavera, la spontaneità, la fanciullezza.

Al tramonto la stanchezza richiama alla mente la vecchiaia, perciò ad occidente si guarda con tristezza, con paura, come se da quella parte ci fosse il sentimento misterioso della morte. Un amico che parte si immagina più facilmente al tramonto, diretto verso destra; un incontro interessante sembra provenire da sinistra, alla luce dell'alba.

Sull'asse sopra-sotto ovvero alto-basso si articola il sistema qualitativo collegato alla dialettica cielo-terra, che corrisponde al conflitto luce-tenebre, ordine-caos, vita-latenza; poiché la fase della vita descrive un arco da sinistra verso destra simile a quello del sole, il punto alto corrisponde alla maturità, al mezzogiorno, all'estate, alla luna piena, all'equilibrio cosmico e quindi all'ordine universale visto come legge razionale dei ritmi e delle armonie. Inoltre in alto c'è la sovranità celeste, onnisciente, onniveggente e onnipotente, collegata all'autorità paterna, alla creatività maschile, al potere riconosciuto e infine all'insonnia e all'eternità immobile di Dio.

In basso c'è la terra, la valle, la voragine, il luogo dove cadono i corpi inerti, i cadaveri, i rifiuti; e dove sono sotterrati i morti e seminati i semi; dove c'è l'oscurità, le caverne, le tane, l'organo genitale femminile; dove strisciano serpi, talpe e animali inferiori, mostri notturni e incubi; sottoterra c'è il caos.

Tuttavia nella terra avviene anche il passaggio dal seme al germoglio, che è equiparato alla gestazione che precede il parto, per cui in basso è il regno femminile e materno, che genera utilizzando forze occulte, irrazionali, caotiche. Il verso di questo percorso gestatorio è da destra a sinistra, perché il morto-seme penetra da destra, luogo di morte-semina apocalittico-orgasmatico, per rinascere da sinistra, luogo del diluvio-rottura-delle-acque-parto.

Il cronotopo primario, oltre alle 6 direzioni descritte, è fornito di un centro e di due astri: il sole e la luna.

Il centro è l'individuo nella sua localizzazione corporea, ma anche la casa, il tempio, la pietra-altare, lo Ziqqurat, la lapide-monumento, il presente eternizzato.

Attraverso il centro passa l'energia spirituale che collega verticalmente la luce razionale dello zenith, il corpo individuale e la potenza infernale della creatività terrestre; questa energia mercuriale è fonte di vita, essa non può venire interrotta perché la vita individuale è un prodotto del collegamento fra i due mondi, la cui interruzione determina la morte.

Lo zenith, il centro e il nadir collegati dal filo mercuriale, sono eterni, essi rappresentano la fessura fra i mondi attraverso la quale si accede alla conoscenza sacra, corrispondono nel *Macranthropo* a quello che nell'uomo sono l'apice della testa, il baricentro e il punto più basso del tronco, sul piano spirituale corrispondono alla ragione, all'azione e all'istinto, sul piano estetico alla contemplazione, all'artigianato e alla poesia, sul piano comportamentale al non fare, al fare e al fermare il mondo.

Il filo mercuriale è anche rappresentato come albero cosmico, nella tradizione ebraica sulla cima dell'albero cosmico c'è un bambino-frutto, ma secondo Dante l'albero è rovesciato e il bambino nasce dall'istinto.

Questa tradizione si collega all'orfismo, come dirò più avanti trattando del fermare il mondo come tecnica dell'evento.

Per quanto riguarda il sole e la luna, essi rappresentano due differenti concezioni del tempo. Il sole, mancando di capacità evolutive in quanto non ha fasi, incarna l'eternità immutabile; egli, pur descrivendo cicli regolari, è immaginato distaccato e contemplativo, mai coinvolto. La sua discesa nel mondo infernale dopo il tramonto avviene senza trapasso in uno stato di morte, e la rinascita all'alba successiva non implica una condizione d'infantilità. Il sole è impassibile testimone di tutti i mondi, coscienza eterna che contempla le metamorfosi del tempo. Il suo carattere è razionale.

Al contrario la luna presenta quattro fasi, come tutti gli organismi biologici soggetti a nascita e morte: una fase di crescita, una fase di maturità, una fase di decadenza e una fase di latenza. Alla luna infatti si collegano tutti quei valori che hanno a che fare con i cicli della vita, della fecondazione, del tempo. Il suo carattere è emotivo.

3 - Il fare.

Volendo schematizzare gli atteggiamenti che l'uomo ha storicamente escogitato nel tentativo di liberarsi dalla necessità del tempo, atteggiamenti che costituiscono il movente psicologico delle antiche arti liberali, è necessario prendere in considerazione in primo luogo l'atteggiamento del fare. Fare qualcosa per neutralizzare il tempo e sottrarsi alla sua necessità distruttiva-creativa. Purtroppo però non esiste un fare estraneo al tempo, anzi ogni fare

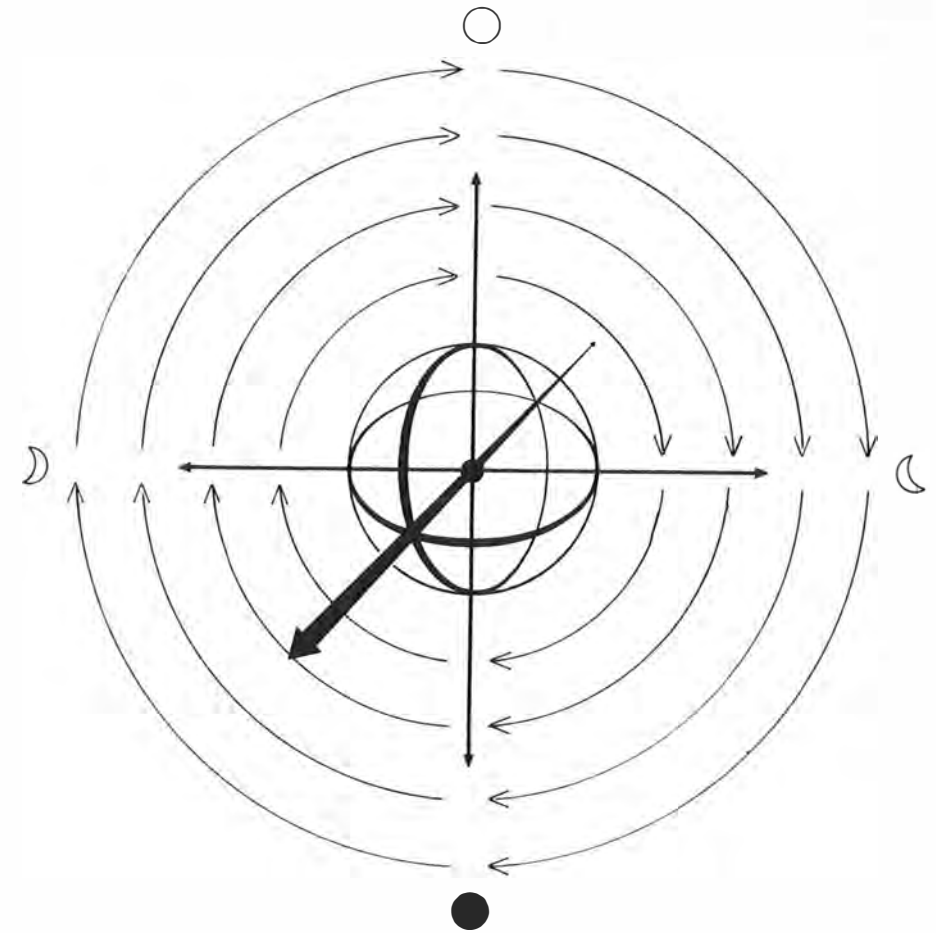


Fig. 1
Lo schema del *cronotopo primario* è formato da sette valori stabili: centro (presente, corpo, casa); davanti (futuro, curiosità, attacco); dietro (passato, difesa, fuga); alto (estate, luce, ragione, maturità, ordine); basso (inverno, tenebre, istinto, latenza, disordine); sinistra (primavera, alba, nascita, diluvio universale, inizio); destra (autunno, tramonto, morte, apocalisse, fine).

è per definizione un trasformare, contrapposto all'immobilità dell'eterno. La psicologia del tempo è originariamente collegata all'esperienza delle società agricole, alla scoperta dei ritmi delle stagioni e dei cicli astrali. Nelle società agricole la massima importanza è attribuita al raccolto, da cui dipende la sopravvivenza biologica della comunità, e conseguentemente, ai riti di fecondazione, alla pioggia e alla semina. La terra è umanizzata e sentita come Grande Madre, che, fecondata dal seme e dalla pioggia, partorisce il raccolto.

Il cielo, secondo le cosmogonie arcaiche, è sposo della terra; il suo seme è identificato nella pioggia e nel fulmine: da questo coito nascono tutti gli esseri animali e vegetali. Come i semi della pianta possono riprodurre la pianta, se seminati, così il guscio morto del cadavere di un vivente può riprodurre il vivente, se sotterrato.

Ad ogni morte deve corrispondere una rinascita, come al tramonto corrisponde l'alba successiva. Facendo corrispondere il giorno alla vita e la notte alla latenza della morte, il tempo è immaginato come una ruota che gira in eterno, coinvolgendo ogni cosa nella trasformazione creativa-distruttiva, la cui somma non aumenta e non diminuisce.

Il movimento del tempo descrive cicli preordinati, ripetitivi e irreversibili, la cui struttura è rigidamente determinata nella sequenza di nascita, crescita, maturità, decadenza, morte, latenza e rinascita, per cui tanto muore e altrettanto rinasce.

Tali fasi vengono associate a quelle lunari, onde la luna, nella psicologia del cronotopo primario, rappresenta il ciclo biologico soggetto al tempo: il ciclo nascita-morte.

Nella sua forma a spicchio, infatti, si riconoscono sia le corna del toro da monta, simbolo di fecondazione, sia la falce della morte.

In questa concezione, ogni creazione è una nascita, ogni nascita è l'inizio di un ciclo: dunque, a rigore, non c'è creazione, ma solo ripetizione. Ogni fare è un rifare il tempo, un far rinascere qualcosa che rimorirà.

Non può esservi arte nel fare, perché l'arte non giace sul piano del tempo; perciò l'artigiano che esegue a regola d'arte un'opera, fa esistere nel tempo un progetto la cui perfezione ideale non si realizza nel tempo.

Solo con la nascita del concetto di genio si è potuto concepire un fare non esecutivo perché il genio poteva fare progetti⁶.

All'orecchio degli scolastici l'idea di «fare progetti» sarebbe suonata alquanto contraddittoria, visto che Dio, come progetto eterno dell'universo, non poteva ammettere alcun progetto fuori di sé, né tanto meno un progetto affetto dal peccato della nascita, e dunque condannato al ciclo del divenire e alle restrizioni del tempo.

Che senso aveva allora il fare progetti del genio? Era in verità un differimento del problema, un progetto di strategia attuata nel tempo. Si trattava di una strategia immaginata in due fasi successive: una prima fase consisteva nell'accumulare informazioni, una seconda nel tentare soluzioni. Il fare del

genio, a parte la componente spontaneamente creativa e sperimentalista, poggia su un ragionamento che in seguito si è affermato nella scienza positivista e che è stato esposto nel pensiero di Feuerbach con una certa enfasi. Poiché non vi sono attualmente le condizioni per affrontare certi problemi, lo scienziato agisce per sapere, ed è con questo sapere che un giorno sfiderà il tempo e, forse, lo vincerà. Per ora si accontenta di migliorare le condizioni positive attuali, di aumentarne le comodità relative e di capitalizzare sapere al servizio della specie.

Lo scienziato moderno non è più un artista «liberale», come era in epoca medioevale, quando si occupava di leggi eterne; oggi il suo fare ha carattere esecutivo ed è indirizzato allo scopo di creare le condizioni preliminari affinché un giorno l'agire umano sia arte.

La filosofia della scienza moderna riconosce solo scopi passivi rispetto al tempo: la conservazione e la riproduzione. La conservazione dell'individuo, immaginata in senso difensivo, lascia spazio al solo piacere edonistico, per cui l'arte, se vista rispetto all'individuo è piacevole decorazione.

Quando viene vista rispetto alla specie, l'arte è un comportamento di conteggiamento subordinato a scopi riproduttivi.

Cito qui come esempio l'opinione del famosissimo J. Monod, espressa nel suo ancor più famoso saggio *Il caso e la necessità*: «Immaginiamo un poeta innamorato e timido, egli dice, che non osa confessare il suo amore alla donna amata e sa esprimere solo simbolicamente la sua passione nei poemi che le dedica. Supponiamo che la donna, finalmente lusingata da omaggi tanto raffinati, accetti di fare all'amore con il poeta. I poemi di quest'ultimo avranno contribuito al successo del progetto essenziale e l'informazione in essi contenuta deve quindi essere conteggiata nella somma delle prestazioni teleonomiche che assicurano la trasmissione dell'invarianza genetica»⁷.

Per J. Monod infatti «Tutti gli adattamenti funzionali degli esseri viventi, al pari di tutti gli artefatti di loro produzione, realizzano progetti particolari che si possono considerare come aspetti o frammenti di un unico progetto primitivo, cioè la conservazione e la moltiplicazione della specie»⁸ (corsivo aggiunto). Analogamente, per un pensatore geniale come Freud, il fatto stesso di fantasticare è il prodotto di inconfessabili istinti sessuali e lo scienziato si distingue dall'artista essenzialmente perché le barriere delle difese dell'io nel primo sono più efficienti e riescono a trattenere la tendenza a sostituire con la fantasia il rapporto genitale, funzionale alla riproduzione.

Non potendo uscire dalla necessità del tempo, l'uomo si proietta nell'immortalità della specie riproducendosi biologicamente, oppure tenta di costruire con i mezzi tecnologici a disposizione un suo sosia artificiale non soggetto a decadimento.

Quando l'opera d'arte affida il suo valore artistico alla sua indistruttibilità fisica ci troviamo di fronte alla più banale forma d'arte.

Il monumento, la lapide, il busto, la statua commemorativa, fino alle decorazioni che ancora oggi si erigono sulle piazze e nei cortili degli edifici pubblici, sono esempi di un fare il cui oggetto è destinato a permanere oltre il tempo, come le divinità.

Una delle ragioni che indussero gli artisti, in certe epoche storiche, a costruire esclusivamente rappresentazioni sacre, di divinità o di eroi, era che solo tali immagini sembravano degne di permanere in eterno.

Nel cronotopo primario il re, l'imperatore, l'eroe, il santo, gli antenati, sono assimilati al simbolo del sole, la cui sovranità, indifferenza e stabilità viene ritrovata nelle qualità della pietra, del bronzo, dell'oro e dei metalli monetari. Attualmente il mito del sosia indistruttibile non è più affidato alla pietra o ai metalli che raffigurano solo l'effigie del sovrano, ma a macchine simulatrici dell'uomo vivo e pensante.

Costruire una macchina vivente, più complessa, più perfetta, più intelligente, più sensibile, più potente dell'uomo, ma soprattutto indistruttibile perché capace di sostituire tutti i suoi componenti, è lo scopo di una tecnologia scientifica che tenta di elevarsi al rango di arte liberale partorendo il sosia immortale dell'uomo.

La filosofia che sorregge una simile strada verso un fare liberale trova le sue radici nel pensiero materialista.

Già nel materialismo di Democrito tutti i fenomeni dell'universo sono legati al ciclo del divenire cronologico, ad eccezione degli atomi e del vuoto.

Il tempo è espressione dei processi di aggregazione e disgregazione atomica attraverso i quali si compongono e decompongono tutte le cose, tutti i vegetali e tutti gli animali.

Un movimento caotico, dovuto alla differente forma, peso e dimensione dei vari tipi di atomi, consente la nascita e la morte dei corpi.

Nel cronotopo primario questi processi caotici sono associati ai processi infernali, situati in basso, nella fase di latenza fra la morte a destra e la rinascita a sinistra.

Nei processi infernali risiede il mistero della gestazione terrestre, capace di trasformare il cadavere-seme in neonato; mistero femminile e diabolico.

Tuttavia l'atomismo sembra voler spiegare questo mistero con argomentazioni probabilistiche, senza ricorrere a ipotesi animistiche.

Democrito pensava materiale perfino l'anima, la pensava infatti formata da speciali atomi sferici piccolissimi e leggerissimi, fluttuanti nell'aria e assorbiti col respiro. Il movimento dei corpi, le sensazioni, il pensiero, l'ispirazione poetica e perfino la pazzia, senza la quale «nessuno può essere grande poeta»⁹, sono conseguenze meccaniche di questi speciali atomi sferici (corpuscoli solari)¹⁰.

La teoria atomistica è la prima formulazione di un'originale concezione del tempo che autorizza una teoria estetica. Il tempo è un prodotto accidentale dei cicli di aggregazione e disgregazione della materia atomica; esso è un'illusione creata dal movimento di oggetti reali immutabili (gli atomi)¹¹.

Sull'illusorietà del tempo anche Parmenide era d'accordo; ma la sua realtà non è fatta di atomi materiali, bensì di essenze razionali, ugualmente eterne come gli atomi, che fornirono le basi per la costruzione platonica dell'idealismo.

Nel cronotopo primario l'eternità idealistica si trova in alto, ed è associata alla ragione, alla legge, alla luce e al sole; al contrario l'eternità atomica è situata in basso ed è associata agli istinti e alle tenebre gestatorie.

Nel materialismo il piacere estetico è limitato alla *percezione gradevole*, una raffinatezza *decorativa* avulsa da ogni funzionalità e priva di scopo: come un dolce dopo un abbondante pasto, come le attività *ricreative*, gli oggetti di *lusso* e la musica nel *tempo libero*¹².

La scienza stessa non può superare l'edonismo, poiché promette una liberazione che consiste nella rassegnazione al lutto raggiunta per mezzo di una conoscenza definitiva della natura effimera dei fenomeni vitali e della conseguente valutazione dispregiativa delle illusioni religiose, onde lo stesso poema scientifico di Lucrezio si propone lo scopo negativo di togliere le illusioni senza sostituirle con realtà ugualmente desiderabili.

Eppure il fare umano, visto come causa fra le cause, può essere inserito nelle fonti naturali del movimento allo stesso titolo di altre forze meccaniche che producono aggregazioni e disgregazioni, così diventa possibile per l'uomo una dimensione demiurgica prosecutrice dell'opera della natura.

Smontando e rimontando i prodotti della natura, si scopre la possibilità, non solo di fare dei doppi dei composti naturali, ma anche di renderli, per successivi miglioramenti, più perfetti degli originali.

La via del perfezionamento meccanico attraverso la scomposizione delle parti e della loro sostituibilità, nonché l'aggiunta di protesi capaci di migliorarne le prestazioni, nasce sulla scorta di Socrate ed apre illimitate speranze alla scienza, proiettandola verso la costruzione dell'automa immortale.

«E quando raffigurate modelli di bellezza — dice Socrate agli scultori — siccome non è facile trovare un uomo perfetto in ogni sua parte, voi, mettendo insieme i più bei dettagli presi da ciascun individuo, fate sì che appaia bello il corpo intero»¹³.

Ma è attraverso Aristotele che la logica dell'automa dilaga nel pensiero occidentale, fino all'attuale problematica dei cervelli artificiali e ai giochi di simulazione¹⁴.

4 - Il non fare.

Rinunciare all'azione è la strada scelta da chi vede nell'azione un incremento del movimento generatore del tempo, ed anche di chi crede che la realtà materiale sia solo un riflesso illusorio di realtà più potenti d'ordine razionale.

Il matematico deduce l'universo da poche premesse, riconosce nel fenomeno singolo le cause universali che lo determinano e studia solo modelli astratti,

formula leggi. Se il suo razionalismo non è accoppiato alla provocazione sperimentale di eventi, egli cerca di prevedere gli eventi deducendoli idealisticamente dalle leggi generali. Non ha bisogno di fare per conoscere, gli è sufficiente osservare dall'esterno; e tanto più è neutrale e distaccato emotivamente, tanto meglio vede le leggi generali.

L'importanza della legge è maggiore quando è più generale, perciò l'idealista finisce col cercare la legge di tutte le leggi, contemplando la quale si comprende l'intero universo.

Parmenide è responsabile del ragionamento che contrappone l'essere al divenire; per cui essendo incompatibili i due concetti, il divenire deve non essere e l'essere deve non divenire.

Ciò che non diviene non può trasformarsi, né invecchiare, né morire, né nascere: è in eterno uguale a sé stesso.

Il fare, il creare, cadono nel non essere; infatti l'essere non aumenta e non diminuisce in seguito a tali azioni. Dell'essere si possono dire solo tautologie. A questo risultato si può arrivare seguendo un altro ragionamento: partendo dalla teoria atomista e arrivando alla numerologia di Pitagora.

Se i processi di aggregazione atomica sono risultati di un movimento senza fine, sono condannati a ripetersi in tutte le permutazioni possibili infinite volte. Ogni aggregato, per quanto complesso, ha tutto il tempo di riformarsi, aspettando che la sua frequenza si compia.

Infatti ciò che differenzia aggregati semplici da aggregati complessi è soltanto la rispettiva frequenza di formazione.

C'è solo un aggregato che appare una sola volta: l'universo stesso. Tale aggregato degli aggregati è eterno perché la sua formazione richiede tempo infinito. Esso deve inoltre contenere armonicamente e gerarchicamente tutti gli altri aggregati come sue parti, ciascun aggregato secondo la sua frequenza.

Ne discende una visione numerica dei cicli e delle armonie simile a quella pitagorica, immutabile nella sua perfezione.

Le idee di Platone sono atomi ideali, da essi discende la natura illusoria dei sensi per un processo di degradazione. Più si va verso il particolare, più si trovano errori. Era logico che Plotino andasse verso l'universale e trovasse l'Uno.

Egli attribuì all'Uno realtà vivente e vivificante, aprendo così la strada al pensiero estatico dello Pseudo Dionigi¹⁵.

La passività contemplativa della bellezza del creato, come strada di elevazione spirituale, cerca di risalire dal concreto all'astratto con un processo di progressiva eliminazione della singolarità, che sul piano comportamentale si traduce in un progressivo scartare azioni e in una progressiva paralisi: l'unica azione che vale le pena di fare è *pensare l'idea* di Bello-Bene, tutto il resto è meschino e colpevole.

A parte gli esiti ipnotici descritti da Riccardo di S. Vittore, questa impostazione è responsabile di una teoria estetica alquanto singolare: quella del miracolo terapeutico ottenuto esponendo il malato alla contemplazione dell'immagine sacra.

La tesi del miracolo era sostenuta contro gli iconoclasti con argomenti simili alla teoria pitagorica della risonanza catartica, trasportati dalla musica alla visione. Ambedue le teorie descrivono il malato come dotato di un movimento disarmonico, stonato rispetto ai ritmi cosmici (l'iconografia rappresenta Giuda decentrato, basso e in posizioni contorte, le sue vesti sono scompigliate e il corpo è in movimento; al contrario il Cristo è in alto al centro in posizione eretta e immobile, i suoi colori sono puri, luminosi e senza ombre).

I pitagorici affermavano che l'ascolto di suoni perfetti, per effetto di risonanza, faceva vibrare armonicamente il corpo del malato, riportandolo alle vibrazioni perfette e reintroducendolo nei ritmi cosmici vitali.

Gli iconofili sostenevano che l'immagine sacra, come l'ostia consacrata, partecipava della natura divina del soggetto rappresentato e contemporaneamente della natura materiale del mondo, essendo percepibile all'occhio fisico.

Il contemplante vedeva la «forma» sacra del Prototipo apparire in una «sostanza» profana, ma poiché la forma era la forza spirituale della realtà, egli veniva investito dalla forza spirituale del soggetto sacro, mostrata nella sua vera forma archetipale.

La guarigione miracolosa era una conseguenza inevitabile della purificazione spirituale, conseguita per mezzo dell'identificazione mentale con un archetipo di vita.

Di qui la necessità di conoscere la forma perfetta dell'immagine sacra e il divieto di dipingere immagini inesatte.

Solo i teologi, ai quali era riservata la conoscenza formale dei prototipi sacri, potevano discutere sull'esatta iconografia pittorica.

L'opera dell'esecutore era del tutto svalutata.

L'opera del fruitore era l'immobilità ipnotica.

L'opera del teologo era una conoscenza dottrinale perfezionata nei minimi particolari e ormai immutabile.

L'uscita dal tempo è qui pensata nell'identificazione psicologica con verità eterne. In tal senso la matematica è arte, come volevano i musicisti pitagorici; oppure la geometria, come voleva Platone; o gli archetipi sacri, come volevano i teologi del Medioevo. Si ricordi che nel Medioevo, le Belle Arti erano costituite da un gruppo inferiore detto trivio (grammatica, retorica e dialettica) e uno superiore o quadrivio che comprendeva l'aritmetica, l'astronomia, la geometria e la musica.

5 - Il fermare il tempo.

Il pensiero orfico, riconosciuto genitore della poesia lirica, della tragedia e della commedia, ma anche di tutte le arti irrazionali, dimostra già nella sua cosmogonia di preferire l'emozione alla logica, la psicologia al calcolo numerico.

Gli uomini nascono dal sangue dei Titani, fulminati da Giove per aver divorato Dioniso vivo. Essi sono figli del delitto e del peccato, nascono già colpevoli¹⁶.

Dioniso, principio spirituale del bene, viene catturato e sbranato mentre guarda la sua immagine allo specchio sotto l'aspetto di toro.

Guardarsi allo specchio significa raddoppiare la propria immagine e simbolicamente fare figli, tanto più che, in questo caso, l'aspetto di toro rimanda alla creatività sessuale, suggerendo il passaggio dall'eternità solare alla ciclicità del tempo lunare delle rinascite.

Solo il cuore di Dioniso rimane libero dal male e torna al tempo eterno degli dei, perché è mangiato da Giove e restituito a Dioniso rinato da Giove stesso.

I Titani rappresentano il principio del male, essi fanno «l'Uno in mille pezzi» creando la pluralità degli esseri.

Questo passaggio dall'uno al molteplice come peccato è presente anche nella filosofia di Anassimandro: l'indeterminato che tutto governa è eterno, non invecchia, non è soggetto al divenire del tempo; frantumandosi in tutte le creature e cose singole ha creato il tempo, dimensione infelice nella quale deve scontare la colpa dell'individuazione molteplice prima di ricongiungersi. Con la frammentazione si cade nel tempo, perciò nel destino di nascita-morte.

Quando Giove fulminò i Titani, dalle loro ceneri nacquero gli uomini, metà buoni, metà cattivi; la parte buona derivando da Dioniso, la parte cattiva dai Titani.

Qui l'uomo è diviso in corpo e anima, e l'anima deve liberarsi dell'elemento titanico per uscire dal ciclo della Necessità.

Difficile liberarsene, che implica il rifiuto della vita e la rinuncia al corpo.

Per eliminare la morte bisogna eliminare la nascita, bisogna fermare la ruota del tempo. Orfeo, che riusciva a cantare così dolcemente da far piangere le pietre, spinto da uno stato emozionale eccitato dall'amore, produsse un canto di tale bellezza che la ruota di Issione si fermò.

Egli poté quindi scendere all'inferno da vivo e incontrare la sua amata Euridice, morta da poco.

L'incontro fu brevissimo, anzi *inesistente*, dato che la ruota di Issione era ferma.

L'arte dunque può fermare il tempo.

L'attimo emozionale appartiene ad un non-tempo, ad un tempo immobile, senza svolgimento alcuno, come lo sguardo di Orfeo e di Euridice nell'inferno. In questo non-tempo le anime sono vive in eterno, come il cuore in Dioniso. Tempo infernale però, rappresentato nel cronotopo primario nel nadir, punto più basso dell'universo, sede del principio emozionale.

Raggiungere quel punto, nell'esperienza psicologica, significa arrivare alla fessura fra i mondi: quello materiale e quello spirituale; e attraverso tale fessura uscire dal tempo. Anche l'uscita dal tempo è immaginata come un fer-

mare la ruota della Necessità, infatti da questa ferita dell'universo si accede all'Asse del Mondo (*Axis Mundi*), formato dall'unione ermetica dei tre principi cosmici: quello infernale, quello terrestre e quello celeste.

L'asse del mondo è sempre fermo, non gira insieme alla ruota del tempo; l'ingresso dal basso consente perciò di uscire dal movimento e di acquisire la veggenza dei tre livelli. L'esperienza di discesa nei regni sotterranei è anche la strada seguita dall'estasi sciamanistica: prima di salire all'apice dell'universo, lo sciamano deve morire ritualmente.

La tradizione orfico-dionisiaca, come lo sciamanismo, risolve il problema del tempo sul piano sperimentale.

La filosofia scettica, forse, è l'unico indirizzo del pensiero che si situa in questa tradizione.

Dallo scetticismo infatti nasce la scienza sperimentale, basata sulle strategie di provocazione dell'evento e non più su quelle deduttive dell'idealismo razionalista.

Il pensiero cristiano in questo senso è ambivalente.

Da una parte c'è il razionalismo scolastico, dall'altra il misticismo.

Dante, appoggiandosi alle tradizioni mistiche, capovolge l'albero della vita e unisce l'emozionalità amorosa alla ragione («intelletto d'amore», «l'amor che muove il sole e l'altre stelle»); nel suo cosmo l'umanità si trova a testa in giù rispetto allo zenith del Macrantropo, onde l'uomo per salire a Dio deve scendere verso il basso.

¹De Dominicis, G.; Catalogo a cura della Galleria l'Attico, Roma, 1970-71.

²Berlyne D. E.; *Conflict, arousal and curiosity*, McGraw-Hill, N.Y. 1960. L'impegno investito in un compito è un fattore generalmente collegato con l'estetica. Berlyne ha definito «collative» le proprietà che si riscontrano negli stimoli capaci di attirare l'attenzione di soggetti indifferenti.

³Avevo espresso altrove la mia convinzione che gli stimoli nuovi, impreveduti e complessi rappresentino i «segni di un cambiamento del mondo» potenzialmente pericoloso per il sistema biologico, pertanto debbono essere registrati in un deposito di informazioni non ancora interpretate affettivamente (percezione preconsocia?), formando i famosi «residui diurni» destinati all'elaborazione onirica. Sarà il sogno a dare un valore affettivo ai residui diurni, inserendoli in una coscienza primaria, che istruisce i programmi del comportamento cosciente. Si veda Lombardo S., *Il sogno — una funzione biologica indicibile*, Riv. di Psic. dell'Arte, A.II, n. 2, giugno 1980, pp. 15-29.

⁴Fornari F., *Coinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*, Milano, 1979. Si veda anche la mia recensione su Riv. Psic. dell'Arte, cit. pp. 67-72.

⁵La costruzione di questo schema, oltre che su osservazioni personali ed esperimenti eseguiti al Centro Jartrakor, si basa soprattutto sul *Trattato di storia delle religioni* di Mircea Eliade, Torino, 1976.

⁶Si veda su questo fascicolo il mio articolo *Sulla spontaneità*.

⁷Monod J.; *Il caso e la necessità*, Mondadori, 1970, p. 28.

⁸Idem, p.27.

⁹Democrito, cit. in Cicerone, *De divinatione*, I, 38, 80.

¹⁰Aristotele, *De Anima*, 404, A, 3.

¹¹cfr. Lucrezio, I, 459-482.

¹²Idem, V, 1388-1411 e segg.

¹³Socrate, cit. in Senofonte, *Memorabili*, III, 10, 2.

¹⁴Vedi Aristotele, *Poetica*, 1461 B 12 e passim, v. anche *Metafisica*, 981 A 5 e segg.

¹⁵Per un'indagine più approfondita si veda specialmente il Tatarckiewicz W., *Storia dell'estetica*, Einaudi, 1979.

¹⁶I Titani rappresentano il principio del male (Esiodo: *Theog.*, 155; Platone: *Leg.* 3, 701, C; Frammenti orfici: fr. 102, fr. 97), «Essi fanno l'Uno in mille pezzi: per un delitto la divinità Una si perde nella pluralità delle creature di questo mondo...» (Rhode, *Psiche*, BUL 1982 p. 450). Vedasi anche Anassimandro: «L'indeterminato tutto governa, è eterno, immortale e non invecchia, non soggetto al divenire; per separazione da lui si sono formate tutte le creature e cose singole, anche l'uomo, che perciò deve scontare nel divenire temporale (punizione) la colpa della nascita individuale (fr. 2) prima di ricongiungersi all'indeterminato originario».

Cesare M. Pietroiusti

PROIEZIONE O PSICOLOGIA

Un processo di pensiero organizzato secondo modalità logiche, o di qualsiasi altro genere, note e riproducibili per il soggetto pensante, è formato di una catena di elementi i quali, allorché si presentino separatamente, troveranno collocazione mentale all'interno di tale catena.

Un'idea semplice, quale quella di lavarsi una camicia, contiene diversi elementi fra loro contigui secondo necessità e rapporti reciproci. Il sapone da bucato, ad esempio, vi si troverà collocato, grosso modo, fra la camicia e la lavatrice, o fra quella e un recipiente pieno d'acqua. Lo stesso sapone apparterrà d'altra parte a vari «processi» di questo genere, non solo perché esso serve a lavare altri indumenti ma anche perché la sua scatola avrà probabilmente una «collocazione» fra i mobili di casa, fra le merci del venditore, fra i costi della spesa etc.

La varietà esiste ma i rimandi possono senz'altro supporre limitati al punto che la presentazione di una scatola di sapone da bucato ad un soggetto qualsiasi sarà seguita da un suo processo psichico per lui ben determinato, molto simile ad uno di quelli descritti, e che comincerà con una attribuzione di senso all'oggetto presentato: «Questa è una scatola di sapone da bucato». Se l'accordo su tale attribuzione di senso, ovvero il tipo di processi psichici che l'oggetto produce, è generalizzato, l'attribuzione di senso sarà convenzionale e in quel contesto quell'oggetto avrà un suo *nome*: «scatola di sapone da bucato».

Supponiamo ora che la medesima scatola sia colorata di una serie di gradazioni di azzurro e che questo sia, per un altro qualsiasi soggetto e per motivi a noi ignoti, evocativo di tutt'altro che di sapone da bucato al punto che egli finisca per trattare la scatola come un misterioso recipiente di un qualche spirito celeste per nulla disposto a lavare camicie.

La relazione conoscitiva intercorrente fra i due diversi soggetti e l'oggetto-stimolo è evidentemente diversa nei due casi. Nel primo, a causa della generalizzazione dell'accordo, non si avrà difficoltà a parlare di riconoscimento oggettivo. Nel secondo si tenderà a giustificare l'inspiegabilità dell'avvenimento o avanzando dubbi sulla stabilità mentale (o culturale) del soggetto in questione, o adducendo motivazioni psicologiche del tipo di intensi ricordi personali, stati emotivi imprevedibilmente alterati, traumi infantili, distorsioni percettive etc., considerando comunque una qualche anomalia soggettiva intervenuta a mutare imprevedibilmente un giudizio («Questa è una scatola di sapone da bucato, sta lì e serve a ciò»).

Anche secondo Freud, in determinate condizioni, «... percezioni interne di processi emotivi e mentali vengono utilizzate per configurare il mondo esterno»¹.

Ed è ben vero che questo potrebbe accadere in ogni caso di relazione fra un soggetto ed uno stimolo con il conseguente rischio — a causa della variegata moltitudine dei «processi emotivi e mentali» degli uomini — di una inenarrabile confusione.

Freud, che questo rischio lo aveva intuito, e in qualche misura, in *Totem e Tabu*, ne aveva anche descritto gli eventuali effetti, ci spiega come ad esso si sia ovviato. «È stato soltanto con la formazione di un linguaggio intellettuale astratto, cioè soltanto stabilendo un nesso fra i residui sensoriali delle rappresentazioni verbali e i processi interni, che questi diventarono a poco a poco percepibili. Prima di allora gli uomini primitivi avevano sviluppato, mediante la proiezione di percezioni interne verso l'esterno, un'immagine del mondo esterno che noi ora, con accresciuta percezione cosciente, dobbiamo ritradurre in psicologia»².

Le possibilità, in altre parole, sono due: o ci si affida al linguaggio inteso come sistema atto a dare alle percezioni provenienti dal mondo un senso che, in virtù dell'astrattezza convenzionale della parola, travalica le differenze soggettive; oppure, da «primitivi», si vive una sorta di simbiosi emotiva con il reale al punto che quest'ultimo, o almeno il modo in cui esso viene percepito, dipende costitutivamente proprio dai processi emotivi del soggetto percipiente. Ovviamente nel secondo caso le differenze soggettive si evidenziano e le interpretazioni della realtà si divaricano. Questo tipo di processo di pensiero viene da Freud denominato «proiezione» (*projektion*), termine da lui usato per la prima volta nel 1894 ad indicare un meccanismo di difesa rispetto a caratteristiche interiori non accettate e che quindi verrebbero attribuite all'ambiente³ (classicamente: l'istanza aggressiva che diventa persecutoria).

Nel corso della sua elaborazione teorica Freud si servirà spesso, soprattutto nelle interpretazioni dei casi di psicosi di tipo paranoico, del concetto di proiezione⁴ fino a giungere, nel passo citato sopra, a considerarla non più soltanto un meccanismo di difesa presente in concomitanza di un conflitto fra istanze moralistiche e istintualità inaccettabili ma una vera e propria modalità di interpretazione del mondo, seppure primitiva. È da notare come, nello stesso passo, Freud contrapponga a tale modalità una forma di «accresciuta percezione cosciente», la «psicologia».

La proiezione dunque come una figura del pensiero opposta alla psicologia. Questa infatti, costruendosi sul linguaggio, fissa in un sistema convenzionale e riproducibile, le distanze fra l'io e i non-io che, in tal modo, diventano separati e riconoscibili. Quella invece, a causa della sovrapposizione dei due piani (l'interiore all'esteriore), produce una molteplicità indefinita di «conoscenze» e con ciò la loro intraducibilità in termini scientifici.

Questa contrapposizione, proiezione vs. psicologia, che è poi la stessa esposta nell'esempio iniziale, funge da guida al presente lavoro.

Probabilmente è superfluo sforzarsi di confermare l'assunto freudiano riguardo al carattere della psicologia. Tutto il lavoro analitico si svolge in una chiave eminentemente interpretativa: i sogni si interpretano perché significano qualcosa, e così i lapsus, i sintomi, il comportamento in generale. La chiave delle interpretazioni, che definisce unitariamente la teoria che viene applicata, consente una generalizzazione concettuale, una riducibilità al linguaggio e quindi una comunicabilità di tipo convenzionale⁵.

Ma, lasciando da parte la psicoanalisi, c'è un altro ambito del lavoro psicologico che manifesta in modo ben chiaro questa tendenza: il *testing*⁶.

«Misurare le differenze fra gli individui»⁷ è un compito che, per essere eseguito, richiede un sistema di misurazione stabile — e ovviamente superindividuale — a cui riportare i termini — individuali — che devono essere misurati. I test di livello intellettuale usano, al riguardo, punteggi o semplicemente aritmetici (tipo, diciamo, «voti») o espressi in correlazione con l'età anagrafica del soggetto⁸. Ogni singola risposta sarà quindi inquadrata in una gamma già prefissata di risposte-tipo ottenendo, a seconda del modello cui aderirà, una valutazione. Questo genere di misurazione implica necessariamente che la funzione che si intende misurare sia specificata in partenza e che ad essa i vari sistemi di punteggio facciano riferimento.

Le scale di intelligenza ideate da David Wechsler, ad esempio, comprendono in genere l'utilizzazione di undici subtest, sei nella cosiddetta «scala verbale» (il soggetto deve rispondere utilizzando parole) e cinque nella «scala di performance» (il soggetto deve compiere operazioni di vario genere). Il primo subtest della scala verbale va sotto il titolo «Cultura generale» e comprende 29 domande su «un'ampia gamma di cognizioni che gli adulti hanno avuto presumibilmente l'opportunità di acquisire nella nostra cultura»; il secondo «Comprensione generale» 14 prove in cui il soggetto espone «ciò che dovrebbe essere fatto in determinate circostanze, per quali motivi vengono seguite certe prassi, il significato di certi proverbi, etc.»; il quinto, «Analogie», è costituito di 13 prove in cui «si richiede al soggetto di dire per quale motivo due cose sono simili»; e inoltre problemi aritmetici, esercizi di memorizzazione rapida, di lessico, etc. Il primo subtest della seconda scala, «Cifrario», consta di un esercizio di decodificazione da cifre a simboli; il secondo è un «Completamento di figure» — 21 cartoncini ciascuno con una figura cui manca una parte che il soggetto deve inserire; e inoltre la riproduzione con solidi di raffigurazioni geometriche; il «Riordinamento di figure» («disegni che devono essere ordinati in sequenza tale da formare una storia») e la ricostruzione di figure⁹.

È evidente che in un simile test la risposta del soggetto viene inserita in uno schema di valutazione che per l'esaminatore è rigidamente precostituito. I risultati di ogni subtest indicheranno un rendimento tanto migliore quanto maggiore è l'aderenza delle risposte ottenute a ciò che l'esaminatore «sa», e, per alcuni test, quanto minore è il tempo impiegato. La valutazione, per dirla con parole semplici, avverrà in termini di: risposta esatta/risposta sbagliata.

La somiglianza dei compiti della Scala di Wechsler con i «giochi» della Settimana Enigmistica, sorprendente al punto da fare pensare ad un qualche travaso di idee, evidenzia come in un caso del genere il test si riduce ad essere un quiz, o meglio un articolato insieme di quiz, e il compito dello psicologo, come quello dell'ultima pagina della suddetta italiana diffusissima pubblicazione, dare i modelli di risposta esatta, i codici risolutivi, le «chiavi», nonché, anche questo in comune con alcuni giochi enigmistici, una valutazione finale sulle capacità di rendimento del soggetto in esame.

La pretesa di possedere i termini di riferimento dell'*esattezza* e di poter quindi valutare gerarchicamente le risposte come più o meno giuste risulta concepibile all'interno di un sottosistema culturale del quale sia tecnicamente ben definito l'ambito e della quale definizione l'eventuale compilatore delle risposte manifesti una accettazione iniziale pressoché incondizionata. L'abituale acquirente della Settimana Enigmistica, così come il candidato ad un concorso di chirurgia vascolare, è tanto più «specialista» quanto più aderisce al modello che si è prefisso di raggiungere: la richiesta sociale, o la funzione culturale, sarà dipendente — lui consapevole — da tale adesione. Proprio la possibilità di edificare un sistema teorico esplicativo cui avvicinare i comportamenti umani allo scopo, appunto, di spiegarli — di darne una «interpretazione» — e ciò che caratterizza l'intento freudiano (l'«accreciuta percezione cosciente», la «ritraducibilità in psicologia») nonché ciò che ne segna la tangenza con quello del compilatore di test psicologici-quiz.

Dopo Freud saranno in molti a parlare di «proiezione», e non tutti in senso strettamente psicanalitico. L'elaborazione e l'estensione del concetto daranno invece origine ad una corrente teorica che prenderà proprio il nome di «psicologia proiettiva». Accettiamo per il momento questa terminologia anche se, come cercherò di dimostrare nel seguito, le premesse teoriche stesse di questa «corrente» ne impediscono la sistemazione in una vera teoria e ne rendono impropria l'assimilazione ad ogni altro tipo di «psicologia» facendone piuttosto la base per un lavoro di tipo puramente sperimentale.

Le ricerche di tipo proiettivo sorgono in effetti come tentativo di elaborare dei metodi che nel soggetto sottoposto ad indagine determinassero delle risposte, cioè un qualche tipo di comportamento, indicativo della sua personalità individuale. Nel 1939 Frank affermava: «Una tecnica proiettiva è un metodo di studio della personalità che pone il soggetto a confronto con una situazione alla quale egli risponderà secondo il significato che tale situazione ha per lui, e secondo ciò che egli sente in sé nel corso della risposta. Il carattere essenziale di una tecnica proiettiva sta nel fatto che essa evoca nel soggetto ciò che, in diversi modi, è l'espressione del suo mondo personale e dei processi della sua personalità»¹⁰.

Non quindi test di performance, né quiz con valutazione secondaria all'applicazione di uno schema binario (si/no; risposta esatta/risposta sbagliata), ma

stimoli adatti a produrre delle risposte altamente individualizzate e quindi in larga misura originali.

Frank è il primo ad usare il termine «proiezione» in questo senso, ma le prime utilizzazioni di quei metodi sono precedenti a lui.

Nel 1895 Henri e Binet avevano teorizzato la possibilità di studiare l'immaginazione visiva utilizzando come reattivi delle macchie¹¹; fra il 1897 e il 1900 Dearborn, Kirkpatrick e la Sharp avevano elaborato e applicato, per lo più su studenti o su bambini, dei test di personalità utilizzando come reattivi delle macchie di inchiostro¹².

Ma il più noto e praticato metodo proiettivo è dovuto a Hermann Rorschach le cui prime ricerche orientate in tal senso sono degli anni '10 e la cui pubblicazione delle macchie è del 1921¹³. Si tratta di 10 immagini di macchie di inchiostro bilateralmente simmetriche, alcune in sfumature grigie e nere, altre con uno o più colori. Secondo Rorschach le risposte che ciascun soggetto dava a questi stimoli non sarebbero state solo correlate alla sua capacità immaginativa né alle singole attività della sua psiche, ma avrebbero rappresentato proprio uno strumento rivelatore di tutto ciò che, nella personalità, è inconsapevole, o rimosso. «Mediante il reattivo possiamo seguire il conflitto fra il conscio che rimuove e l'incoscio rimosso; osservare come le rimozioni nevrotiche restringano la sfera produttiva e vedere come la libertà della 'vita interiore' sia completamente soffocata dai freni consci e da una ipercritica coatta»¹⁴. Da parecchi anni il reattivo di Rorschach è diffusamente utilizzato e i risultati mediante esso ottenuti sono continuo oggetto di analisi tese e mettere a punto una taratura sempre più raffinata e metodi di interpretazione diagnostica delle risposte sempre più precisi. Uno psicologo italiano, Silvano Chiari, calcolava che, ancora nel 1958, la bibliografia sul metodo psicodiagnostico di Rorschach consistesse in più di quattromila voci. Questa grande diffusione ne fa non soltanto il metodo proiettivo più noto, ma un caposaldo paradigmatico del proiettivismo *tout court*.

Da Rorschach in poi comunque le tecniche proiettive proliferano. Il Thematic Apperception Test di Morgan e Murray è del 1935; il Test delle Nuvole di Stern è del 1937; il test di Wartegg è del 1939; il Picture Frustration Test di Rosenzweig è del 1948; il test Draw-a-Person di Karen McHover è del 1949; limitandosi a citare i più noti e usati e non parlando dei vari test basati sulle associazioni di parole, già praticati da Galton e da Wundt prima che da Jung il quale ne descrisse una interpretazione psicoanalitica nel 1910. La descrizione analitica di queste metodiche è reperibile in altra sede¹⁵.

Qui vorrei sottolineare invece quali, nelle opinioni degli stessi psicologi proiettivisti, siano le caratteristiche essenziali di questi metodi.

«Un buon metodo proiettivo — sostiene Frank — deve presentare al soggetto: un ambiente la cui struttura e il cui schema culturale siano relativamente indeterminati, in modo che la personalità possa proiettare su quest'ambiente plastico la propria visione della vita, i suoi significati, i suoi valori, i suoi schemi e soprattutto i suoi sentimenti»¹⁶.

SCALA VERBALE

1. **Cultura generale.** 29 domande comprendenti un'ampia gamma di cognizioni che gli adulti hanno avuto presumibilmente l'opportunità di acquisire nella nostra cultura. È stato tentato di evitare domande relative a conoscenze specializzate o scolastiche. Si potrebbe aggiungere che le domande su cognizioni di carattere generale sono da molto tempo utilizzate per esami psichiatrici informali, al fine di determinare il livello intellettuale del soggetto e il suo orientamento pratico.
2. **Comprensione generale.** 14 prove, in ognuna delle quali il soggetto espone ciò che dovrebbe essere fatto in determinate circostanze, per quali motivi vengono seguite certe prassi, il significato di certi proverbi, ecc. Destinato a misurare il giudizio pratico e il buon senso, questo test è simile alle prove di comprensione generale dello Stanford-Binet, ma il contenuto specifico è stato scelto in modo da essere più consono agli interessi e alle attività degli adulti.
3. **Ragionamento aritmetico.** 14 problemi simili a quelli che si trovano nella scuola elementare e secondaria. Ogni problema viene presentato oralmente e deve essere risolto senza uso di carta e matita.
4. **Analogie.** 13 prove, le quali richiedono al soggetto di dire per quale motivo due cose sono simili.
5. **Ripetizione di cifre.** Vengono elencati verbalmente da tre a nove numeri di una sola cifra, che devono essere ripetuti pure verbalmente. Nella seconda parte il soggetto deve ripetere in senso inverso elenchi contenenti da due a otto cifre.
6. **Vocabolario.** Vengono presentate, sia oralmente che per iscritto, quaranta parole di crescente difficoltà. Si chiede al soggetto di spiegare il significato di ogni parola.

SCALA DI « PERFORMANCE »

7. **Cifrario.** Si tratta di una versione della familiare sostituzione di simboli che è stata spesso inclusa in scale non linguistiche di intelligenza. La « chiave » comprende nove simboli, ciascuno associato ad una cifra. Il punteggio del soggetto è uguale alla quantità dei simboli scritti esattamente nel termine di un minuto e mezzo.
8. **Completamento di figure.** Costituito da ventuno cartoncini ognuno dei quali riproduce una figura di cui manca una parte. Il soggetto deve dire, per ogni figura, quale parte manca.
9. **Disegno con cubi.** Questo reattivo utilizza un mazzo di carte con disegni in rosso e bianco e una serie di cubi da 2,5 cm di lato con le facce pitturate di rosso, di bianco e di rosso-bianco. Al soggetto viene presentato un disegno alla volta che egli deve riprodurre scegliendo e accostando i cubi giusti.
10. **Riordinamento di figure.** Ogni prova consiste di una serie di cartoncini contenenti disegni che devono essere riordinati in una sequenza tale da formare una storia.
11. **Ricostruzione di figure.** In ciascuna delle quattro parti in cui si articola questa prova, il soggetto deve ricomporre la rappresentazione piana di un oggetto familiare partendo da ritagli.

5694. L'edipeo enciclopedico

Il lettore potrà controllare l'esattezza delle risposte da lui date consultando quelle pubblicate a lato



15750 La pelliccia detta « erminetto » è una bella imitazione dell'ermellino. Con le pelli di quale animale viene confezionata?



15751 Qual è la fondamentale differenza fra la tecnica di stampa in litografia (qui è riprodotta una delle famose litografie del francese Daumier) e quella in tipografia?



15752 E' una figura di donna su un sarcofago etrusco.
1. Chi erano, presso gli Etruschi, i lucumoni?
2. Veio fu una delle ultime città di questo popolo ad essere conquistata dai Romani?



15753 L'autore di questa splendida opera, « La colazione », è il grande pittore francese dal cui dipinto « Impresione. Sole nascente », eseguito nel 1872, trasse nome la famosa scuola degli Impressionisti. Si tratta di Edouard Manet oppure di Claude Monet?



15754 Qual è il nome dell'« inimitabile » maggiordomo protagonista di numerosi romanzi di grandissimo successo dell'umorista inglese P. G. Wodehouse?



15755 Nel sollevamento pesi, i dischi che appesantiscono il bilanciere sono colorati?



15756 E' un grandioso affresco di Bernardo Daddi in Santa Croce, a Firenze, ispirato al martirio di san Lorenzo.

1. Quale supplizio subì questo Santo?
2. Perché fu sottoposto ad esso?



15757 Leonard Bernstein, il grande musicista statunitense che appare in questa immagine mentre dirige un concerto, raggiunse fama mondiale anche come compositore nel 1957, con un « musical » dal quale venne poi tratto un altrettanto fortunato film. Quale ne è il titolo?



15758 E' una rappresentazione cinquecentesca della rotta seguita da Magellano nel primo famoso viaggio di circumnavigazione della Terra, da lui organizzato e guidato.

1. Quale nome hanno oggi le isole del Pacifico che egli scoprì nel 1521 ed alle quali diede il significativo nome di « Isole dei Ladroni », per la rapacità degli indigeni?
2. Come si chiamava l'unica, fra le sue cinque navi, che, dopo la sua tragica morte, riuscì a ritornare in Europa?

5765. IL BERSAGLIO



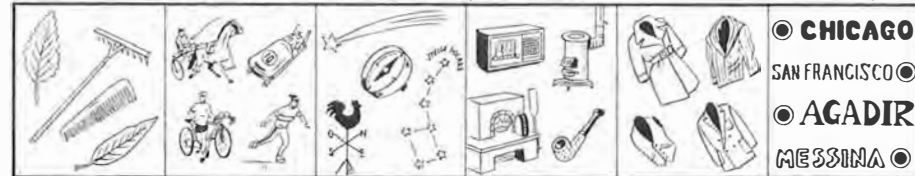
Partendo dalla parola che è indicata dalla freccia, raggiungere quella contenuta nel centro del bersaglio, eliminando successivamente tutte le parole incluse in esso, secondo le regole che seguono:

1. La parola può essere un anagramma della parola che la precede.
2. Può essere un sinonimo della parola precedente.
3. La si può ottenere aggiungendo o togliendo o cambiando una lettera della parola precedente.
4. Può trovarsi unita alla parola precedente in un detto, in una similitudine, in una metafora o per associazione d'idee.
5. Può formare, unita alla precedente, il nome di una persona celebre o di un luogo famoso reale o immaginario.
6. Può trovarsi associata alla parola nel titolo o nella trama di un libro, di un lavoro teatrale o di altri componimenti celebri di qualsiasi genere.

Esempio: Omero, Odissea, Assedio, Troia, Cavallo, Cocchio, Occhio, Vista, Visita, Biglietto, Bottiglie, Vino, Noè, Arca, Barca, Remo, Romolo, Sabine, Saline, Lesina.

3

2406. GLI INTRUSI



32

5726. CALCOLO... ENIGMATICO



A segno uguale corrisponde cifra uguale.

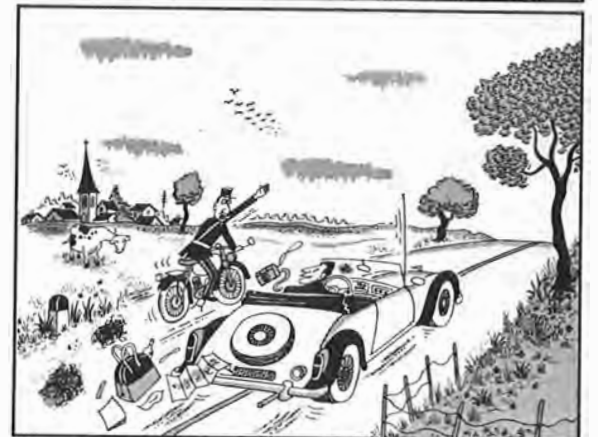
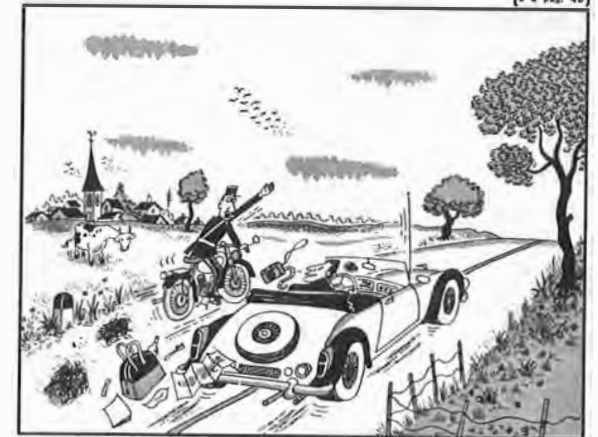
5

Fig. 3-4-5-6-7 - Da «La Settimana Enigmistica» n. 2617

4

5741. LE ELIMINAZIONI

La soluzione è a pag. 46



Nel secondo disegno sono stati eliminati 25 particolari, presenti invece nel primo. Quali?

6

5760. LE OMBRE CINESI

7



Figure ed ombre si accoppiano a due a due, ad eccezione di una figura e di un'ombra. Quali? (La soluzione è a pag. 39).

33

Gli stimoli adatti sono perciò stimoli la cui indeterminatezza e la cui non univoca interpretabilità consentono «una gamma quasi illimitata di possibili risposte» (Anastasi), ciascuna tipica per colui che la fornisce. Risulta inoltre necessario che il soggetto sia il più possibile spontaneo e non abbia l'impressione di essere sottoposto ad un accertamento che sveli qualcosa del suo inconscio, degli aspetti più «veri» della sua personalità.

«Il problema che si pone di fronte al ricercatore che desidera sviluppare test proiettivi (...) consiste nel trovare l'*optimum* di ambiguità degli stimoli del test»¹⁷. L'ambiguità è ciò che fa in modo che il soggetto si impegni a dare significato ad una macchia, a completare una frase, a inventare una storia, a disegnare figure sembrandogli, come dice Murray, «di stare parlando del materiale e non di sé».

La bassa soglia di interpretabilità, la possibilità di liberarsi dalle leggi che sottendono il «processo di riconoscimento» consentono quindi al soggetto, nota efficacemente Silvano Chiari, di *imporsi* sullo stimolo, secondo il significato e l'organizzazione che egli vuole attribuire ad esso e mediante la forza di personali ipotesi¹⁸.

Può citarsi infine David Rapaport, che fra i proiettivisti è, da un punto di vista teorico, uno dei più lucidi, secondo il quale «i metodi proiettivi sono metodi in cui il soggetto *attivamente e spontaneamente* dà struttura ad un materiale non strutturato e in tal modo rivela i suoi propri principi strutturali»¹⁹.

Di fronte a queste asserzioni diventa facile e quasi immediata una generalizzazione estensiva del concetto. Tutto l'ambito del reale esperito da un individuo è infatti potenzialmente una fonte di stimoli con i quali egli normalmente interagisce secondo modalità comportamentali, interpretative, emozionali, che sono caratteristiche. Tale interazione inoltre risulterà, per ovvi motivi, massimamente spontanea: nessuno (tranne casi particolari) mentre «vive» pensa di essere sottoposto ad un test psicologico. Le condizioni perché si parli di «buon metodo proiettivo» sono perciò rispettate. La realtà è la grande fonte di stimoli proiettivi e, come dice ancora Rapaport, «qualsiasi manifestazione di comportamento è rivelatrice della personalità individuale». Il che, oltre ad apparire a questo punto grandemente ovvio, riporta a quanto detto all'inizio.

Proprio tornando sull'esempio iniziale vorrei operare una schematizzazione. L'esperienza è potenziale vettrice di un'infinita gamma di stimoli proiettivi; praticamente però le comuni interazioni fra individuo e realtà sono del tipo di quella descritta, della «scatola-di-sapone-da-bucato»: l'attribuzione convenzionale di senso, il preventivo e consensuale accordo sulla funzione dell'oggetto fanno sì che esso non risulti, da un punto di vista proiettivo, efficace stimolazione proprio perché l'attribuzione di senso e di funzione non sono soggettivamente caratteristiche ma invece quasi del tutto predicibili. Infatti, come già più volte detto, uno stimolo, per manifestare quella efficacia, deve essere «rivelatore» di un modo espressivo, di una verità individuale

genericamente celata, laddove il riconoscimento come tale della scatola di sapone da bucato non rivela nient'altro che l'appartenenza ad un ben vago contesto culturale.

Rifacendosi invece nuovamente a Rapaport che spiega il meccanismo proiettivo come un «ingranaggio» fra un materiale «grezzo» (lo stimolo scarsamente strutturato e indeterminato) ed «un autonomo processo associativo interno innescato dalla memoria di immagini ed esperienze del passato»²⁰, si può assimilare concettualmente lo stimolo proiettivo a quel genere di dati della realtà che, rimanendo esclusi, poiché non previsti anticipatamente, dal quotidiano progetto esistenziale, diventano «residui diurni»²¹ e il «lavoro onirico», ovvero il caratteristico rivestimento di problematiche inconse con tali residui, all'«ingranaggio» di Rapaport, cioè alla proiezione.

Della realtà dunque, intesa come materia dell'esperienza, farebbero parte due diversi generi di situazioni: oggetti-di-riconoscimento (scatole di sapone e simili) e oggetti-stimolo (residui diurni e simili). Naturalmente i metodi proiettivi fanno parte del secondo gruppo.

Accade però che l'intento applicativo che guida gli psicologici clinici (gli inventori dei metodi, da Rorschach a Wartegg, compresi) nell'uso delle tecniche proiettive, cioè la volontà di estrapolare dalle risposte un profilo di personalità, una «diagnosi», induca questi a costruire schemi di decodificazione delle risposte, a standardizzare i metodi. Perché ciò sia possibile è necessario supporre come limitata la gamma delle reazioni agli stimoli, nonché conoscere in anticipo la gamma stessa, o almeno alcune reazioni-campione cui poter fare risalire, per similarità, gruppi di esse, ciascuno complessivamente indicativo di una asserzione diagnostica.

A questo punto i principi stessi del proiettivismo sembrano cedere.

1 - Se lo psicologo proiettivista intende predeterminare le categorie diagnostiche in base ai tipi di risposte date agli stimoli, cioè poter applicare una griglia interpretativa valida in tutti i casi, egli avrà confutato la teoria che lo guidava rendendo la sua operazione non dissimile da qualsiasi altro tipo di *testing*. Né varrebbero l'argomentazione legata alla vastità delle risposte considerate o della taratura eseguita, fattori ritrovabili anche nei questionari di personalità basati su risposte tipo vero/falso (per esempio il Minnesota Multiphasic Personality Inventory).

2 - Se lo stesso psicologo rileverà che, per quanto ampio, il suo lavoro di decodificazione trova, per ogni nuovo soggetto, nuovo materiale di analisi, allora si produrrà il curioso fenomeno di un proliferare di pubblicazioni e comunicazioni scientifiche destinate a mettere a punto un metodo (si veda il caso del Rorschach), il cui termine non potrà che coincidere con la sospensione dell'utilizzazione del metodo stesso.

La irriducibilità delle tecniche proiettive alla semplice interpretazione matematica dei dati sembra testimoniare a favore dei principi proiettivisti, pur se va contro la loro applicabilità in campo clinico.

Tutto questo conduce la Anastasi ad asserire che «la conseguenza forse più preoccupante (dell'uso dei test proiettivi) è che l'interpretazione è altrettanto proiettiva per l'esaminatore quanto gli stimoli del test lo sono per il soggetto. L'interpretazione finale delle risposte ad un test proiettivo può rivelare un maggior numero di dati sull'esaminatore — il suo orientamento teorico, le ipotesi favorite, le idiosincrasie — di quanti ne riveli sulla dinamica della personalità del soggetto»²².

A parte la valutazione che porta l'Autrice a giudicare «preoccupante» tale situazione — giudizio che dimostra in modo molto sintetico l'atteggiamento di coazione-ad-interpretare, quasi una fobia di mancanza di chiavi di lettura delle menti dei «soggetti», da parte degli psicologi, soprattutto quelli che usano i test — l'affermazione citata è da condividere. Proprio Wartegg, ideatore di un interessante metodo basato sul completamento di figure, metodo divenuto famoso poiché attribuito impropriamente a Jung, evidenzia in modo quasi sconcertante quanto asserito dalla Anastasi. Nella pubblicazione in cui egli presenta e illustra il suo test, ci viene data una classificazione dei contenuti ottenibili in risposta agli stimoli secondo la quale alcuni disegni rappresenterebbero contenuti «normali e adeguati», altri «normali ma inadeguati», altri ancora «patologici». Può anche darsi che Wartegg abbia «tarato» su un certo numero di casi il suo metodo, ma a distanza di alcuni anni le sue conclusioni interpretative risultano o del tutto incomprensibili o espressione di una presa di posizione individuale, talora chiaramente ideologica.

Ma a questo, e a ciò che asserisce la Anastasi, c'è da aggiungere che lo stesso momento produttivo dello stimolo, quello in cui esso viene definito, o ideato, come tale, non può certamente considerarsi privo di determinanti psicologiche — «orientamenti teorici», «idiosincrasie» o vere e proprie proiezioni — fortemente soggettive riguardanti il «produttore», cioè lo psicologo. Hermann Rorschach, ad esempio, riferisce di aver avuto l'idea delle macchie di inchiostro in seguito ad un sogno in cui assisteva alla dissezione del suo proprio cervello (le fette anatomiche di questo organo sono effettivamente molto simili alle macchie di inchiostro che si ottengono ripiegando a metà un foglio).

Secondo Murray, citato da Gerald Blum²³, nelle tecniche proiettive «il soggetto impegna la propria immaginazione nel descrivere un oggetto o nel costruire un'azione drammatica con oggetti e parole. *Gli sembra di parlare del materiale e non di sé*» (corsivo mio). Parafrasando, si potrebbe rispondere che allo psicologo sembra di parlare del soggetto, o forse di psicologia generale, mentre parla di sé, e che così facendo lo psicologo proiettivista inconsapevolmente contribuisce alla conferma dei principi teorici da lui assunti e, nelle intenzioni interpretative e codificatrici, traditi.

Le attitudini interpretative rappresentano il tentativo di fare di uno stimolo un quiz e di un comportamento umano la replica di un modello a significato diagnostico definito. Secondo Martin Gross «il mero tentativo di predire il comportamento di un individuo è una violazione del destino personale. La

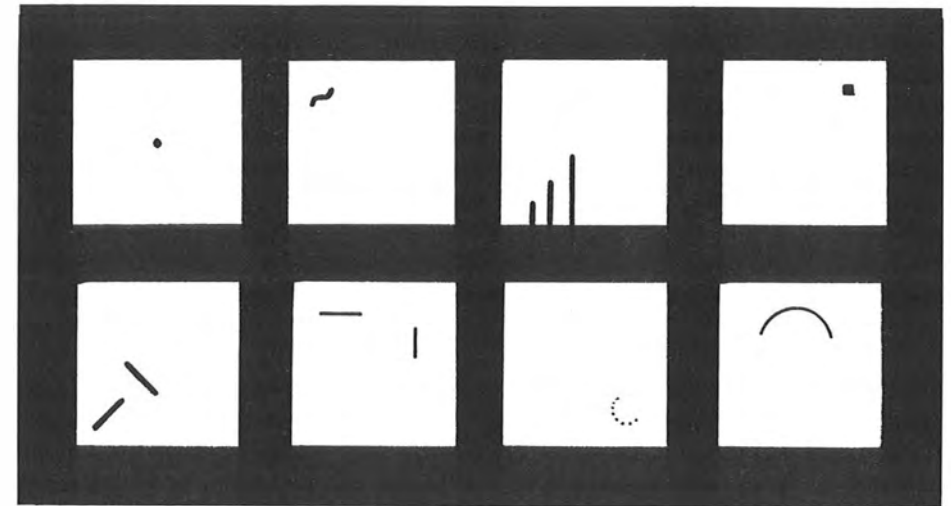


TAVOLA V

Contenuti normali adeguati

allineamento
rastrello
pala
scopa
martello
spada
aereo
remi

Contenuti normali inadeguati

racchetta da tennis
getto d'acqua
lampada tascabile
fari
antenna

Contenuti patologici

ornamento diffuso
fiammiferi sparsi
martello appuntito
falce e martello
timone, sterzo (orientato verso il basso)
cannone
fulmine
siringa
aspirapolvere

TAVOLA VI

Contenuti normali adeguati

figura geometrica regolare
casa
finestra
cornice di quadro
lavagna
cassa
radio
pianta topografica

Contenuti normali inadeguati

porta di campo da calcio
automobile
casa incompiuta

Contenuti patologici

linee diffuse
angolo aperto
croce
forca
case separate

Fig. 8 - Il «Test di Wartegg» (con due classificazioni esemplificative delle possibili risposte al V e al VI item).

predizione, e l'immeritato valore che le si attribuisce, influenza senza consenso ed è quindi intrinsecamente immorale»²⁴. L'immoralità, o almeno un senso di sgradevolezza è forse soprattutto nella pretesa alla base di queste indagini, di una oggettività di tipo scientifico che le rende applicabili e funzionali per una ampia serie di esigenze psico-sociali. Probabilmente è nel giusto lo stesso Gross allorché individua in una mancanza di autonomia, in una ben determinata *applicatività* il senso principale di questa ricerca diagnostica: «I test di personalità: la risposta scientifica alla speranza non formulata dell'amministrazione che l'uomo si possa ridurre a delle statistiche e che lo si possa manipolare con la stessa facilità del *marketing*» (id.).

Dimostrare che il proiettivismo non può essere assimilato alla «psicologia», così come Freud la intendeva, né i suoi metodi ridotti a strumenti di categorizzazione mentale schematizzati in anticipo, non significa necessariamente diminuirne la portata conoscitiva. Indubbiamente i critici delle tecniche proiettive ne hanno sottolineato le difficoltà quanto ad oggettivazione normativa proprio allo scopo di mostrarne inficiati i presupposti²⁵.

In realtà, secondo quanto ho fin qui cercato di sostenere, sono proprio quelle difficoltà, quella «irriducibilità», a confermare la teoria proiettiva. La convinzione opposta nasce all'interno dell'ottica riduttiva del Grande Quiz buono per tutti gli usi di misurazione-di-psiche e magari efficace anche transculturalmente, ciò che inevitabilmente diventa più un sistema poliziesco di vigilanza attitudinale e morale che un'indagine psicologica.

Forse il proiettivismo non ha alcun bisogno — logico — di entrare a fare parte di questo meccanismo di controllo. Affermare che esistono stimoli in grado di determinare un moto emozionale o intellettuale soggettivo e irripetibile nell'individuo che ad essi viene sottoposto non coincide necessariamente con l'esigenza di classificare quei moti. Potrebbe invece rappresentare un'ipotesi di valorizzazione conoscitiva del momento in cui l'«ingranaggio» stimoli-individuo si costituisce ed entra in funzione, nonché un'accentuazione di un aspetto esperienziale non predicibile e di non opinabile autenticità. Un tale cambiamento di prospettiva implicherebbe per le tecniche proiettive la perdita dell'applicabilità in senso meccanicamente strumentale allo scopo però di rivalutarne, nel *coinvolgimento* che il soggetto riceve dallo stimolo, la portata di *relazione* conoscitiva — anche per chi eventualmente le applicasse.

Poiché è proprio nell'interazione fra le due componenti che si riconosce la possibilità di un avvenimento psicologicamente rilevante, occorre considerare lo stimolo e la risposta se non proprio come equivalenti, almeno come entrambi ugualmente degni di nota e forse in grado di scambiarsi di posto: Hermann Rorschach trae il suo metodo da una immagine onirica, cioè dal frutto di un processo psicologico di cui precedentemente notavo le analogie con la proiezione.

Se del materiale proiettivo intendiamo modificare lo statuto nel senso accennato, passiamo dal campo del test psicologico ad un settore che — se non altro in via teorica — possiede molte delle caratteristiche di quello dell'opera d'arte.

Se inoltre la attenzione sarà indirizzata non solo e non tanto su un materiale indicativo, documentario, dello stato psichico del suo produttore, ma sulla sua efficacia in quanto stimolo, nonché sulle reazioni che esso produce in qualità di «eventi», le tangenze al campo generico dell'arte si evidenzieranno come elementi di un settore della ricerca sperimentale da tempo occupato da questa Rivista e già in questa sede definito Arte Eventuale.

L'intento freudiano di fronte all'interazione fra realtà e individuo era quello di fare in modo che i processi associativi scatenati a livello inconscio da uno stimolo «ambiguo» (non per sua natura ma per scarsa coscienza) non si verificassero più, svelando i meccanismi soggettivi che li determinavano e attribuendo un senso riconoscibile in termini di linguaggio ad ogni stimolo, ad ogni aspetto del reale.

Lo psicologo clinico, che cerca i metodi per standardizzare un materiale proiettivo, pur se lascia al soggetto dell'esperimento un margine di «libertà» di comportamento associativo, interrompe il processo innescato allorché costituisce un sistema linguistico di attribuzioni di sensi (le diagnosi di personalità).

L'artista eventualista si occupa della ricerca e della produzione di stimoli che scatenino il massimo dei meccanismi associativi i quali ultimi, invece di essere categorizzati, possono essi stessi essere considerati in grado di indurre ulteriori processi mentali ignoti, prima del loro apparire, allo stesso produttore di stimoli.

¹Freud, S. *Totem e Tabu*, Torino 1969 (vers. orig. 1913), pag. 99-100

²Freud, S. cit., pag. 103

³Freud, S. *Nevrosi d'Angoscia in Opere*, vol. II, Torino 1967 (v.o. 1894)

⁴Ad esempio ne *Il caso Schreber*

⁵Molto utile in questo senso risulta la lettura di uno dei maggiori filosofi critici della psicoanalisi, A. Lorenzer, e del suo *Crisi del Linguaggio e Psicoanalisi*, Bari 1975 (v.o. 1971), già da me citato in *Apertura all'errore*, «Riv. di Psicologia dell'Arte», A. II, n. 2, 1980

⁶Non intendo affermare che ogni «lavoro» di tipo psicologico si svolga necessariamente sotto questo profilo, né identificare in maniera così univoca il termine «psicologia» quanto, qui, soltanto evidenziare una contrapposizione concettuale che trova un nodo teorico proprio nella *psicologia proiettiva*

⁷Anastasi, A. *I Test Psicologici*, Milano 1981 (v.o. 1976), pag. 25

⁸Il Q.I. ad esempio è spesso espresso come rapporto fra età mentale ed età anagrafica

⁹Wechsler, D. *The Measurement and appraisal of adult intelligence*, Baltimora 1958

¹⁰Frank, L.K. *Projective Methods for the Study of Personality*, «Journal of Psychology», 1939, 8, pagg. 413 segg.

¹¹Binet, A. e Henry, V. *La Psychologie Individuelle*, «Année Psychol.», 1895, 2, pagg. 411-465

¹²Dearborn, G. *Blots of Ink in Experimental Psychology*, «Psychol. Revue», 1897, 4, pagg. 300-391; Dearborn, G. *A Study of Imagination*, «American J. of Psychol.», 1898, 8, pagg. 183-190; Sharp, S.E. *Individual Psychology. A Study in Psychological Method*, «Amer. J. of Psychol.», 1899, 9 pagg. 329-391; Kirkpatrick, E. *Individual Tests of School Children*, «Psychol. Revue», 1900, 7, pagg. 274-280

¹³Rorschach, H. *Psychodiagnostics*. Huber, Berna. 1942 (1^a ed. 1921).

¹⁴Rorschach, H. *The Application of Interpretation of Forms for Psychoanalysis*. «J. Nerv. Dis.», 1924, 60, pagg. 225-248

¹⁵Murray, H.A. *Explorations in Personality*, New York Oxford University Press, 1938; Wartegg, E. *Reattivo di disegno per la diagnostica degli strati di Personalità*, a cura di O. Roser, O. S. Firenze 1972; Mac Hover, K. *Personality Projection in the Drawing of the Human Figure: a Method of Personality Investigation*, Thomas Springfield 1949

¹⁶Frank, L.K. cit.

¹⁷Proshansky, H.M., *Projective Methods in the Practice*. «J. Exp. Education», 1944, 3, pag. 669

¹⁸Chiari, S. *Introduzione alla Psicodiagnosi di Rorschach*. Firenze 1958

¹⁹Rapaport, D. *Diagnostic Psychological Testing*, Yearbook Pub., Chicago, 1945-46

²⁰Si veda la prefazione di Bruno Serafini a: Ames, L. et. al. *Risposte al Test di Rorschach*, Boringheri, Torino 1978 (v.o. 1974)

²¹Mi servo qui di categorie teoriche, riferite al problema del sogno, tratte dal basilare articolo di Sergio Lombardo, *Il Sogno. Una Funzione Biologica Indicibile*, Riv. di Psicologia dell'Arte, a. II, n. 2, 1980, recentemente riprese da Mario Bertini nel suo *Cervello e Sogno*, Feltrinelli 1982, pagg. 202 segg.

²²Anastasi, A., cit. pag. 751

²³A questo autore si deve un esilarante test proiettivo per bambini, «The Blacky Pictures» in cui i più classici «eventi critici» psicoanalitici — erotismo orale, sadismo anale, angoscia di castrazione, sensi di colpa per la masturbazione, intensità edipica etc. — sono trasformati in vignette nelle quali un cagnolino («Blacky») si trova coinvolto, come attore o come spettatore, in situazioni che, ben poco verosimili per un cane, sembrano piuttosto quel che lo psicologo immagina sia la fenomenologia di «scene primarie» e simili. E nella fattispecie l'immaginazione è decisamente povera, o almeno di una aderenza alla teoria psicoanalitica talmente rozza da diventare grottesca. Si veda Blum, G. *The Blacky Pictures*. O.S. Firenze (anno di pubblicazione e notizie sulla versione originale non riportate), da cui è tratta la citazione nel testo.

²⁴Gross M. *Scrutatori di Cervelli*. Bompiani 1964 (v.o. *The Brain Watchers*, 1964)

²⁵Oltre alla già citata Anastasi si veda, come esempio, Eysenck (ben noto per avere inventato dei test sul Q.I. in cui invariabilmente i risultati migliori venivano raggiunti dai soggetti appartenenti alla *middle-class* americana anglosassone e i peggiori dai negri, dagli irlandesi, dai calabresi, etc.) e il suo *The Structure of Human Personality*, London 1953.

Erich Raab

INFORMAZIONE STRUTTURALE E ARTE ASTRATTA: APPUNTI SULLA TEORIA COGNITIVISTA DELL'ESTETICA

Estetica antica ed estetica nuova

L'antica ricerca normativa dell'«essenza» del bello artistico ha tentato di definire la bellezza come una caratteristica dell'opera d'arte, come una sua qualità quasi fisica, analoga all'estensione spaziale o al volume sonoro; e ciò allo scopo di costruire regole generali per la produzione di opere d'arte (esempi di tali tentativi sono la sezione aurea, la metrica del verso poetico, le armonie musicali).

Da circa cento anni, a partire dai lavori di Fechner¹⁹, questa impostazione è stata sostituita dall'indagine sull'impressione di bellezza nel fruitore. Il bello è considerato in questo senso una qualità *soggettiva* del vissuto; la «nuova estetica sperimentale»⁴ non si prefigge più di trovare, negli oggetti «belli», delle caratteristiche intrinseche che siano indipendenti tanto da chi li percepisce quanto dal contesto storico-culturale in cui appaiono.

Lo scopo diventa invece quello di esplorare empiricamente a quali regole possa sottostare l'impressione soggettiva di bellezza nel singolo percipiente. Un simile approccio considera le ricerche dell'estetica come un caso particolare all'interno di una «edonistica generale», volta a scoprire per quali vie certi stati affettivi, come la gioia, il rifiuto o il fastidio, possano essere generati dalla percezione di oggetti o di eventi del mondo circostante. Considerare i fenomeni estetici come un caso particolare dell'edonistica generale consente di fare uso di tutte le acquisizioni teoriche della psicologia, dalla teoria della percezione agli studi sulle motivazioni, sulle emozioni, sulla memoria, fino alla psicologia sociale, per limitarsi a citare gli aspetti più importanti.

Contenuto e struttura dell'opera d'arte

Se il processo di fruizione di un'opera viene interpretato alla stregua del modello trasmettitore-ricevente, l'oggetto artistico può venire considerato — come accade per il pensiero psicoanalitico tradizionale — come portatore di sola informazione *semantica*. L'effetto che l'oggetto artistico produce su chi lo percepisce trova allora una spiegazione piuttosto facile: l'informazione «semantica» richiama, per associazione, condizioni psichiche piacevoli o sgradevoli, già vissute e «apprese» nel passato. È possibile così ricondurre

l'effetto della rappresentazione pittorica di un albero alle tante esperienze positive avvenute nella vita del fruitore rispetto agli alberi; si può anche agevolmente ipotizzare che la rappresentazione di contenuti simbolici evocativi desideri e impulsi istintuali inconsci, determinati da fasi precedenti dello sviluppo.

La ricerca sperimentale più recente non pone l'accento su tali caratteristiche semantiche più o meno ovvie delle opere d'arte. L'attenzione si è concentrata invece sull'effetto prodotto da qualità strutturali, formali, dell'oggetto sul vissuto emotivo. Secondo questa linea di ricerca l'impressione «estetica» propriamente detta non si decide tanto in base al «che cosa», quanto in base al «come», al modo della rappresentazione. Tale concezione sembrerebbe del resto suffragata da certi sviluppi dell'arte contemporanea, caratterizzati da una decisa tendenza verso l'astrazione e la formalizzazione, ovvero dalla valorizzazione di qualità strutturali dell'oggetto rispetto al contenuto semantico.

Informazione e complessità

Il primo problema che deve essere affrontato dall'indagine empirica sugli effetti prodotti da oggetti con diverse caratteristiche strutturali è la quantificazione di tali caratteristiche. Intuitivamente, appare comprensibile che il grado di informazione strutturale di un oggetto artistico si possa identificare con la sua ricchezza di dettagli, con la mancanza di una sua organizzazione interiore unitaria, con l'impossibilità di una veduta d'insieme; in una parola, con il suo grado di *complessità*. La misurazione di questa caratteristica «intrinseca» dell'oggetto è stata tentata, con esiti insoddisfacenti, dalla psicologia della Gestalt, anch'essa interessata agli effetti di qualità strutturali sulla percezione²³. L'avvento della teoria matematica dell'informazione di Shannon⁴² sembrava appianare tutte le difficoltà: la complessità veniva equiparata al *contenuto di informazione* di un oggetto (di una «configurazione»). L'equiparazione appariva più che giustificata dal momento che il contenuto di informazione H (espresso in «bit») sembra cogliere in maniera globale e soddisfacente tutte le caratteristiche oggettuali che determinano l'impressione di complessità: quanti più dettagli (*elementi*) appaiono in un oggetto (fig. 1) e quante più modalità (*classi*) ogni elemento può assumere (fig. 2), tanto più complesso appare l'oggetto. Viceversa, la complessità risulta tanto più bassa quanto più le frequenze delle classi di elementi deviano da una distribuzione equa, cioè quanta più *ridondanza distributiva* la configurazione contiene (la ridondanza distributiva, causata ad esempio dalla dominanza di un colore rispetto agli altri, produce ordine e fa pertanto diminuire la complessità globale - fig. 3). Ancora, l'oggetto appare tanto meno complesso quanto maggiori sono la regolarità nei rapporti fra gli elementi e le relazioni all'interno della configurazione, cioè quanta più *ridondanza sequenziale* (detta anche «ridondanza contestuale») è contenuta nella configurazione (fig. 4).

I primi tre di questi fattori determinati — elementi, classi di elementi e ridondanza distributiva — vengono misurati adeguatamente dalla formula di Shannon:

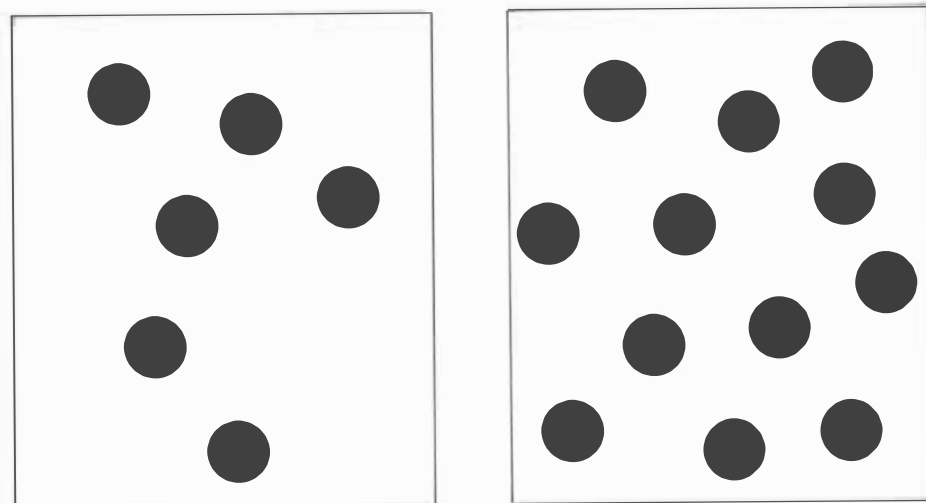
$$H = -N \sum_{i=1}^n p_i \cdot \text{ld } p_i$$

dove N = numero di elementi (ad esempio il numero delle caselle di un reticolo a colori nel caso di una configurazione visiva, oppure il numero totale dei suoni in un brano musicale); n = numero delle classi di elementi i (ad esempio il numero dei colori o delle note musicali); ld = logaritmo binario, duale; p = frequenza relativa. H raggiunge il massimo nel caso di una distribuzione equa delle classi di elementi^{42,21,27}.

Una difficoltà di questo metodo consiste nel fatto che sull'oggetto spaziale o temporale viene applicata una griglia, un reticolo, il che, evidentemente, non corrisponde alle condizioni percettive naturali. Poiché una tale «grigliatura» altererebbe le opere d'arte già esistenti, per scopi sperimentali si costruiscono e si variano, in genere, configurazioni senza contenuto semantico — sequenze di note, reticoli simili a scacchiere, poligoni, etc. — la cui complessità è solo raramente pari a quella di «autentiche» opere d'arte astratta. Per quanto riguarda l'indagine sugli effetti della ridondanza sequenziale (relazioni interne alla configurazione) i problemi sono anche maggiori: la complessità di oggetti con ridondanza sequenziale può essere calcolata soltanto facendo ricorso alle «probabilità di passaggio» tra elementi adiacenti. Ciò implicherebbe che il processo percettivo consista in una esplorazione successiva della configurazione (il cosiddetto *scanning*); un presupposto piuttosto artificiale — soprattutto rispetto a stimoli visivi — nonché, fino ad oggi, indimostrato.

L'ipotesi informazionale dell'estetica

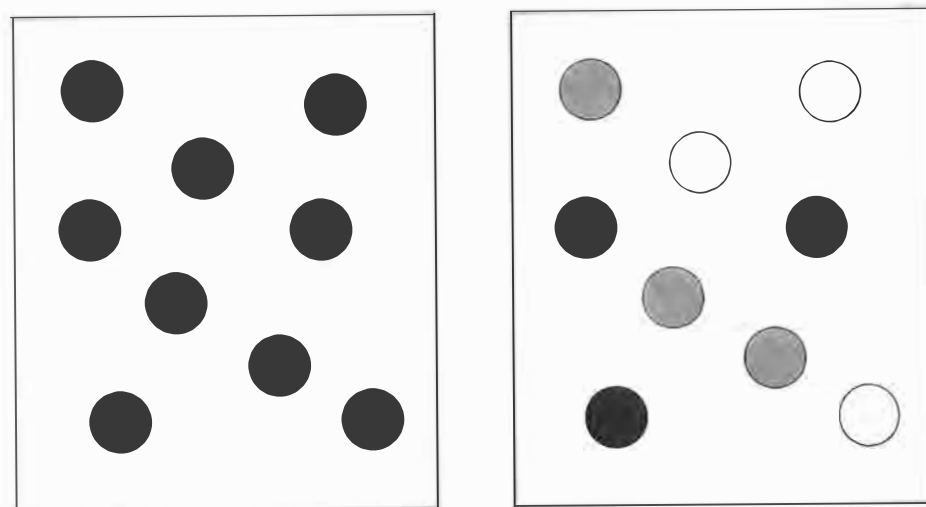
Se il calcolo del grado di complessità fatto seguendo la teoria dell'informazione è valido, e se l'indagine si limita a configurazioni semplici del tipo sopra indicato, costruite a scopo sperimentale, allora oggetti con lo stesso contenuto di informazione H dovrebbero indurre le stesse reazioni di curiosità e di interesse (l'estetica sperimentale ha dedicato molta attenzione a quel particolare tipo di reazione che è l'interesse), nonché identiche impressioni soggettive di complessità. E ciò indipendentemente dalla presenza di ridondanze accessorie sotto forma di disparità distributiva o di ordine sequenziale. Questo assunto costituisce la cosiddetta *ipotesi informazionale* dell'estetica, ed è un'ipotesi che trova applicazione anche in altri campi della psicologia (ad esempio lo studio della discriminazione sensoriale, dei fenomeni sensoriali, della memoria). Essa si basa su una concezione unidimensionale della qualità oggettuale «complessità» (fig. 5).



A

B

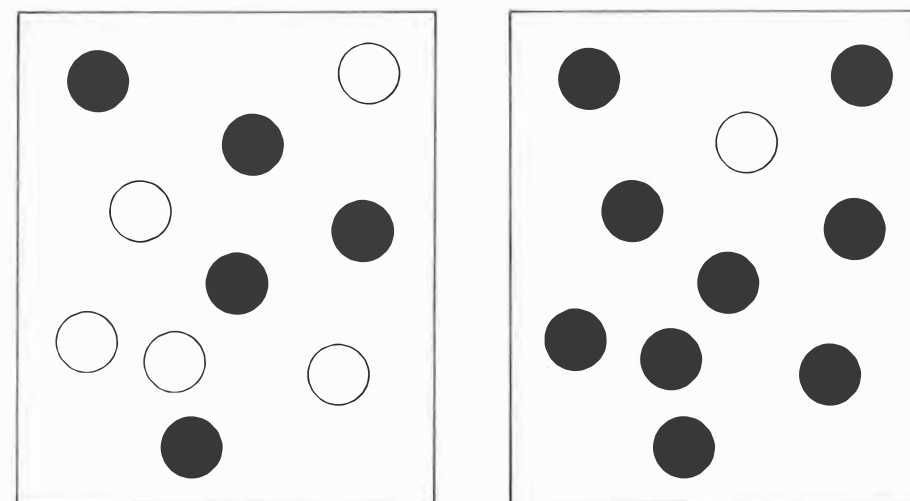
Fig. 1 - Numero degli elementi N
I due disegni A e B differiscono solo rispetto al numero degli elementi N : $N_A = 6$, $N_B = 12$. Il disegno B è più complesso di A.



A

B

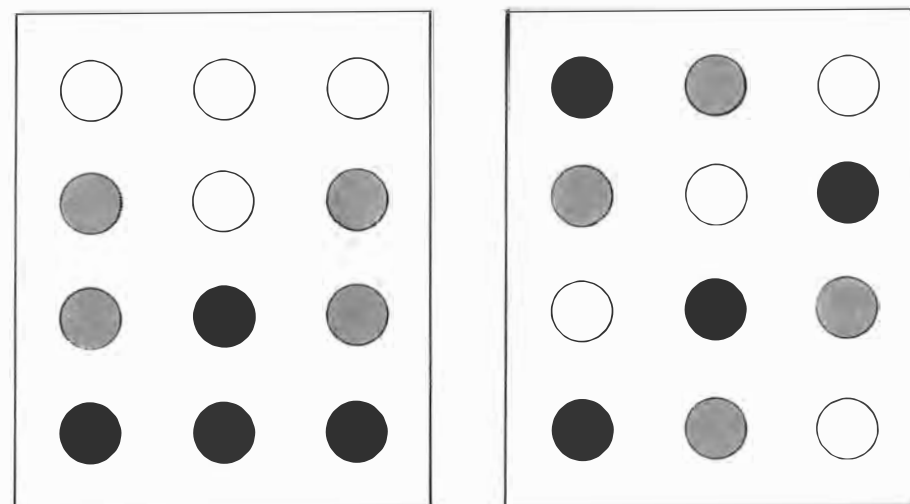
Fig. 2 - Numero delle classi di elementi
Le classi di elementi corrispondono, in questo esempio, ai colori che i punti possono assumere: $n_A = 1$ (solo nero), $n_B = 3$ (bianco, grigio, nero). Il disegno B è più complesso di A.



A

B

Fig. 3 - Frequenze relative p delle classi di elementi
Nel disegno A i colori sono distribuiti equamente: metà dei punti è bianca, metà nera. Nel disegno B prevale il nero: $p_{\text{nero}} : p_{\text{bianco}} = 9:1$. Il disegno B evidenzia pertanto una ridondanza distributiva ed è meno complesso di A.



A

B

Fig. 4 - Ridondanza sequenziale
Due esempi di ordinamento all'interno di una configurazione: simmetria nella disposizione (in A) e ripetizione sistematica (in B) dei colori.

Spesso si tenta di convalidare l'ipotesi informazionale indirettamente, facendo ricorso all'antica assunzione di un rapporto ad U rovesciata tra la complessità e le reazioni edoniche (fig. 6). Le reazioni edoniche sono state misurate in vari modi, spesso poco correlati tra di loro, per esempio tramite metodi verbali (libera associazione, rating scales, differenziale semantico) o in base all'interesse espresso nel comportamento (metodo della selezione, tempo di interessamento, libera osservazione del comportamento) oppure tramite parametri fisiologici (frequenza cardiaca, resistenza cutanea, EEG). Un rapporto ad U rovesciata tra complessità e reazioni edoniche implica per l'osservatore la tendenza verso la «media equilibrata», e l'evitamento sia di stimolazioni troppo semplici (cioè monotone, noiose), sia di quelle estremamente complesse (che creano confusione e sono ansiogene). Non è altro che l'ipotesi della «unità nel molteplice», nota da secoli e già proposta, ad esempio, da Cartesio.

Argomenti pro e contro l'ipotesi informazionale

Molti ricercatori hanno effettivamente riscontrato e confermato il rapporto ad U rovesciata tra la complessità — quantificata direttamente nell'oggetto oppure, nel caso di opere d'arte, in base ai giudizi precedenti di un campione indipendente — e i vari indicatori del piacere estetico; e ciò sia per configurazioni visive^{29,13,46,52,5,41,35,1,31} sia per sequenze di note e sequenze ritmiche^{48,43,51,49,9,22,25,40}. Ma esiste anche una serie di risultati che contraddicono tale ipotesi;^{45,6,16,33,38}

Evidentemente il rapporto curvilineare fra complessità e piacere estetico, postulato dall'ipotesi informazionale, esiste soltanto qualora gli stimoli presentati differiscano fra loro per uno solo dei quattro fattori costitutivi della complessità testè indicati, qualora cioè il percipiente non disponga che di un unico parametro di discriminazione tra di essi — caso che quasi mai si pone quando si tratta di «autentiche» opere d'arte, non create per il laboratorio. Vi sono dunque vari motivi che fanno propendere per una concezione multidimensionale della complessità. In una analisi tesa a suffragare questa concezione, Maderthauer²⁴ propone una distinzione fra vari tipi di complessità:

- a — la «complessità di molteplicità» che indica la quantità delle possibili variazioni di colori, angoli, forme, intervalli musicali etc.;
- b — la «complessità di disposizione» che riguarda la irregolarità della collocazione spazio-temporale degli elementi;
- c — la «complessità strutturale» che indica il grado di differenziazione di una struttura (ad es. il numero delle caselle di un reticolo).

Il ruolo svolto dalla ridondanza

Ciò che fa principalmente vacillare l'ipotesi informazionale è l'osservazione più attenta del ruolo svolto dalla ridondanza, sia distributiva che sequenziale:

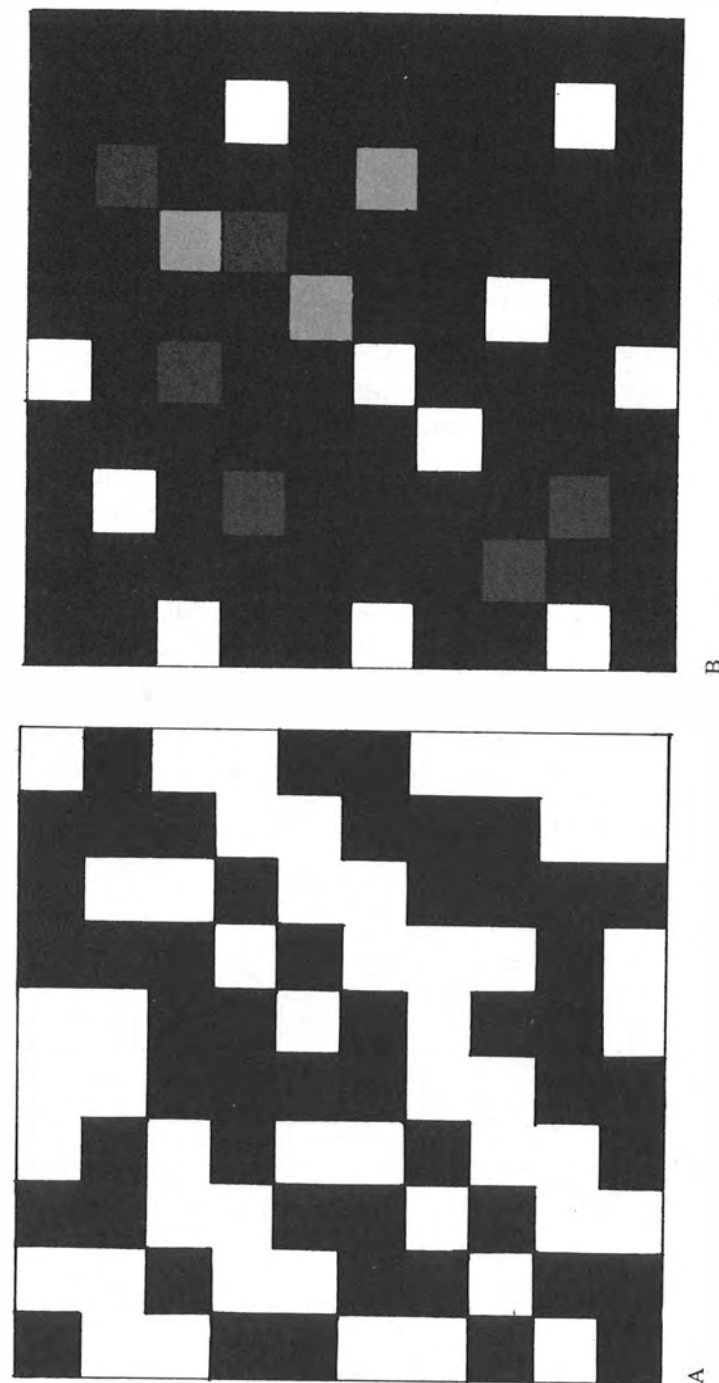


Fig. 5 - Ipotesi informazionale dell'estetica sperimentale. Le figure A e B hanno lo stesso contenuto d'informazione ($H = 100$ bit); solo B mostra ridondanza distributiva rispetto ai colori. Secondo l'ipotesi informazionale, entrambi i disegni dovrebbero provocare la stessa impressione soggettiva di complessità e di piacevolezza. Risultati sperimentali hanno invece evidenziato che, mediamente, uno stimolo come B risulta *meno* complesso e *meno* gradito di A.

se si prendono in considerazione due stimoli con identico contenuto di informazione, la presenza di ridondanza distributiva in uno di essi (classi di elementi non distribuite equamente, come un colore che appaia più frequentemente degli altri) fa sì che l'impressione soggettiva di complessità diminuisca³⁸ (fig. 5). Invece, configurazioni contenenti ridondanza sequenziale (cioè con collegamenti tra i singoli elementi sotto forma di simmetrie, rotazione, ripetizione dello stesso motivo, etc.) appaiono più complesse di altre con identica complessità oggettiva, ma prive di ridondanza⁸.

Analogamente, alcuni risultati sperimentali mettono in evidenza come, nel confronto tra configurazioni con la stessa complessità oggettiva, lo stimolo con ridondanza distributiva risulti meno gradito^{37, 38}, laddove la presenza di ridondanza sequenziale aumenta la reazione edonica^{10, 11, 17, 18, 31, 39}. Queste osservazioni hanno fatto ipotizzare che la piacevolezza di una configurazione non si determina tanto in base al suo contenuto di informazione assoluto, calcolabile in bit, quanto in riferimento al suo contenuto di informazione massimale (basato sul numero degli elementi e delle loro classi) e alla sua ridondanza^{44, 50}. L'impressione edonica dipenderebbe pertanto in primo luogo dal grado realizzabile di complessità che la struttura dello stimolo consente a priori (numero dei punti della griglia, numero dei colori che i punti possono assumere etc.). All'interno di queste condizioni iniziali vincolanti, l'effetto edonico dipenderebbe poi dal grado di sfruttamento delle varie possibilità nell'effettiva costruzione dello stimolo.

Questa revisione dell'ipotesi informazionale è tuttora troppo semplicistica per rendere conto dei reali meccanismi di azione della complessità. Infatti, anche quando il grado di complessità (massimale e realizzata) e la ridondanza siano mantenuti costanti, la piacevolezza dello stimolo varia a seconda del tipo particolare di ridondanza contenuta nella configurazione (se si tratta ad esempio di ripetizioni di elementi oppure di elementi che si alternano; di una loro composizione diagonale oppure orizzontale, etc.) nonché a seconda delle caratteristiche qualitative delle classi di elementi (ad esempio connotazioni qualitative dei singoli colori o dei suoni^{14, 15, 35, 38, 47}).

La teoria dell'attivazione di Berlyne

Le critiche nate da studi empirici rivolte alla teoria informazionale dell'estetica hanno avuto l'importante conseguenza di fare avanzare nuovi dubbi sulla *teoria dell'attivazione* di Berlyne³⁴ — strettamente correlata all'ipotesi informazionale — la quale aveva notevolmente influenzato tutte le ricerche su «complessità dello stimolo ed esperienza estetica» degli ultimi dieci anni.

Com'è noto, Berlyne includeva la «complessità» dell'oggetto — insieme ad altre caratteristiche oggettuali come la novità, l'ambiguità, l'insicurezza e la sorpresa — nel gruppo delle cosiddette *variabili collative*.

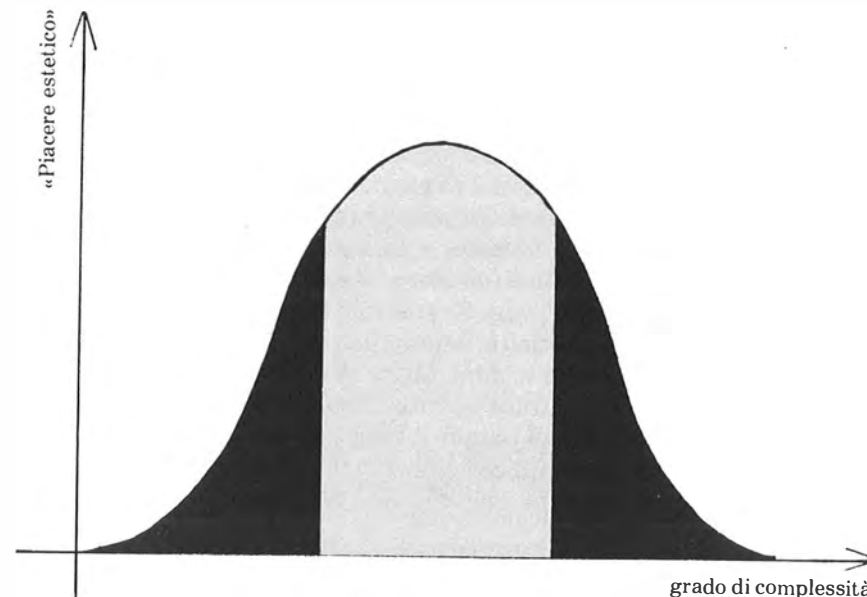


Fig. 6 - Rapporto ad U rovesciata tra la complessità di uno stimolo e il «piacere estetico». Secondo quest'ipotesi, configurazioni con una complessità media ottengono il massimo della «reazione edonica», mentre stimoli troppo semplici o troppo complessi risultano meno gradevoli.

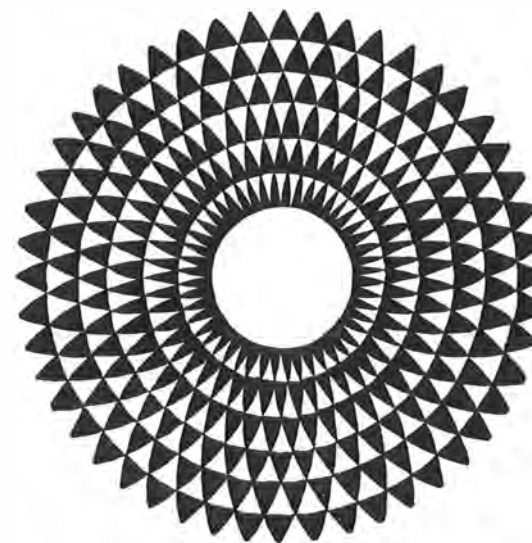


Fig. 7 Il disegno, simile ai lavori della optical-art, induce la formazione, sempre diversa, di «supersegni» percettivi.

Secondo Berlyne tali variabili, insieme all'intensità della stimolazione e a determinate funzioni di richiamo ecologico, sono alla base del *potenziale di attivazione* di uno stimolo (artistico o meno).

Per Berlyne, il quale ha tentato di suffragare le sue ipotesi con i risultati di esperimenti neuropsicologici sull'autostimolazione^{2, 34}, il potenziale di uno stimolo deve essere di intensità media per risultare gradevole. Le deviazioni della condizione ottimale — detto in termini psicologici, la noia (deprivazione sensoriale) e il senso di confusione — inducono l'individuo a ristabilire il livello di attivazione corrispondente allo stato di benessere soggettivo.

Mediante questa concezione vengono spiegati fenomeni come il gioco, l'humour, il comportamento estetico e, soprattutto, la curiosità, cioè tutti i processi motivazionali indotti da stimoli. Molte opere d'arte però, oltre a provocare un interesse di breve durata dovuto alla curiosità, conservano la loro attrattiva per lunghi periodi di tempo. Al fine di distinguere questo comportamento «estetico» da un semplice fenomeno di curiosità, Berlyne ha postulato due diversi tipi di reazione esplorativa: l'esplorazione specifica e quella diversiva.

L'*esplorazione specifica* è in rapporto con l'interesse espresso verbalmente e si verifica quando la configurazione non è familiare al percipiente. La motivazione per questo tipo di esplorazione consiste di curiosità, conflitto, insicurezza percettiva; cessa quando l'individuo ha ricavato dalla configurazione un massimo di informazione. In genere gli oggetti con grado di complessità alto — ma non altissimo, visto che gli oggetti troppo complessi producono un'impressione di caos — provocano l'esplorazione specifica maggiormente rispetto ad oggetti con complessità bassa o media.

Al contrario, l'*esplorazione diversiva* si verifica soltanto allorché la curiosità percettiva iniziale è stata saturata, e consiste nella ricerca del grado di attivazione «giusto», piacevole e medio. L'esplorazione diversiva è, a detta di Berlyne, in intimo rapporto con i giudizi verbali di piacere, e corrisponde pertanto a ciò che comunemente si denota come «comportamento estetico».

Obiezioni alla teoria dell'attivazione

La concezione berlyniana di generalizzati effetti edonistici della complessità, intesa come qualità unidimensionale dell'oggetto, è sorretta solo da pochi, lacunari spunti dimostrativi. La contraddice la osservazione sopra accennata che le sensazioni estetiche derivano, anche nel caso di configurazioni «prive di significato», da proprietà strutturali molto specifiche e circoscritte dello stimolo.

Ma vi è un altro punto che ha alimentato le critiche alla teoria di Berlyne: la percezione degli oggetti artistici è da questo autore concepita come un processo ricettivo passivo, che provoca fluttuazioni più o meno automatiche del livello di attivazione corticale. Berlyne ha evitato di definire le dimensioni e le specificità delle caratteristiche oggettuali in questione, definendole

complessivamente come l'insieme delle caratteristiche che contribuiscono al potenziale di attivazione di una configurazione. Ma così resta inspiegato quali siano le caratteristiche dell'oggetto che inducono determinati processi di elaborazione percettiva e i connessi cambiamenti motivazionali.

Da circa quindici anni, dall'avvento della *psicologia cognitivista*³⁰, si fa sempre più strada la consapevolezza che la percezione e l'elaborazione degli stimoli costituiscono un processo altamente attivo e costruttivo, durante il quale i dati sensoriali iniziali vengono decodificati e interpretati in maniera differenziata, in base a regole soggettive e a precedenti esperienze individuali.

Estetica informazionale ed estetica cognitivista

L'impostazione appena accennata, già abbozzata nella psicologia della Gestalt, non è del tutto nuova nemmeno nell'estetica sperimentale; si trova espressa, per esempio, nelle concezioni della cosiddetta «estetica informazionale»^{28, 20, 2}. Secondo quest'ultima, il piacere estetico è la risultante di un processo nel quale l'informazione contenuta nell'oggetto viene riportata, tramite la sintesi dei singoli elementi, a nuovi aggregati percettivi più grandi; questi *supersegni* (fig. 7) verrebbero poi confrontati con quelli precedentemente immagazzinati nella memoria. Ognuno di questi passi conduce ad una riduzione dell'informazione originaria della configurazione, cioè ad un aumento della ridondanza (*teoria della ridondanza nell'estetica*). Questi assunti, dapprima soltanto ipotetici, sono stati negli ultimi anni confermati sperimentalmente^{14, 15, 47}. Uno dei loro postulati fondamentali corrisponde alla concezione cognitivista secondo la quale l'elaborazione di uno stimolo e, in ultima istanza, la sua piacevolezza, non dipendono dalle sue caratteristiche oggettive, bensì dai risultati delle trasformazioni percettive soggettive (i *percepts*²⁶).

La natura di tali *percepts* dipende a sua volta da fattori culturali, da fattori inerenti all'intelligenza — la «complessità cognitiva» — e da altre caratteristiche della personalità.

Un esempio sperimentale

La breve descrizione di un esperimento servirà ad esemplificare come l'origine del piacere estetico può concepirsi alla luce di una provvisoria teoria cognitiva dell'estetica³⁸.

Un campione di soggetti aveva il compito di valutare 144 disegni a scacchiera con distribuzione casuale dei colori. I disegni erano suddivisi in tre gruppi con diversi gradi di complessità (bassa: 16 bit; media: 57 bit; alta: 132 bit). All'interno di ogni gruppo con identica complessità variavano la finezza del reticolo (reticolo grossolano/fino) e il numero dei colori utilizzati

(due/tre colori). La scelta dei colori — da un repertorio comprendente verde, rosso, giallo e azzurro — veniva sistematicamente variata in riferimento al colore dominante. Le valutazioni, su *rating scales* a nove punti, riguardavano l'impressione soggettiva di complessità e la piacevolezza.

Dato che in ogni gruppo il contenuto di informazione è costante, ne consegue che, quanto più fino è il reticolo e quanto maggiore il numero dei colori nei disegni dello stesso gruppo, tanto più i colori saranno distribuiti non equamente; ovvero, detto in altro modo, tanto più aumenterà la ridondanza distributiva:

	2 colori	3 colori
reticolo grossolano	ridondanza minima	
reticolo fino		ridondanza massima

Il giudizio di piacevolezza delle configurazioni, espresso da un campione di 69 soggetti, ha portato ai seguenti valori medi (valore massimo raggiungibile = 9):

	compl. bassa		compl. media		compl. alta				
	2 col.	3 col.	2 col.	3 col.	2 col.	3 col.			
ret. grossolano	4 × 4	5,39	4,48	8 × 8	5,03	4,13	12 × 12	5,16	4,01
ret. fino	5 × 5	4,33	3,88	10 × 10	4,16	4,00	15 × 15	4,51	3,99

Contrariamente all'assunzione di un rapporto curvilineare, la complessità oggettiva non ha mostrato alcuna influenza sulla piacevolezza (media per il gruppo con bassa complessità: 4,52; con compl. media: 4,33; compl. alta: 4,41).

Ma all'interno di ogni gruppo si evidenziano rapporti netti tra l'entità della ridondanza nelle configurazioni e il loro valore edonico, rapporti che contraddicono anch'essi l'ipotesi informazionale: dato un identico contenuto di informazione, una configurazione risultava tanto più piacevole, quanto più grossolano era il reticolo e quanto più basso era il numero di colori impiegati, ovvero quanto *meno* ridondanza distributiva essa conteneva.

Una spiegazione cognitivista per le emozioni estetiche

È probabile che questi risultati siano indicativi di alcuni principi fondamentali di ogni processo percettivo ai quali la teoria dell'attivazione berlyniana non aveva prestato attenzione. Vi è, in primo luogo, il principio della strutturazione attiva dell'oggetto percepito: l'osservatore cerca attivamente di reperire un ordine all'interno della configurazione che possa rendergli più facile una ri-organizzazione percettiva, e ciò anche quando, come nel caso di strutture aleatorie, non ci sono rapporti oggettivi tra gli elementi dello stimolo. Ma l'esperienza soggettiva di ordine non va confusa con la presenza di ordine oggettivo all'interno della configurazione. Elementi adiacenti dello stesso colore, ad esempio, vengono percepiti come indici di una strutturazione interna più facilmente di un'alternanza di colori con lo stesso grado di probabilità^{7, 36}. Ciò corrisponde al comportamento dei giocatori di roulette noto come «*gambler's fallacy*»: una lunga serie, per esempio di «rossi», viene valutata come indice di un qualche ordine nello svolgimento del gioco (mentre, oggettivamente, le possibilità che appaia rosso o nero rimangono le stesse ad ogni nuovo lancio), ma una serie di rossi e neri alternati provoca molto più raramente l'attenzione del giocatore.

La ricerca (o il desiderio) di ordine si limita però a ciò che le condizioni strutturali di partenza dell'oggetto rendono possibile: se il reticolo è grossolano oppure il repertorio offre poche possibilità di variazione (es. pochi colori a disposizione), lo spettatore non si aspetta una struttura molto differenziata. Ma, quanto più è bassa la ridondanza distributiva in una configurazione povera di elementi o di classi di elementi, tanto più è probabile — anche «oggettivamente» — che si sostituiscano zone confluenti dello stesso colore all'interno dello stimolo.

Un altro principio molto noto della percezione è probabilmente alla base di questa ricerca di contingenze interne della configurazione: la suddivisione percettiva in figura e sfondo. Alcune classi di elementi (di solito il colore preponderante quantitativamente oppure i colori chiari come il bianco o il giallo) vengono percepite come «sfondo» dal quale si stacca, come «figura», tutto il resto, oppure un solo colore particolarmente vistoso, o una combinazione di colori.

Perché si cerca l'ordine?

Perché il percipiente cerca indici di ordine in un oggetto artistico? Quale è la base motivazionale di un tale comportamento? La risposta a questa domanda non può essere attualmente altro che speculativa. Probabilmente l'uomo adulto dispone di una tendenza percettiva all'anticipazione, appresa sulla scia della curiosità, che fa sì che ogni aumento di informazione e ogni scoperta di relazioni strutturali (anche solo apparenti) siano gratificanti e vengano «premiati» da affetti positivi (*causality pleasure*³²).

È molto probabile che questa anticipazione di relazioni corrisponda ad una ricerca di *contingenze contenutistiche*: anche se una configurazione non può venire decodificata semanticamente, cioè non può essere compresa, a volte bastano i contorni di figure parziali, composte da elementi singoli, per provocare associazioni con qualcosa di conosciuto, anche se non verbalizzabile. L'uomo si accontenta, evidentemente, di avere scoperto delle «possibilità» semantiche. Pertanto, quanto più ordine viene «intuito» in un oggetto artistico e quanto più è possibile decodificare unità percettive raggruppate come supporto di informazione semantica, cioè quanto più «significato» il percipiente scorge nell'insieme della configurazione — tanto più piacevole viene giudicato l'intero stimolo. Possiamo presupporre che una configurazione poco complessa — considerando la complessità unidimensionalmente — è più facile da decodificare di una figura di media complessità, costruita in base a regole più difficili. Uno stimolo molto complesso invece presenterà maggiori difficoltà organizzative in quanto i rapporti interni fra gli elementi non si prestano — o si prestano solo superficialmente — ad una ristrutturazione attiva, ad una decodificazione.

Complessità e ridondanza

Come è già stato detto, uno stimolo assai, ma non *troppo*, semplice offre, anche oggettivamente, maggiori possibilità di trovare elementi correlati e semanticamente interpretabili, allorché la sua ridondanza è bassa.

Il caso è differente quando si tratti di configurazioni aleatorie più complesse, che implicano un numero più grande di elementi singoli (colori, note, particolarità ritmiche etc.). In tal caso si riscontra probabilmente un rapporto ad U rovesciata tra la ridondanza distributiva dello stimolo e l'impressione edonica: uno stimolo ad alta complessità e con poca ridondanza non consente più all'osservatore di scoprire figure parziali che abbiano significato semantico, in quanto la presenza di tali configurazioni parziali è improbabile anche dal punto di vista «oggettivo».

Informazione e arte non-figurativa

In definitiva: come è possibile riportare tutto quanto detto all'argomento indicato nel titolo di questo lavoro, cioè al rapporto tra informazione e arte non-figurativa? La risposta è alquanto semplice.

Supponiamo che l'arte astratta voglia produrre i suoi effetti sullo spettatore tramite le qualità formali, strutturali, dei suoi oggetti — in casi estremi l'aspetto semantico sembra in effetti del tutto trascurabile rispetto a quello strutturale. Secondo la «teoria dell'attivazione» opere di questo tipo devono il loro effetto al fatto che incidono sul livello di attivazione corticale del percipiente (questo aspetto è molto sfruttato in particolare nella musica: in un brano spesso a parti che aumentano l'attivazione si alternano altre che invece la abbassano).

L'estetica cognitivista rende più plausibile un'altra ipotesi: alla base della reazione dell'osservatore non stanno tanto le caratteristiche strutturali dello stimolo in sé, bensì la ricodificazione attiva e dinamica che esse inducono. Lo sforzo cognitivo implicito nella ristrutturazione percettiva aumenta proporzionalmente alla complessità dell'oggetto, fino ad un livello-soglia individuale oltre il quale prevale l'impressione di caos. L'intera operazione è gratificante ed assume quindi valore estetico quando l'osservatore riesce ad estrarre informazione *quasi* semantica dall'opera astratta.

La particolarità dell'ipotesi cognitivista consiste nel fatto che essa interpreta l'effetto di qualità strutturali formali di opere astratte come effetto della loro *trans-figurazione* soggettiva nel processo percettivo. Le caratteristiche oggettive delle opere, da sole e immutate, non esplicano alcun effetto sull'osservatore; sono invece decisive l'interazione con il contenuto e/o la ricodificazione semantica, che produce significato, ed è risultato di regole, esperienze ed aspettative soggettive.

In altre parole: l'osservatore si sforza di «riempire» l'opera d'arte non-figurativa di ordine e di significato; e il valore estetico dell'opera è tanto maggiore per lui quanto più egli riesce in ciò, ossia quanto più «figurativa» egli rende l'opera.

¹Aitken, P.P.: Judgments of pleasingness and interestingness as functions of visual complexity. *Journal of Experimental Psychology*, 1974, 103, 240-244.

²Bense, M.: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Hamburg: Rowohlt, 1969.

³Berlyne, D.E.: Aesthetics and psychobiology. New York: Appleton-Century-Crofts, 1971.

⁴Berlyne, D.E.: The new experimental aesthetics. In: D.E. Berlyne (Ed.), *Studies in the new experimental aesthetics*. Washington, D.C.: Hemisphere, 1974, 1-25.

⁵Berlyne, D.E. & Boudewijns, W.J.A.: Hedonic effects of uniformity in variety. *Canadian Journal of Psychology*, 1971, 25, 195-206.

⁶Berlyne, D.E. & Peckham, S.: The semantic differential and other measure of reaction to visual complexity. *Canadian Journal of Psychology*, 1966, 20, 125-135.

⁷Butler, P.A., Myers, N.A. & Myers, J.L.: Contingencies among event runs in binary prediction. *Journal of Experimental Psychology*, 1969, 79, 424-429.

⁸Chipman, S.F.: Complexity and structure in visual patterns. *Journal of Experimental Psychology (General)*, 1977, 106, 269-301.

⁹Crozier, J.B.: Verbal and exploratory responses to sound sequences varying in uncertainty level. In: D.E. Berlyne (Ed.), *Studies in the new experimental aesthetics*. Washington, D.C.: Hemisphere, 1974, 27-90.

¹⁰Day, H.I.: Evaluations of subjective complexity, pleasingness and interestingness for a series of random polygons varying in complexity. *Perception and Psychophysics*, 1967, 2, 281-286.

¹¹Day, H.I.: The importance of symmetry and complexity in the evaluation of complexity, interest, and pleasingness. *Psychonomic Science*, 1968, 10, 339-340.

¹²Delgado, M.M.R., Roberts, W.W. & Miller, N.E.: Learning by electrical stimulation of the brain. *American Journal of Physiology*, 1954, 179, 587-593.

¹³Dorfman, D.D. & McKenna, H.: Pattern preference as a function of pattern uncertainty. *Canadian Journal of Psychology*, 1966, 20, 143-153.

¹⁴Dörner, D.: Eine informationstheoretische Methode zur Bestimmung der ästhetischen Wirkung von Flächenmustern. *Psychologische Forschung*, 1970, 33, 345-355.

¹⁵Dörner D. & Vehrs, W.: Ästhetische Befriedigung und Unbestimmtheitsreduktion. *Psychological Research*, 1975, 37, 321-334.

- ¹⁶Eisenman, R.: Pleasing and interesting visual complexity: Support for Berlyne. *Perceptual and Motor Skills*, 1966, 23, 1167-1170.
- ¹⁷Eisenman, R.: Complexity-simplicity: I. Preference for symmetry and rejection of complexity. *Psychonomic Science*, 1967, 8, 169-170.
- ¹⁸Eysenck, H.J. & Castle, M.: Training in art as a factor in the determination of preference judgments for polygons. *British Journal of Psychology*, 1970, 61, 65-81.
- ¹⁹Fechner, G.T.: *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876.
- ²⁰Frank, H.: *Kybernetische Analysen subjektiver Sachverhalte*. Quickborn: Schnelle, 1964.
- ²¹Garner, W.R.: *Uncertainty and structure as psychological concepts*. New York: Wiley, 1962.
- ²²Heyduk, R.G.: Rated preference for musical composition as it relates to complexity and exposure frequency. *Perception and Psychophysics*, 1975, 17, 84-91.
- ²³Koffka, K.: Problems in the psychology of art. In: Bernheimer, R., Carpenter, R., Koffka, K. & Nahm, N.C. (Eds.), *Art: A Bryn Mawr Symposium*. Bryn Mawr, Pa.: Bryn Mawr College, 1940.
- ²⁴Maderthaner, R.: Architekturpsychologische Gesichtspunkte der Umweltgestaltung I. *Folia Oecologiae Hominis/Humanökologische Blätter*, 1981, 10, 193-229.
- ²⁵McMullen, P.T. & Arnold, M.J.: Preference and interest as functions of distributional redundancy in rhythmic sequences. *Journal of Research in Music Education*, 1976, 24, 22-31.
- ²⁶McReynolds, P.: The three faces of cognitive motivation. In: Day, H.I., Berlyne, D.E. & Hunt, D.E. (Eds.), *Intrinsic motivation: A new direction in education*. Toronto: Holt, Rinehart & Winston, 1971, 33-45.
- ²⁷Mittenecker, E., Raab, E.: *Informationstheorie für Psychologen*. Göttingen: Hogrefe, 1973.
- ²⁸Moles, A.: *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion, 1958.
- ²⁹Munsinger, H. & Kessen, W.: Uncertainty, structure, and preference. *Psychological Monographs*, 1964, 78, n° 9.
- ³⁰Neisser, U.: *Cognitive Psychology*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967. Ed. italiana: «*Psicologia cognitivista*», Martello-Giunti, 1976.
- ³¹Nicki, R.M. & Gale, A.: EEG, measures of complexity, and preference for nonrepresentational works of art. *Perception*, 1977, 6, 281-286.
- ³²Nuttin, J.R.: Pleasure and reward in human motivation and learning. In: Berlyne, D.E. & Madsen, K.B. (Eds.), *Pleasure, reward, preference*. New York: Academic Press, 1973, 243-274.
- ³³Osborne, J.W. & Farley, F.H.: The relationship between aesthetic preference and visual complexity in abstract art. *Psychonomic Science*, 1970, 19, 69-70.
- ³⁴Olds, J. & Olds, M.: Drives, rewards, and the brain. In: *New directions in psychology II*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1965.
- ³⁵Raab, E.: Der ästhetische Eindruck als Funktion der «objektiven» und «phänomenalen» Komplexität von Bildern. *Psychologische Forschung*, 1972, 35, 317-333.
- ³⁶Raab, E.: Komponenten der Vorhersage sequentieller binärer Ereignisse unterschiedlicher Redundanz. In: Reinert, G. (Ed.), *Bericht 27. Kongreß Dt. Gesellsch. f. Psychologie*. Göttingen: Hogrefe, 1973, 739-746.
- ³⁷Raab, E.: Faktoren der Bildkomplexität und ästhetischer Eindruck. In: Tack, W.H. (Ed.), *Bericht 29. Kongreß Dt. Gesellsch. f. Psychologie*, vol. 1. Göttingen: Hogrefe, 1975, 112-114.
- ³⁸Raab, E.: Bildkomplexität, Farbe und ästhetischer Eindruck. Graz: Akademischer Verlag, 1976.
- ³⁹Raab, E.: Ästhetik und Neugier. In: Voss, H.G. & Keller, H. (Eds.), *Neugierforschung*. Weinheim: Beltz, 1981, 263-308.
- ⁴⁰Raab, E. & Ebner, H.: Rhythmus und musikalisches Erleben. Der affektive Eindruck einstimmiger rhythmischer Strukturen von variierender Komplexität. *Zeitschrift für Experimentelle und Angewandte Psychologie*, 1982, 29, 315-342.
- ⁴¹Schwarz, H.G. & Werbik, H.: Eine experimentelle Untersuchung über den Einfluß der syntaktischen Information der Anordnung von Baukörpern entlang einer Straße auf Stimmungen des Betrachters. *Zeitschrift für Experimentelle und Angewandte Psychologie*, 1971, 18, 499-511.
- ⁴²Shannon, C.E. & Weaver, W.: *The mathematical theory of communication*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1949.
- ⁴³Simon, C.R. & Wohlwill, J.F.: An experimental study of the role of expectation and variation in music. *Journal of Research in Music Education*, 1968, 16, 227-238.
- ⁴⁴Smets, G.: *Aesthetic judgment and arousal*. Leuven: Leuven University Press, 1973.
- ⁴⁵Terwilliger, R.F.: Pattern complexity and affective arousal. *Perceptual and Motor Skills*, 1963, 17, 387-395.

- ⁴⁶Thomas, H.: Preferences for random shapes. Ages six through nineteen years. *Child Development*, 1966, 37, 843-859.
- ⁴⁷Vehrs, W.: *Eine experimentelle Untersuchung über Bedingungen ästhetischer Befriedigung*. Tesi di laurea, Erlangen-Nürnberg, 1977.
- ⁴⁸Vitz, P.C.: Affect as a function of stimulus variation. *Journal of Experimental Psychology*, 1966, 71, 74-79.
- ⁴⁹Vitz, P.C.: Preference for tones as a function of frequency (hertz) and intensity (decibels). *Perception and Psychophysics*, 1972, 11, 84-88.
- ⁵⁰Voss, H.G. & Bugge, U.: Prédiction par critères multiples de l'agrément et de l'intérêt de formes visuelles. *Bulletin de Psychologie*, 1977, 30, 665-669.
- ⁵¹Werbik, H.: *Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik*. Mainz: Schott's Söhne, 1971.
- ⁵²Wohlwill, J.F.: Amount of stimulus exploration and preference as differential functions of stimulus complexity. *Perception and Psychophysics*, 1968, 4, 307-312.

(Traduzione e illustrazioni a cura di A. Homberg).

Anna Homberg

ARTE ALEATORIA: OSSERVAZIONI SULLA STORIA
DEL METODO CASUALE

Arte aleatoria — questo termine designa un *metodo* di sperimentazione artistica¹ e, come tale, il riferimento al casuale esula dalle restrizioni dei «generi artistici». Non è che storiografia accademica trattare separatamente una musica-danza-poesia-pittura aleatoria, dato che in tutte queste manifestazioni si ritrovano gli stessi metodi (e le stesse esperienze emozionali che i metodi vogliono provocare). Se in quest'articolo vi è una prevalenza di esempi presi dal campo delle «arti visive», ciò è dovuto unicamente alla preparazione unilaterale di chi scrive — un *bias* che la psicologia dell'arte deve sforzarsi di eliminare il più possibile.

All'inizio alcuni, isolatissimi esempi delle molte sfaccettature che l'attenzione cosciente verso il caso può assumere nell'estetica:

— «*Poeta fit, non nascitur*» (1860-63) di Lewis Carroll: «Dapprima scrivi un periodo. / Poi lo tagli a pezzetti. / Poi mescoli i pezzi e li tiri fuori. / Proprio come capitano: / L'ordine delle frasi / non fa nessuna differenza»².

— La scultura - assemblaggio «*Lo spirito del nostro tempo*» (1919) di Raoul Hausmann consiste in una testa di manichino farcita di vari oggetti, in quel momento casualmente a portata di mano dell'autore: una tazzina, un portafoglio, la chiave della stanza di albergo, ecc. (Commento di Hausmann: «L'uomo normale dispone solo delle facoltà che il caso gli ha appioppato sul cranio; il cervello è vuoto»³) (fig. 1).

— La fig. 2 mostra un esempio di «*cadavre exquis*», disegno (o poesia) prodotto dalla collaborazione di più persone, ignare di ciò che il predecessore ha disegnato o scritto.

— Hans Richter descrive i «*Quadri di sabbia*» (1927) di André Masson come segue: «Con un mucchietto di sabbia nelle mani, tenute a conchiglia, Masson si muoveva come un ballerino sulla tela già preparata. Dopo un certo tempo di intensa concentrazione, agitandosi e agitando le mani, ne lasciava scorrere la sabbia sulla tela. « Una volta esclusa la mia volontà, il mio corpo i miei nervi e il mio subcosciente sanno perfettamente quando e dove distribuire la sabbia »⁴ (cfr. fig. 3).

— «*Imaginary Landscape n° 4*» (1951) di John Cage «prevede 12 radioline, ciascuna con due addetti di cui uno incaricato della scelta della stazione, e

l'altro della regolazione del volume. La notazione è precisa, ma evidentemente a ogni recita appaiono suoni diversi, a seconda dei programmi trasmessi dalle singole stazioni.»⁵

— Le «*Nonsense Shapes*» (1956) di Fred Attneave si costruiscono consultando le tavole di numeri casuali (*random tables*) matematiche. I punti dei vari poligoni nello spazio cartesiano vengono determinati tramite l'estrazione di numeri da tali tavole, e anche il collegamento dei punti e l'incurvamento delle linee avviene in base a numeri casuali⁶ (fig. 4).

— Nella coreografia «*Duet*» di Paul Taylor due danzatori stanno sul palcoscenico, immobili, per l'intera durata della danza⁷.

— «Richard Long (1969) faceva durante le sue lunghe passeggiate puntualmente ogni ora due fotografie della sua posizione: la prima riprendeva il terreno sotto i suoi piedi; la seconda il cielo sopra di lui»⁸.

— «*Falling duet*» (1969) di Trisha Brown «contrappone semplicemente una donna che cade ad un'altra che cerca di sorreggerla. Chi delle due cade rende la situazione emozionante per l'altra — e pericolosa per se stessa — in quanto cade spesso in un modo che l'altra non si aspetta»⁹ (fig. 5).

— Gli «*Errori*» (1979) di Ferruccio Raffaelli documentano una serie di coincidenze favorevoli nelle quali Raffaelli si è imbattuto nel giro di pochi mesi. Ogni volta qualcuno commetteva degli errori a favore dell'artista, permettendogli così inaspettati guadagni di denaro, viaggi di lusso, ecc.¹⁰.

Il concetto di caso

Questa serie di esempi che presenta solo un campione arbitrario e potrebbe essere prolungata ad libitum, accenna a procedimenti formali diversissimi tra di loro, quali il sorteggio, l'assemblaggio, l'*objet trouvé*, l'automatismo, l'improvvisazione, l'opera indeterminata, la documentazione di avvenimenti fortuiti «reali», e così via.

Per evidenziare che cosa accomuna tutte queste manifestazioni, sarà utile tentare un chiarimento del concetto di caso.

Purtroppo, come la discussione filosofica ha messo in evidenza, quella del caso è una problematica irresolubile. Nella storia della filosofia il caso, «situazione limite»¹¹, porta inevitabilmente alla disputa tra determinismo e indeterminismo, e, riferito all'uomo, esso è imparentato con la discussione sulla libertà umana, sul «libero arbitrio» e sulla natura della creatività.

Secondo uno schema certamente grossolano, le concezioni filosofiche del caso possono considerarsi divise in un filone «soggettivistico» e in un altro «oggettivistico»¹².

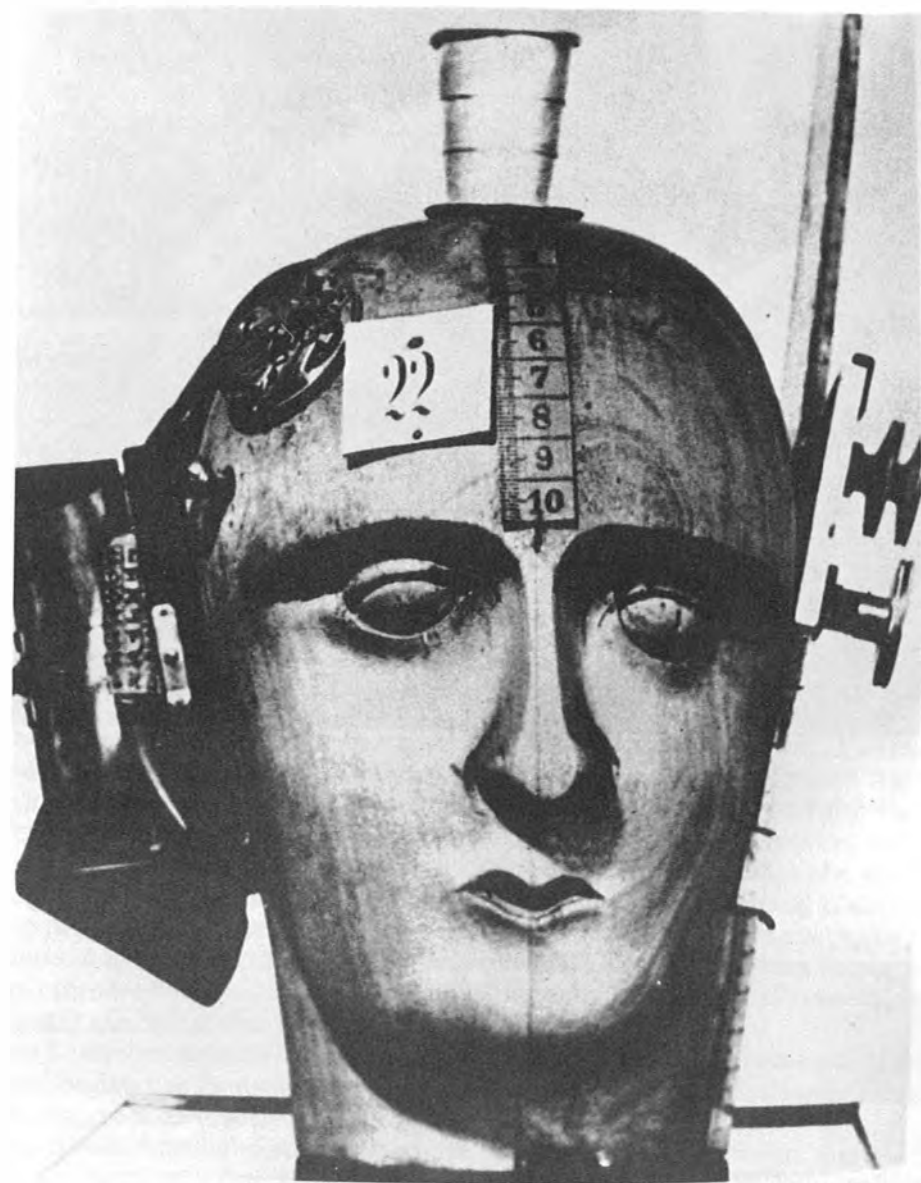


Fig. 1
Raoul Hausmann, *Lo spirito del nostro tempo*, 1919. Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Parigi.
L'assemblaggio usa materiali che l'artista trova casualmente, vale a dire oggetti che corrispondono ad una sua selezione inconscia.

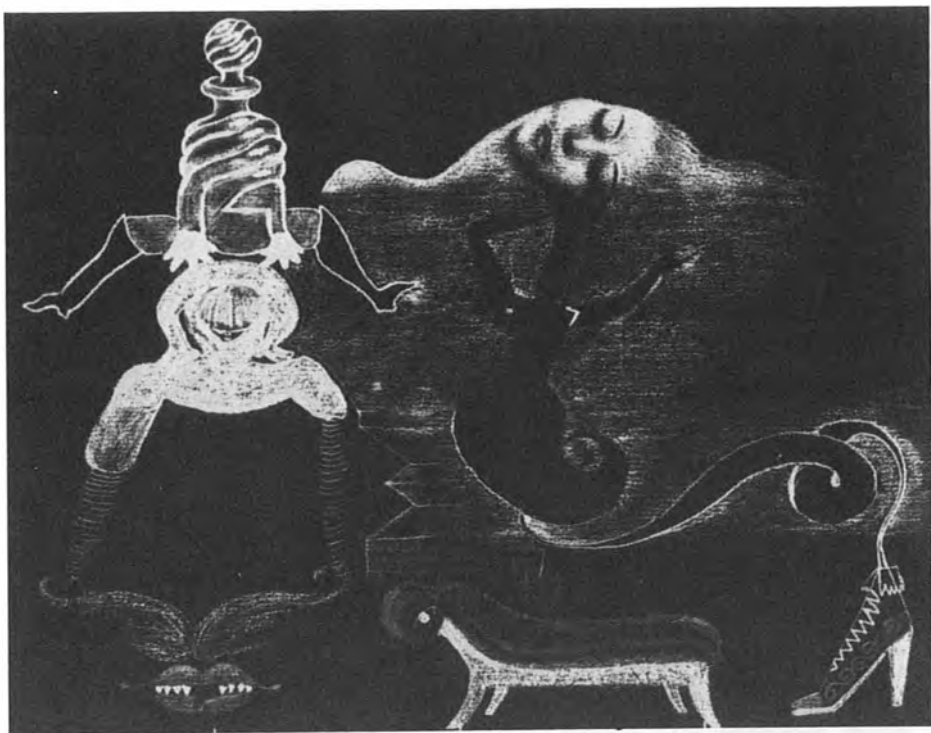


Fig. 2 - André Breton, Valentine Hugo, Greta Knutson, Tristan Tzara, «*Cadavre exquis*», 1933. Museum of Modern Art, New York.
La collaborazione di più persone, ignorare di ciò che fanno gli altri, non può portare che a risultati imprevedibili, casuali.

Il primo, determinista, sostiene che casuali ci appaiono tutti quei fenomeni dei quali ignoriamo le cause: il giudizio di casualità esprime solo la nostra ignoranza rispetto a nessi causali ancora sconosciuti e forse — data la loro complessità — inaccessibili per sempre alla comprensione umana.

Una tale posizione dovrà ipotizzare l'esistenza di una «causa ultima» alla quale fanno capo tutti i rapporti causali esistenti, e poco importa se la causa suprema viene identificata in Dio (nella Divina Provvidenza), nella Natura o nell'armonia cosmica.

Chi propende per una concezione oggettivistica del caso, afferma ovviamente il contrario, postulando l'esistenza dei fenomeni effettivamente indeterminati, a-causali, sottratti a un principio regolatore generale. Nell'universo indeterminista vige la dialettica tra legge e caso, ordine e disordine. L'evoluzione del mondo può avvenire, teoricamente, in qualsiasi direzione.

L'universo probabilistico

A causa della scoperta dei fenomeni quantistici all'inizio del secolo, la disputa tra determinismo e indeterminismo è andata incontro ad una inaspettata attualizzazione. Al contrario, nelle concezioni statistiche del caso, nella teoria della probabilità, questa impostazione dicotomica è del tutto sospesa. Nell'universo probabilistico tutto è contingente. I fenomeni hanno tuttavia diverse probabilità di manifestarsi, le quali permettono di fare previsioni: le leggi naturali si sono trasformate in implicazioni di probabilità. Una probabilità che si avvicina a 1, che rasenta cioè la certezza, non è comunque mai identica a quest'ultima. «L'uomo è mortale» — assunto considerato tradizionalmente come legge ineccepibile — significa, in termini probabilistici, che vi è un'altissima probabilità per ogni essere umano di morire, senza escludere tuttavia che si possano verificare casi di immortalità, e che si possano ragionevolmente cercare mezzi per eliminare la morte fisica. L'universo probabilistico possiede la struttura più aperta che sia stata concepita finora: è a «possibilità illimitate», enormemente flessibile, «senza forma né contorno»; una struttura della quale si possono mettere a fuoco pochi elementi alla volta, mai la sua globalità.

Se il termine «casuale» non fosse legato alla dicotomia caso-necessità, si potrebbe dire che l'universo probabilistico contiene *solo* fenomeni casuali, contrassegnati da diversi gradi di probabilità.

La filosofia probabilistica è alla base non solo dei ragionamenti statistici, ma della maggior parte delle azioni umane. Non si agisce di solito con un senso di assoluta certezza, ma valutando le probabilità che un certo evento si verifichi o sia già accaduto. Quando prenoto un viaggio con tutta la famiglia presso un'agenzia, quest'azione implica la mia previsione che, come per tutti gli anni precedenti, anche l'agosto 1983 sarà il mese delle vacanze. È l'esperienza personale che determina queste «scommesse» quotidiane e che interviene continuamente nella loro modifica.



Fig. 3
André Masson, *Disegno automatico*, 1925. Collezione Louise Leiris, Parigi.
Gli automatismi gestuali si collocano all'interno della ricerca di un'espressione immediata e sincera dell'inconscio, non controllabile da chi agisce.

Più ristrettamente si parla a volte di caso quando vi è un'«equipollenza di probabilità (degli eventi alternativi) che non lascia adito ad una previsione positiva in un senso o nell'altro... Il caso diventa un esempio particolare del giudizio di probabilità, precisamente quello nel quale la probabilità stessa non ha sufficiente rilevanza ai fini della prevedibilità di un evento»¹³. Il lancio di un dado (con indifferenza) costituisce l'esempio paradigmatico di un evento con probabilità equipollenti (rispetto all'uscita dei numeri 1-6). Un'altra concezione «ristretta» considera casuali gli eventi relativamente più improbabili, cioè le eccezioni: fenomeni con bassa frequenza di apparizione, collocati ai bordi della curva a campana di Gauss. Siccome nella vita quotidiana ognuno dispone di proprie «distribuzioni normali» degli eventi, possono esistere forti differenze interindividuali rispetto a che cosa soggettivamente si ritiene un'«eccezione alla regola», cioè un evento improbabile, casuale.

Caso e creatività

Da quanto detto finora è possibile estrarre, ecletticamente, alcune caratteristiche fondamentali dell'evento casuale: la sua *indeterminazione* che può essere considerata apparente, o essenziale, o relativa; la sua *imprevedibilità* e *incontrollabilità*, anch'esse provvisorie o essenziali o relative.

Per quanto riguarda l'uomo, l'imprevedibilità è legata all'*involontarietà*: un comportamento imprevedibile anche per chi agisce non può che essere involontario. (Dal punto di vista di un osservatore esterno tuttavia, ogni comportamento — se non è vincolato da necessità esterne o da stereotipi interne — è imprevedibile, indipendentemente dal fatto se è involontario o meno).

Sempre legata al concetto di imprevedibilità, è infine la possibile *eccezionalità* del casuale, cioè la sua improbabilità statistica.

Indeterminazione, imprevedibilità, preterintenzionalità, eccezionalità — questi termini rendono comprensibile perché la creatività, intesa alla lettera come capacità di generare qualcosa di nuovo che modifica il preesistente, fa parte degli eventi casuali. In quanto fortuita, la creazione è soggetta alle stesse argomentazioni controverse che abbiamo già incontrato a proposito del caso in generale.

A rigore, la creatività come facoltà di «creare dal nulla» è incompatibile con una visione deterministica. In molte scuole di pensiero deterministiche — come nel pitagorismo e nella dogmatica medioevale — questo concetto non aveva infatti alcuna importanza: «la natura non salta» né l'uomo inventa. La prima segue il suo andamento prescritto al quale l'uomo può adeguarsi in un atteggiamento di risonanza oppure nell'esecuzione, più o meno perfetta, del dogma.

Una posizione determinista più moderna (come quella psicoanalitica) affermerà che ogni creazione non è che la necessaria conseguenza delle sue



Fig. 4
Fred Attneave, *Nonsense Shapes*, 1956. Centro Studi Jartrakor, Roma.
Esempi rigorosi di un'Arte Aleatoria Passiva, queste forme sono state ottenute da regole di costruzione nelle quali il caso interviene sotto forma di «numeri casuali» matematici.

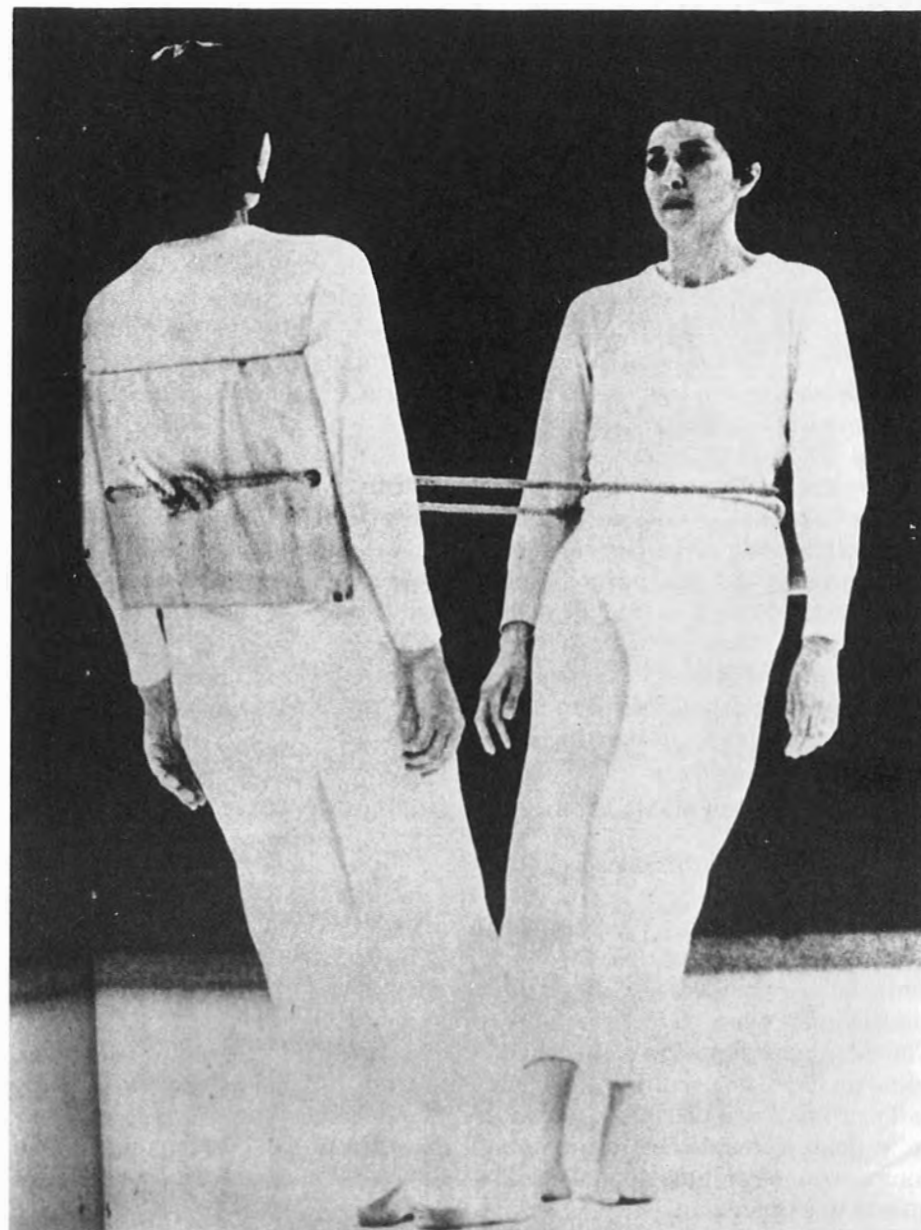


Fig. 5
Trisha Brown, *Leaning Duet*, 1971.
Come *Falling Duet* del 1969, anche questa coreografia è un «progetto indeterminato». Sono indicate solo le regole generiche dell'azione, per lasciare massimo spazio alla libera interazione delle persone coinvolte.

premesse, e qualora la mente umana fosse a conoscenza di tutti i dati precedenti e sapesse valutare la loro interazione, ogni invenzione sarebbe perfettamente spiegabile.

Viceversa l'indeterminista sosterrà che il preesistente non spiega mai del tutto il nuovo e che la creazione «non si lascia inserire in equazioni causali»¹⁴.

Le scienze biologiche hanno dovuto affrontare il problema della creatività della natura, che si esprime nella molteplicità delle forme di vita e nel loro continuo sviluppo. Secondo l'assioma darwiniano per cui l'evoluzione è dovuta alle mutazioni genetiche e alla loro selezione empirica, la creazione nella natura avviene in base al puro caso, convalidato successivamente nei processi selettivi. Nel suo famoso libro «Il caso e la necessità»¹⁵ l'indeterminista Jacques Monod identifica il momento propulsivo dell'evoluzione negli unici due fenomeni che le scienze naturali riconoscono attualmente come possibile caso oggettivo: i salti quantistici e le «coincidenze assolute», entrambi alla base delle mutazioni genetiche.

Analogamente, sempre da una posizione di indeterminismo positivista, la creatività umana è stata interpretata come effetto delle alterazioni casuali nelle cellule della corteccia, derivanti anch'esse dai fenomeni quantistici. La «Computer art» si appropria di questo concetto quando usa nei suoi lavori, come sostituzione e «modello» della creatività umana, i cosiddetti «generatori di caso», apparecchiature che cercano di raggiungere l'imprevedibilità dei salti quantistici¹⁶. Si tratta di un'interpretazione «tecnica» della creatività, destinata al fallimento in quanto ignora completamente l'importanza del vissuto emotivo nella creazione umana.

Opera fissa, forma mobile e progetto indeterminato

Ritorniamo ora all'arte aleatoria.

Nell'elenco iniziale abbiamo constatato forme diversissime come l'assemblaggio, la *performance*, l'estrazione a sorte, ecc. Tenendo presenti le caratteristiche fondamentali del caso — indeterminazione, imprevedibilità, involontarietà — possiamo ora raggruppare queste forme a seconda delle tecniche aleatorie che vi trovano la loro applicazione.

Consideriamo dapprima i lavori che conducono a un prodotto finale fisso, come un libro, una scultura, una partitura tradizionali. Nelle opere aleatorie «ad esito fisso» si distingue, per motivi di cui si dirà, una prima fase di raccolta degli elementi che formeranno il risultato finale e la loro successiva composizione-combinazione. Di solito l'autore è l'unica persona coinvolta in queste due operazioni.

Il caso può ora intervenire o nella fase di raccolta dei materiali, o nella composizione, oppure — più raramente — in entrambi. Il famoso «poema dadaista» di Tristan Tzara¹⁷, i «Casi in scatola» di Marcel Duchamp, la *décalcomanie* di Max Ernst, l'*action painting* di Jackson Pollock — tutti esempi di aleatorietà nella stesura definitiva dell'opera (cfr. fig. 6).



Fig. 6 - André Breton, *Décalcomanie*, 1935. Museum of Modern Art, New York.
Il caso interviene nella «stesura» dell'opera. L'immagine risultante viene lasciata com'è, alla stregua di stimolo proiettivo indeterminato.



Fig. 7
Morton Schamberg, *Dio*, 1917. Museum of Modern Art, Philadelphia.
Come l'assemblaggio, anche l'objet trouvé indica, per lo più, una scelta inconsapevole dell'artista, un suo «innamoramento».

Il collage, l'assemblaggio, l'*objet trouvé* invece sono esposti all'azione del caso nella prima fase della raccolta. Schwitters — per citare un capostipite — si pone in un atteggiamento di attenzione fluttuante verso gli oggetti del suo ambiente. L'oggetto che egli trova casualmente indica comunque una sua scelta inconscia: tra tutti gli infiniti elementi che la realtà offre al «collezionista», egli sceglie ciò che corrisponde alla sua poetica (fig. 7). Il legame psicologico tra oggetto e artista spiega, in parte, perché ogni assemblagista abbia formato un suo stile coerente e riconoscibile. Comunque, una volta trovati gli ingredienti, la loro messa-in-scena è di solito perfettamente controllata dall'autore.

Contro questa «scelta in base al gusto inconscio» sono concepiti i «ready-made» di Duchamp: l'oggetto viene individuato in quanto la presenza più anti-estetica intravista in un certo momento prestabilito.

In riferimento al campo musicale abbiamo considerato finora solo la preparazione dello spartito. Ma lo spartito non è che un *progetto* al quale deve seguire l'esecuzione. Sin dall'avvento di notazione e coreografia, musica e danza conoscono dunque la scissione dell'opera in una prima parte progettuale, controllata dall'autore, e l'esecuzione, ripetibile infinite volte. Anche nell'opera tradizionale, la fase esecutiva è sempre stata parzialmente aleatoria in quanto sfugge, in parte, al controllo del compositore/coreografo. I suoni prodotti in ogni esecuzione subiscono numerose influenze imponderabili che dipendono dagli strumenti impiegati, da fattori meteorologici ed acustici, ecc.; ma soprattutto l'esecuzione è affidata per lo più ad altre persone le quali, nella loro inevitabile complessità, rimangono sempre imprevedibili: l'esecuzione è necessariamente un'interpretazione.

L'impossibilità del controllo sull'esecuzione ha prodotto, nell'avanguardia musicale, due reazioni opposte¹⁸: la ricerca del dominio totale sul suono nella musica elettronica e il progressivo allentamento del potere del compositore sull'opera. Nel primo caso gli esecutori, fonte potenziale di incontrollabilità, vengono eliminati; nel secondo, per lo stesso motivo, essi acquistano un peso sempre maggiore.

La «forma mobile» ad esempio offre all'esecutore la libertà (o la necessità) della scelta tra varie opzioni formali predisposte dall'autore. La scuola di John Cage (sulla cui scia si è sviluppata, tramite il coreografo Merce Cunningham, anche la «new dance» americana) e numerosi compositori europei, come Boulez e Stockhausen, hanno presentato negli anni '50 e '60 esempi di «forme mobili» musicali.

Nella letteratura vi è il famoso antecedente del «Libro», mai realizzato, di Mallarmé con il quale il prodotto letterario passa dallo statuto di opera finita a quello di progetto: la sua esecuzione varia con ogni lettore e con ogni lettura.

Nell'ambito visivo, la «forma mobile» presuppone il ribaltamento della concezione tradizionale che l'opera visiva sia l'atto espressivo da parte di un unico individuo. Alcune frange dell'*happening* implicano una certa dualità

progetto-esecuzione e la collaborazione di altre persone nella realizzazione; progetti più rigorosi sul piano formale sono stati concepiti, negli anni '60, da artisti interessati ad eliminare la passività del pubblico rispetto all'opera (fig. 8).

L'incontrollabilità dell'opera aumenta ulteriormente quando l'autore si limita a fornire un progetto senza poter prescrivere la gamma di esecuzioni possibili. Nella musica ciò corrisponde a una «notazione indeterminata», all'invito di improvvisare su un certo tema.

Oltre a persone, nel progetto indeterminato possono intervenire anche fattori ambientali come vento, pioggia, rumori, macchine, ecc. «Imaginary Landscape n° 4» di Cage, citato all'inizio, col suo intervento di programmi radiofonici, ne è un esempio; altrettanto «Il libro strappato», ready-made «sfortunato» di Duchamp: un manuale di geometria veniva appeso al balcone, «il vento lo doveva stravolgere, scegliere esso stesso i problemi, sfogliare le pagine e strapparle»¹⁹. Dopo qualche tempo, del libro non era rimasto più nulla.

Del resto, le arpe a vento cinesi, sculture suonanti aleatorie, anticipano di secoli i *mobiles* di Calder e tanta musica stocastica.

Dalla composizione fissa, ottenuta con tecniche aleatorie, alla «forma mobile» e poi alla «notazione indeterminata» si svolge l'evoluzione delle avanguardie verso forme sempre meno controllabili, più aleatorie. Al punto estremo troviamo l'improvvisazione pura ovvero l'utopia dell'atto spontaneo in cui autore ed attore, progetto ed esecuzione si fondono. Riemerge, nelle ricerche estetiche più avanzate del ventesimo secolo, l'archetipo orfico della *choreia*¹.

Il caso iconoclasta

Il contesto in cui i metodi aleatori hanno trovato una prima massiccia e programmatica applicazione, è stato il Dada durante gli anni della prima guerra mondiale. Una motivazione che risalta subito agli occhi, la più superficiale appunto, si riferisce ad un atteggiamento di protesta, ad un nichilismo provocatorio, «un radicale rifiuto del valore, del senso, della desiderabilità» (Nietzsche). Prendere una decisione in base al lancio dei dadi là dove si è soliti impegnare il massimo sforzo intellettuale, volitivo ed affettivo, è un atto di sbeffeggiamento. È un attacco su due fronti: «contro la ragione e contro il gusto estetico»²⁰. I dadaisti erano, come scrive Hans Richter, eretici rispetto alla «fede ufficiale nell'infalibilità della ragione, della logica e della causalità»²¹, e «che cosa potrebbe essere più angosciante per lo spirito borghese dell'Ottocento che era determinista, dell'indeterminazione in sé?»²²

Contro la posizione razionalista che dichiarava il mondo «necessario e coerente», l'irrazionalismo dadaista postulava provocatoriamente un mondo «casuale e caoticamente incoerente». Quest'ultima visione era certamente

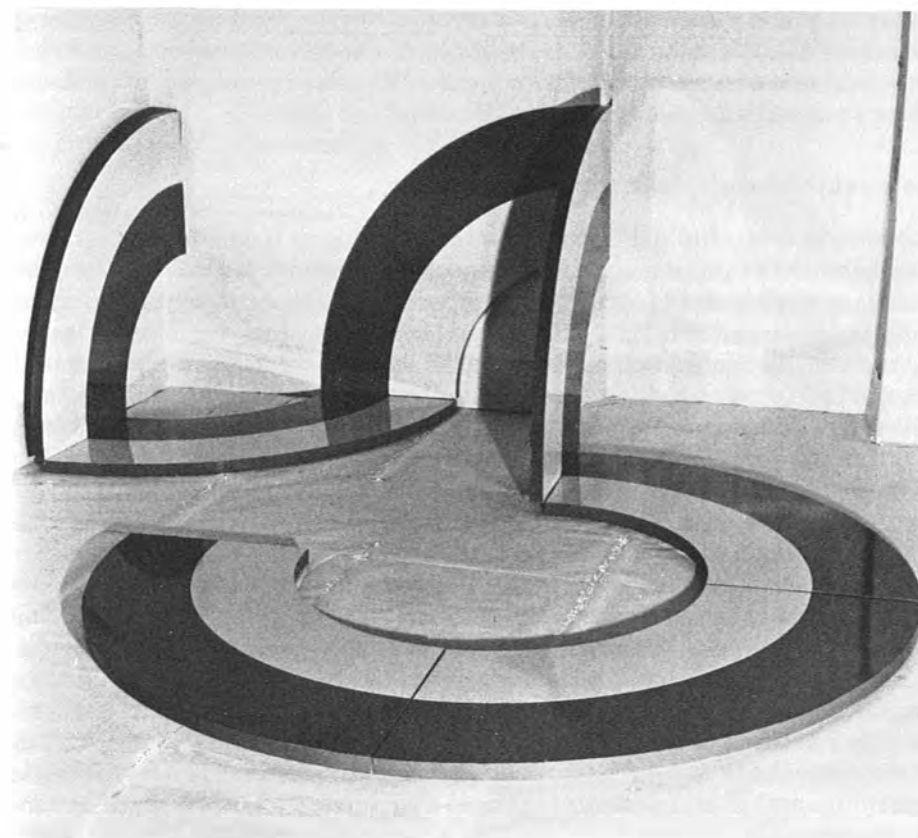


Fig. 8 - Sergio Lombardo, *Supercomponibile*, 1967. «Young Italians», The Jewish Museum, New York 1968. L'opera consiste in un numero x di elementi tridimensionali identici la cui disposizione spaziale viene decisa dal pubblico.

in sintonia con gli avvenimenti sui campi di battaglia della prima guerra mondiale, realtà contemporanea del Dada; ma anche nella scienza più avanzata veniva messa in dubbio, più o meno nello stesso periodo, l'ordinata visione razionalista e deterministica del mondo.

Lo smantellamento delle gerarchie estetiche

Sebbene la centralità del metodo aleatorio distingue il dada dai movimenti avanguardistici precedenti, lo sviluppo delle tecniche casuali non sarebbe stato possibile senza la loro azione preparatoria. Era cominciato già prima un progressivo smantellamento delle gerarchie estetiche. Arnheim²³ descrive come nelle opere impressioniste viene raffigurato sempre più spesso il «tema dell'incontro accidentale», gruppi amorfi di persone che puntano all'«interazione uno-ad-uno tra elementi singoli» e rappresentano «un livello d'ordine che, sebbene intricato, è assai basso: perché gli mancano gerarchia e diversità... La somma di tutte queste azioni non raggiunge nulla di più organizzato di un generico equilibrio, non si può costruire una configurazione più ampia. Il pattern può estendersi all'infinito»²⁴.

Sul piano iconografico e strutturale contemporaneamente, questo è uno degli inizi dell'«abolizione delle gerarchie estetiche che decidono su che cosa è degno o indegno di essere considerato arte»²⁵. Il processo continua nel cubismo e nel futurismo con l'assimilazione nell'opera di materiali «ignobili» e casuali come giornali, carta da parati, spaghi, pezzi di legno, ecc. Il cubismo elimina inoltre la prospettiva ad un punto, offrendo una gamma di punti di vista equivalenti; il futurismo, con le «Parole in libertà», la rumoristica e con il principio di simultaneità, propone ugualmente un universo di elementi con equo diritto, dove «ogni suono è ammesso e reso libero per essere se stesso» (Cage).

In analogia alle filosofie indeterministe e probabilistiche, l'estetica delle avanguardie ha abbandonato l'ordine piramidale chiuso per una strutturazione orizzontale (oppure isotropica) aperta.

L'abbandono della trama è un indice di questo passaggio da una struttura all'altra nella letteratura e nel cinema; nella musica e nelle arti visive il principio della serialità e della permutazione esprime ugualmente la stessa strutturazione orizzontale: «Il principio della serialità come era stato sviluppato in Europa fino alla metà degli anni '50... implicava che si evitassero processi formali su larga scala. Era stata gettata la base per forme con sezioni intercambiabili, senza che lo scambio interrompesse l'intera composizione»²⁶.

Ho testè accennato al fatto che in opere aleatorie «fisse» il caso può intervenire sia nella raccolta che nella combinazione degli elementi, mentre la «forma mobile» offre la scelta tra alternative formali predisposte dall'autore. Risulta evidente che entrambe le eventualità richiedono come premessa che vi sia un rapporto di assoluta uguaglianza, di an-archia tra gli ingredienti

potenziali dell'opera. Se non fosse così, se ci fosse un ordine di oggettivo valore, non si tratterebbe più di scelte imprevedibili, ma di decisioni necessarie. E il comportamento di scelta non potrebbe nemmeno rilevare quelle gerarchie soggettive, quegli ordini interni personalissimi che sono l'espressione autentica della personalità.

Il piacere della casualità

Nel Dada di Zurigo, il rapporto col caso e con l'irrazionale, dapprima nichilistico e sprezzante, mutò presto di segno: da pura negazione della ragione e della logica, l'irrazionale si trasformò in entità costruttiva i cui aspetti liberatori e creativi venivano intuiti sempre di più. Il rapporto col caso si fece sempre più speranzoso conducendo ad un atteggiamento attento e riverente verso il fortuito nella vita quotidiana, e alla sua evocazione tramite sorteggi, automatismi, ecc. Scrive Hans Richter a proposito della «Legge del caso» di Jean Arp (fig. 9): «Chi aveva parlato nell'artista, l'inconscio oppure una forza a lui estranea? Era opera questa di un misterioso «collaboratore», di una forza cui potevamo affidarci, e faceva essa parte dell'individuo o era una coincidenza che si sottraeva a ogni controllo? La conclusione cui giunse il Dada fu di riconoscere nel caso un nuovo fattore stimolante della creatività artistica. Questa esperienza fu talmente sconvolgente da poter essere giustamente definita il vero avvenimento centrale del Dada...»²⁷.

La descrizione di Richter dà un'indicazione sull'esperienza emotiva che accompagna l'applicazione del metodo aleatorio. Si tratta spesso di un senso di sollievo o di meraviglia, una sensazione che deriva dall'esperienza di non-controllo propria del procedimento casuale. L'impossibilità di una programmazione rende la volontà impotente; e si viene a vivere una situazione di deresponsabilizzazione rispetto alle scelte che accadono, una specie di fatalismo da laboratorio.

La rinuncia al controllo da parte dell'Io cosciente non porta tuttavia al fallimento (anzi a volte, come nel caso di Arp, il risultato è più soddisfacente) in quanto emergono fattori della personalità, o della realtà, finora censurati. Si potrebbe parlare addirittura di aspetti psicoterapeutici del metodo aleatorio, intendendo con ciò la sua azione integrativa tra l'Io cosciente che perde la sua centralità, ed altri fattori spontanei della personalità, ma anche, in un ambito di riferimento più ampio, tra l'individuo e la realtà. Per chi parte da posizioni difensive razionaliste, il metodo aleatorio può essere un passo propedeutico per avvicinarsi all'esperienza piena e diretta delle proprie emozioni, mille volte più incontrollabili della caduta di un dado e malgrado ciò non ciecamente distruttive in sé, come il razionalista-per-difesa teme.

In alcune forme di esistenza nevrotica, come l'ansia e il comportamento anancastico, si evidenzia una caratteristica indisponibilità verso il caso, mentre l'inclinazione al controllo s'impone in tutte le azioni.

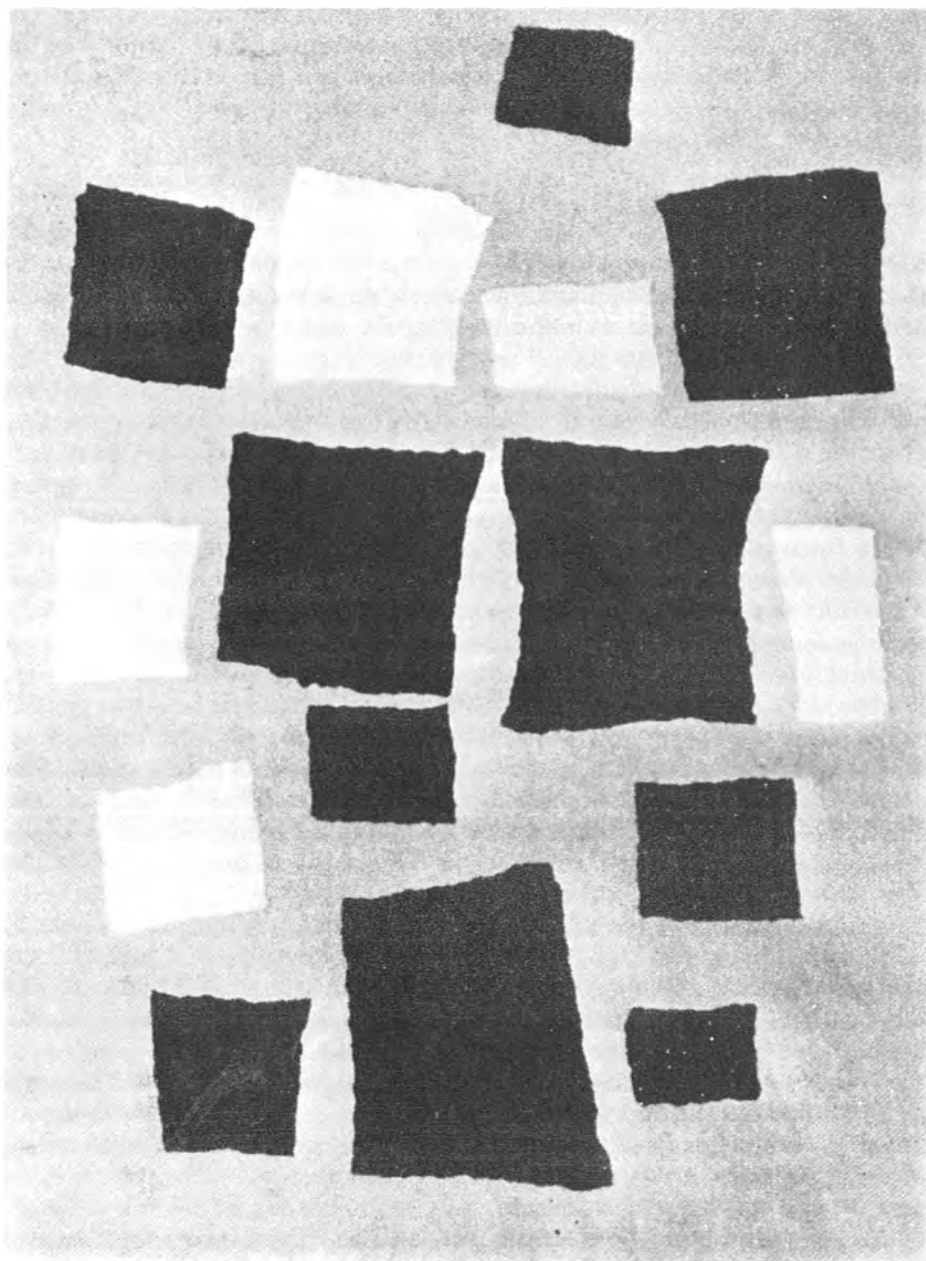


Fig. 9
Jean Arp, *Secondo la legge del caso*, 1916. Museum of Modern Art, New York.
I ritagli di carta colorata sono stati fissati da Arp là dove sono caduti accidentalmente: un procedimento in bilico tra il sorteggio e l'automatismo gestuale.

Christian Kellerer individua nel comportamento umano nei confronti dell'evento fortuito due tendenze contraddittorie, la paura originata dall'istinto di sicurezza, e la curiosità che esprime la spinta verso l'esperienza. Più la persona è ancorata ad un bisogno di certezza, più deve respingere ogni cambiamento, più si rende minaccioso l'avvenimento casuale, potenziale portatore di novità. La disponibilità al caso fa parte di una generica «disponibilità all'esperienza». Mentre l'avventuriero *on the road* «si indirizza, con tutta la sua attenzione consapevole e non, verso il caso nel quale s'imbatte nel mondo circostante e che diventa il fattore centrale della sua esperienza, nel vissuto del ragioniere introverso in fondo non vi deve essere nulla di casuale se non la famosa tegola la quale, contro ogni prudenza e cautela, gli può capitare improvvisamente in testa — l'incidente cioè contro il quale il ragioniere ha firmato tra l'altro, tempestivamente, un contratto d'assicurazione»²⁸.

L'attenzione verso il caso ha implicazioni terapeutiche, ma anche trasgressive. Ancora Kellerer scrive, riferendosi in un primo momento alla psicologia del gioco d'azzardo: «Se è stato raggiunto un certo grado di coscienza collettiva e culturale, il gioco con il caso diventa una forma di esperienza senza la quale una data cultura e una data civiltà non sarebbero più sopportabili — nel momento cioè in cui l'uomo comincia a sentirsi oppresso dal suo contesto culturale e sociale. L'oscuro e romantico «ritorno alla natura» di Rousseau si traduce nel linguaggio artistico moderno, molto più lucido, in un «ritorno al caso», come riconquista del contatto immediato con la fonte di ogni esperienza»²⁹.

Solo dal caso, che è il rappresentante materiale dell'irrazionale, possono scaturire le trasgressioni alle norme esistenti; per quanto riguarda il vissuto umano, i cambiamenti, le innovazioni, gli atti creativi avvengono «casualmente»: imprevedibili sì, ma non «a freddo», in un contesto disinteressato. L'innovazione è «preparata» ed accompagnata da desideri, bisogni, aspettative — da un'esperienza emotiva intensissima, e si potrebbe dire che la probabilità di un'invenzione è proporzionale all'impegno affettivo che la precede.

Il caso e l'emotività

Il Dada usava il metodo aleatorio lucidamente come arma trasgressiva, non solo contro il Logos e il razionalismo, ma anche contro il «gusto», atteggiamento selettivo condizionato dalle convenzioni estetiche collettive e personali. Secondo Marcel Duchamp il gusto è «un'abitudine: la ripetizione di una cosa che è già stata accettata. Se si rifà una cosa varie volte, quella diventa di gusto. Non importa se buono o cattivo, sempre gusto è»³⁰. Siccome è altamente improbabile che un avvenimento casuale si riproduca in maniera identica, le procedure aleatorie eliminano praticamente il pericolo della ripetizione. I condizionamenti derivanti dalle tradizioni estetiche sono così necessariamente annullati e si crea la speranza che il caso possa impedire anche il verificarsi di un nuovo gusto futuro.



Fig. 10
John Cage, *Music of Changes*, 1951, per pianoforte.
La partitura è la documentazione di un'estrazione a sorte, con il metodo dell'I Ching, che ha stabilito toni, tempi e pause.

Se il gusto sta in bilico tra comportamento razionale e irrazionale, sul versante dell'irrazionale puro un altro punto dolente per il Dada riguardava la rappresentazione di contenuti emotivi, ottenuta con uno sforzo-espressivo cosciente. Il procedimento lirico richiede la descrizione di un vissuto emozionale spontaneo (e sia le emozioni di partenza che la loro documentazione spesso risultano poi, ad un'analisi più approfondita, manomesse da fattori di gusto). Vi è una certa tendenza al progressivo restringimento dei contenuti, vuoi focalizzando temi di critica sociale (il che conduce, in ultimo, ad un'eteronomia dell'arte), vuoi descrivendo il mondo emozionale dell'artista stesso (il che può sfociare in un autobiografismo lirico con marcati tratti esibizionistici).

Nonostante gli sforzi dell'espressionismo, esploso pochi anni prima del Dada, per ricondurre gli atti espressivi ad uno stato di ispirazione pura, l'intero metodo lirico si prestava al sospetto di inautenticità e aveva cristallizzato l'autore nel ruolo o di moralizzatore o di esibizionista, e lo spettatore in quello di voyeur più o meno sadico. Ne conseguiva, per i dadaisti, la diffidenza rispetto allo sbandieramento di emozioni (espressa ad esempio da Duchamp con l'intenzione di fare un'«arte secca»), e rispetto al «setting» plateale.

L'intervento di metodi casuali indica varie possibilità di rapportarsi a questa problematica: il caso può servire a eliminare ogni traccia di «psicologia» e di soggettività e, con queste, ogni antropocentrismo; al contrario esso può essere utilizzato per avvicinarsi ad un'espressione autentica delle emozioni; e infine può avvenire una specie di sostituzione dell'emotività con l'avvenimento casuale meccanico, estraneo all'uomo.

L'eliminazione della psicologia

La prima linea è abbozzata già nell'«ironie d'indifférence» di Duchamp e trova la sua manifestazione più esplicita nei lavori e nella filosofia di John Cage (fig. 10). Come egli dichiara, l'uomo è un elemento della realtà né più né meno interessante di tutto il resto: «Non è compito dell'uomo di strutturare il mondo intorno a lui secondo i suoi desideri e le sue abitudini... di produrre ordine nel caos e di proporre miglioramenti del creato, ma di svegliarsi semplicemente alla vita che stiamo vivendo»⁵.

Nel progetto «anestetico» alla Cage, nel quale confluiscono il pensiero anarchico occidentale e elementi delle filosofie orientali, nulla è senza interesse e nulla è più interessante di qualcos'altro. L'avvenimento casuale, poiché esclude la scelta, è il mezzo più adatto per uno stato mentale di *awareness* disinteressata.

Nulla è più interessante di qualcos'altro: ma proporre un progetto artistico implica per definizione il contrario. Se l'autore non ritenesse, per qualche motivo, il suo operato particolarmente interessante, non lo inizierebbe neppure. In questa ottica i lavori di Cage non hanno senso se non sotto il profilo didattico, come maieutica all'acquisizione di una filosofia di «coscienza cosmica».

L'atteggiamento anestetico di Cage è stato criticato duramente anche da chi adoperava metodi aleatori. Pierre Boulez, completamente refrattario alle filosofie Zen e invece, come molti compositori europei, piuttosto legato al dominio sull'opera, dice: «Il caso in quanto tale non ha alcun interesse... Introduce solo degli elementi, dei campioni, e, alla fine, non presenta alcun interesse oltre quello statistico; cioè la possibilità di avere, statisticamente parlando, una cosa interessante su un milione... Il progetto anestetico o antiestetico, che cos'è esattamente? È l'accettazione di una passività in rapporto a ciò che esiste: è una concezione rinunciataria»³¹.

Il caso «significativo»

Ma il caso, in rapporto all'emozione, può essere utilizzato anche con finalità meno oppressive. Anzi, la maggior parte dei lavori aleatori testimonia dell'intima convinzione dei loro autori che il caso sia «personalizzato» e portatore di significato emozionale. Tecniche come la scrittura e il disegno automatici d'indole surrealista, l'*action painting*, l'assemblaggio nella fase della raccolta dei materiali, identificano tutte l'avvenimento casuale nelle manifestazioni dell'inconscio.

Queste sono — nonostante gli scavi psicoanalitici che ne hanno portato alla luce tante regolarità e rapporti fissi — tuttora imprevedibili dunque inspiegate e certamente involontarie: in altre parole, l'unica fonte di «immagini affettive» (G. Brecht) che regge alla prova di autenticità. Il surrealismo e i suoi epigoni non si espongono certo alla critica per il generale indirizzo della loro ricerca, ma piuttosto per via del fatto che riescono per lo più solo a provocare pseudo-manifestazioni dell'inconscio.

Si è soliti distinguere questo filone «psicologico» («dove l'origine delle immagini è sconosciuta perché giace negli strati più profondi della coscienza»³²) dai procedimenti casuali meccanici («dove le immagini derivano da meccanismi non controllati dall'artista»³², cioè posti al di fuori di lui). Le seconde tecniche sono state riassunte da Sergio Lombardo sotto la denominazione di «Arte Aleatoria Passiva»¹.

Anche nel metodo casuale passivo — se si eccettua la linea alla Cage — non è di solito sottintesa una poetica dell'assurdo, ma il risultato casuale si carica di significato.

Le indicazioni di Tristan Tzara per il «Poema dadaista», un classico esperimento di sorteggio, concludono con «Il poema vi assomiglierà»; anche per Marcel Duchamp, considerato normalmente capostipite solo del «caso anonimo», l'intervento del caso «produce la forma individuale distinta finale»: «Il tuo caso è diverso dal mio»³³.

Si ha l'impressione che numerose motivazioni confluiscono nel far considerare, ad esempio, il risultato di un'estrazione a sorte come atto espressivo e creativo di chi la compie. Vi è l'influenza delle tecniche automatiche che collegano la psicomotricità all'inconscio; vi è la reminiscenza del pensiero

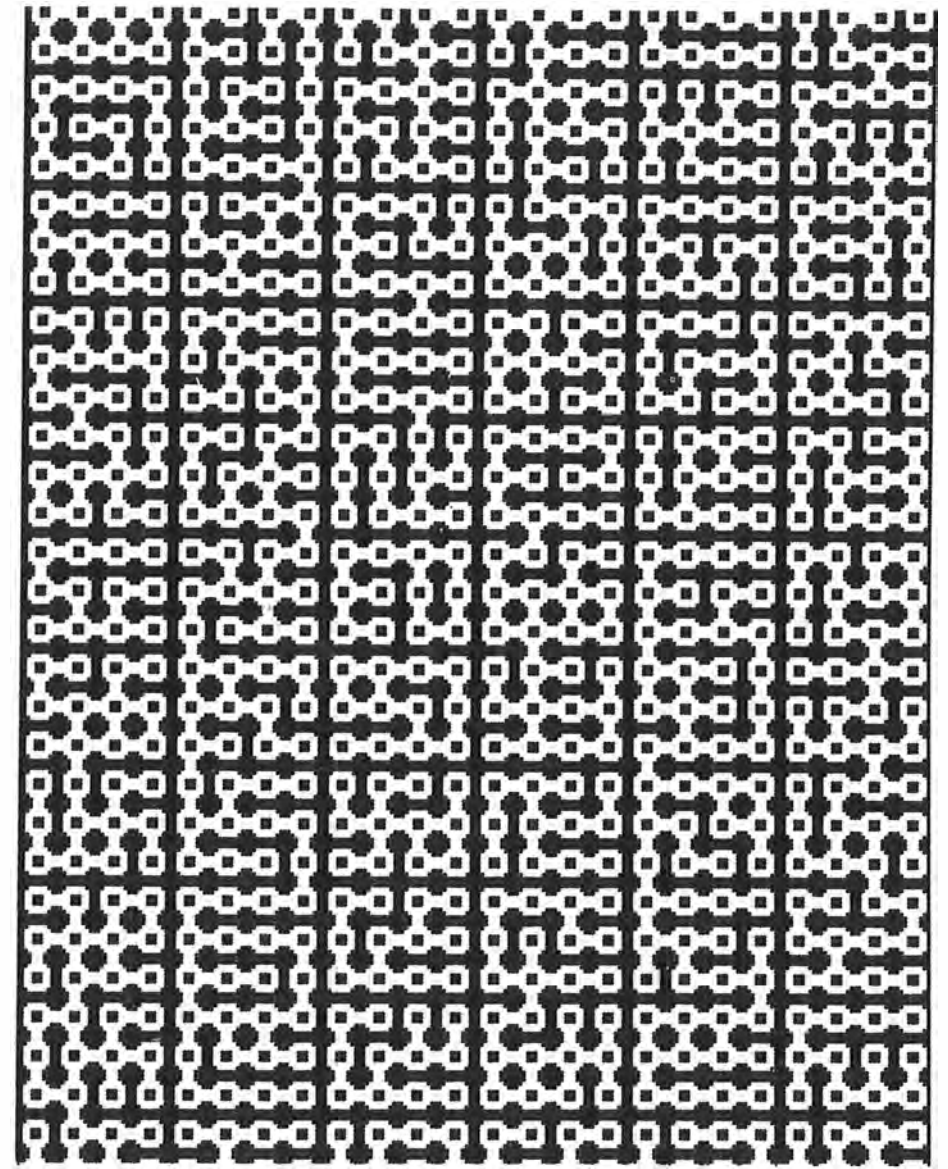


Fig. 11
Kenneth C. Knowlton, *Grafica computeristica*, ottenuta col programma EXPOR («for the production of images from Explicit Patterns, Local Operations and Randomness»). Bell Laboratories, USA.

magico. Ma soprattutto sembra avvenga un'inconsapevole sostituzione dell'emotività — sospetta perché in eterno pericolo di contraffazione, e contemporaneamente minacciosa nel suo potere di coinvolgimento — con la casualità meccanica. Subentra uno spostamento da quel vissuto casuale che ci coinvolge intimamente, dall'esperienza emozionale cioè, agli avvenimenti fortuiti esterni che conservano solo tracce di affettività: «Come un animale in gabbia, l'emozionale si presenta sotto la forma neutrale di Caso» (Lombardo).

Ad agenti esterni viene riferita tutta la potenza creativa che spetta invece all'emozione umana; «fonte di ogni creazione» (Arp) diventa il caso tout court, non la casualità dell'esperienza emotiva intensa.

Alea e pensiero magico

Alcune osservazioni sul pensiero magico come esso emerge a volte nell'arte aleatoria passiva.

Probabilmente non vi è tecnica aleatoria che non abbia un precursore nelle antiche pratiche di divinazione: L'I-Ching e i Tarocchi sono esempi ancestrali di sorteggio; la colatura di piombo fuso a Capodanno implica l'automatismo gestuale; l'osservazione dei fenomeni naturali può essere avvicinata all'*objet trouvé*, e così via.

Il pensiero magico è determinista e poggia sulla convinzione che ogni evento ha un significato riferibile a tutto il resto. L'esito della guerra può essere prospettato in base alla crescita del grano e la sorte di un uomo esaminando le viscere di una capra.

A parte queste radici deterministiche, costantemente sottintese nelle tecniche divinatorie magiche sono l'osservazione e la provocazione di fenomeni paranormali, che costituiscono attualmente l'oggetto di studio della parapsicologia. Ugualmente, molte tecniche passive dell'arte aleatoria mirano al verificarsi di fenomeni PSI. Il sorteggio ad esempio può essere interpretato sia dal punto di vista della facoltà di preveggenza sia in riferimento ad effetti psicocinetici.

E le tradizioni mantiche e l'indagine sperimentale tengono conto del fatto che i fenomeni paranormali si verificano in maniera capricciosa e imprevedibile, e che la loro manifestazione è legata allo stato affettivo delle persone coinvolte. L'indifferenza e la noia impediscono, il coinvolgimento emotivo favorisce la comparsa degli effetti PSI³⁴. Chi si recava anticamente ad un oracolo (e chi va oggi ad interpellare un mago) non lo faceva di solito per motivi futili: la sua tensione emotiva era assicurata fin dal principio; diversamente dal laboratorio scientifico, dove la scarsa motivazione costituisce sovente un problema serio.

I metodi aleatori passivi alla Carroll, Tzara, Duchamp, George Brecht ignorano tuttavia, e in parte volutamente, l'importanza delle emozioni nel fenomeno paranormale. Le loro proposte potrebbero essere definite come esperi-

menti «antieconomici» nei quali mancano le variabili che rendono l'evento desiderato più probabile. Vi è effettivamente il pericolo che, come dice Boulez, si debba aspettare «che passino un milione di eventi senza interessi per coglierne uno che possa essere eventualmente interessante»³¹.

Eliminando l'importanza dell'irrazionale personale, questi artisti aprono la strada alla «simulazione del caso»¹, a procedimenti in cui il caso provocato dall'uomo è sostituito dal caso matematico: un ulteriore passo nell'allontanamento dall'emozione.

Come è già stato detto, il caso «oggettivo» viene prodotto da «generatori del caso» cibernetici, oppure è cristallizzato nelle cosiddette «tavole di numeri aleatori». Tale caso «artificiale» è usato nell'arte cibernetica (denominata anche «Arte Fredda») e in molte misurazioni matematiche della bellezza (fig. 11). Mentre nel metodo artigianale alla Tzara, un evento significativo su un milione potrebbe anche accadere, qui anche questa remota possibilità è esclusa, essendo escluso l'uomo. In campo estetico il mero salto quantistico, disgiunto dal suo indirizzamento tramite il desiderio, non ha prodotto finora altro che oggetti per lo più noiosi, a volte decorativi.

* * *

Contro la concezione che un atteggiamento contemplativo e un innocuo «apprezzamento estetico» guidato dal gusto siano le risposte comportamentali «corrette» rispetto all'opera d'arte, è insorto il futurismo, è insorto il Dada. «I metodi artistici hanno lo scopo di provocare eventi appartenenti al vissuto 'reale' e non alla sua rappresentazione simbolica», così è stata sintetizzata la posizione delle avanguardie da Sergio Lombardo¹; e: «l'oggetto artistico ha la funzione specifica di generare un'esperienza emozionale».

Siccome ogni evento «vissuto» conduce a una modifica della persona (che avrà ripercussioni oggettive più o meno ampie), queste due affermazioni si fondono, nel senso che i metodi artistici hanno lo scopo di provocare una trasformazione del soggetto, tramite la generazione di un'esperienza emozionale. Questa trasformazione non è un processo subito passivamente, ma viene generata attivamente dall'individuo stesso: è un suo atto creativo. L'opera artistica non offre che la «possibilità di un cambiamento», e siccome gli esiti sono mutevoli e imprevedibili, essa è a tutti gli effetti un «esperimento indeterministico»¹.

Come già rilevato varie volte, la probabilità di un atteggiamento creativo va di pari passo con l'intensità del vissuto emotivo; in uno stato di forte coinvolgimento emozionale si perde il controllo cosciente delle proprie azioni e avviene una trasgressione involontaria e non-manierata delle convenzioni. L'induzione di stati emozionali intensi nell'arte è dunque un passo funzionale all'«attivazione» del fruitore.

Il «metodo di stimolazione» *lirico* — senza voler ora liquidare un metodo complessissimo con poche parole — fa leva sul fenomeno dell'*empatia*. Ipotesi di lavoro è che la descrizione di un'esperienza emozionale conduce a

emozioni simili nel percepiante. Per inciso, due derivati di questo metodo, certo di diversissima considerazione sociale, cioè l'arte «impegnata» e il kitsch, ledono entrambi il carattere di «esperimento casuale» dell'opera d'arte: tutt'e due non ammettono l'aleatorio verificarsi di una modifica dell'osservatore, ma puntano a una sua reazione necessaria e certa. Con quest'operazione prepotente, al fruitore è tolta ogni possibilità di risposta individuale; egli non è stimolato bensì, casomai, sopraffatto.

Verso la fine dell'Ottocento il metodo lirico aveva rilevato la sua condizione di scaccomatto: l'avverarsi dell'empatia era reso improbabile sia dalla frequente inautenticità dei sentimenti descritti, sia dall'avvento di reazioni comportamentali stereotipate da parte del pubblico.

I metodi aleatori devono la loro origine alla ricerca empirica per tentativi ed errori delle avanguardie, di riconnettere la proposta artistica all'evento creativo.

«Soltanto il caso è all'origine di ogni novità, di ogni creazione nella biosfera»³⁵ — un'intuizione simile ha portato agli esperimenti di Duchamp, Arp e Schwitters.

Una prima linea antropocentrica e psicologica si è indirizzata verso la casualità dell'inconscio, in ciò ovviamente facilitata e influenzata dalle scoperte psicoanalitiche. (Tuttavia, psicoanalisi e arte si occupano dell'inconscio per lo più con intenzioni diverse: la prima, determinista, per comprenderne le leggi; la seconda, tendenzialmente indeterminista, per sfruttarne le potenzialità trasgressive). L'autenticità degli auto-esperimenti elaborati nell'ambito di questa linea è, com'è già stato detto, spesso dubbia e vi è poca difesa contro l'insorgere di mera retorica.

L'altra linea, l'arte aleatoria passiva, propone un «modello di creatività» che esclude la variabile principale: i fattori emozionali. La fase esecutiva vede l'artista come osservatore dall'esterno «che vuole conoscere senza partecipare» (Lombardo).

Rischio di retorica nella linea aleatoria «psicologica» e fondamentale anti-economicità del metodo passivo — l'Arte Aleatoria Attiva, i cui sviluppi sono stati annotati più volte in questa sede, deve tener conto di entrambi questi ostacoli emersi nella storia del metodo aleatorio.

¹Cfr. S. Lombardo, *Metodo e stile. Sui fondamenti di un'Arte Aleatoria Attiva*. Rivista di Psicologia dell'Arte n. 3, dic. 1980.

²Lewis Carroll, *Poeta fit, non nascitur* (1860-63). In: *Phantasmagoria. The Complete Works*, Random House, London-New York 1939.

³R. Hausmann, «Der Geist unserer Zeit» (1919). Testo riportato in: W. Rotzler, *Objektkunst*. Köln 1972, p. 36.

⁴H. Richter, *Dada. Arte e antiarte*. Milano 1966.

⁵*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London 1980; voce «John Cage».

⁶F. Attneave ha descritto il suo metodo per la generazione di «nonsense shapes» nei segg. articoli: F. Attneave, M. D. Arnoult, *The quantitative study of shape and pattern perception*. Psychological Bulletin 53 (n. 6), 1956 - F. Attneave, *Physical determinants of the judged complexity of shapes*. Journal of Experimental Psychology 53 (n. 4), 1957.

⁷Citato in: K. Gerstner, *Do it yourself-Kunst. Spiegelschrift 3*. Editore Galerie Der Spiegel, Köln 1970, p. 13.

⁸K. Gerstner, op. cit., p. 70. L'azione è documentata nella trasmissione «Land-art», Prima Rete della ARD-SFB (televisione tedesca), 15-4-1969.

⁹Anne Livet, *Contemporary Dance*. Abbeville Press, New York 1978, p. 146.

¹⁰Mostra personale «Ferruccio Raffaelli: Errori», Jartrakor, Roma, dic. 1979.

¹¹Cfr. K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*. Astrolabio, Roma. Capitolo: *Situazioni limite particolari. Il caso*.

¹²Cfr. *Dizionario Enciclopedico di Filosofia*, Firenze 1982; voce «Caso». Inoltre: *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1980; voce «Caso/probabilità».

¹³N. Abbagnano, *Dizionario di Filosofia*. Torino, 1971; voce «Caso».

¹⁴Troeltsch, *Il significato del concetto di contingenza*. Citato in: K. Jaspers, op. cit., p. 315.

¹⁵J. Monod, *Il caso e la necessità*. Milano 1970.

¹⁶Cfr. H.W. Franke, *Phänomen Kunst*. Köln 1974, capitoli 26 e 27.

¹⁷T. Tzara, *Dada. Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*. In: T. Tzara, *Manifesti del dadaismo e lampisterie*. Torino 1964.

¹⁸R. C. Clark, *Total Control and Chance in Musics: A Philosophical Analysis*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 28, 1970.

¹⁹In: P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Parigi 1967, pp. 111-112.

²⁰Harriett A. Watts, *Chance. A perspective on Dada*. UMI-Research Press, Ann Arbor 1980, cap. II.

²¹H. Richter, op. cit., p. 69.

²²H. A. Watts, op. cit., p. 4.

²³R. Arnheim, *Casualità e necessità nell'arte*. In: R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*. Torino, 1969.

²⁴R. Arnheim, op. cit., p. 208.

²⁵H. A. Watts, op. cit., cap. I.

²⁶*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, voce «Aleatory», p. 242.

²⁷H. Richter, op. cit., pp. 61-62.

²⁸C. Kellerer, *Objet trouvé - Surrealismus - Zen*. Amburgo 1968, pp. 14-15.

²⁹C. Kellerer, op. cit., p. 18.

³⁰In: P. Cabanne, op. cit., p. 84.

³¹P. Boulez, *Per volontà e per caso*. Torino 1977, pp. 86-88.

³²George Brécht, *Immagini casuali*. Collage nn. 3-4, dic. 1964.

³³Citato in: H.A. Watts, op. cit., cap. II.

³⁴Cfr. S. Lombardo, *Quick-Squin solitario con 6 dadi*. Rivista di Psicologia dell'Arte nn. 4/5, giugno-dicembre 1981.

³⁵J. Monod, op. cit., p. 113.

³⁶Oltre al saggio già menzionato in nota 1, cfr. anche D. Nardone, *Arte Eventuale* Rivista di Psicologia dell'Arte nn. 4/5, giugno-dicembre 1981.

Carolyn Christov-Bakargiev

ARTE CIECA E DEPRIVAZIONE VISIVA

La percezione, privata dei dati sensoriali visivi, porta ad una concezione spaziale, ad un orientamento e forse anche ad una valutazione temporale, alterati. Per i vedenti, questa diversità è deviazione, errore da correggere e da evitare. Noi studieremo, invece, proprio questo aspetto in funzione di possibili produzioni estetiche.

Si pongono varie domande: quali sono queste deviazioni nel concetto spaziale e nelle rappresentazioni visive dei ciechi? Esiste una storia dell'arte cieca, e, al suo interno, quali sono le differenze di comportamento fra artisti divenuti ciechi involontariamente da una parte, e chi opera, invece, privandosi della vista a scopo sperimentale dall'altra?

1. La concezione spaziale e formale dei ciechi e dei deboli di vista.

Lo studio della evoluzione genetica della percezione ha rilevato come questa sia inizialmente senso-motoria e tattile-cinestetica, prima di essere dominata dalle informazioni sensoriali visive¹. Lo schema corporeo, ad esempio, che permette di autorappresentarsi mentalmente in qualsiasi momento ed indipendentemente da stimoli sensoriali, si forma nei primi sei anni di vita, in base, appunto, ad informazioni propriocettive (quelle che regolano l'equilibrio e, secondo il tono e la contrazione muscolare, determinano la posizione ed il movimento). In questo senso, le attività percettive del bambino cieco o debole di vista si sviluppano inizialmente in maniera sostanzialmente identica a quella dei bambini normali. Successivamente, il cieco accentuerà l'apprendimento auditivo, che serve all'orientamento, e tattile-cinestetico, che permette la percezione delle forme e dello spazio. Il bambino vedente, invece, svilupperà attività percettive quali quelle della costanza di grandezza (per cui riconosce la grandezza reale di un oggetto in base alla sua distanza), attraverso una coordinazione fra informazioni tattilo-cinestetiche e visive.

Pur non avvalendosi di dati sperimentali psicofisiologici, non è un caso, quindi, che Lowenfeld², basandosi su una comparazione fra i disegni di bambini normali e ciechi, non abbia potuto individuare differenze qualitative rilevanti, bensì soltanto quantitative (alcune particolarità sono accentuate nei disegni dei non vedenti) e genetiche (i bambini normali imparano a *correggere* quelle stesse particolarità ed a riportare così i loro disegni ad una concezione spaziale prevalentemente visiva).

Lowenfeld fece eseguire circa cento disegni da bambini di età diversa per ogni tema da lui proposto. In tutto, raccolse circa duemila disegni. Scelse un gruppo di temi («una strada», «la mia camera da letto», ecc.) per studiare il problema della rappresentazione spaziale; un altro («una pietra pesante da sollevare», ecc.) per individuare il ruolo delle sensazioni corporee o percezioni propriocettive nell'elaborazione dei disegni; infine, scelse un terzo gruppo di temi per valutare le accentuazioni degli oggetti determinate emozionalmente. Analizzando i risultati, Lowenfeld riconobbe un unico sviluppo dallo stadio degli scarabocchi allo stadio preschematico, quello in cui il bambino sperimenta diversi segni e simboli per rappresentare gli stessi oggetti. Verso i quattro anni e mezzo, tutti i bambini cominciarono ad usare meccanicamente schemi rigidi di rappresentazione. Ma quando il disegno era motivato da un'esperienza individuale, essi deviavano dallo schema, modificandone i simboli attraverso un'esperienza autoplastica della forma. Lowenfeld rimarcava inoltre che la prima forma di ordine spaziale, comune a tutti i bambini, non sembrava essere determinata da impressioni visive: gli oggetti disegnati, accentuati ed ingranditi per motivi affettivi, venivano giustapposti in maniera non coerente allo spazio visivo, ed inoltre, anche se spesso questi stessi oggetti apparivano in verticale nella realtà, venivano rappresentati ripiegati in piano. Da un punto di vista genetico, i bambini dotati di vista normale passavano da uno stadio all'altro con più celerità, finché una concezione spaziale visiva non facesse cambiare i loro disegni da prevalentemente simbolici ed autoplastici in prevalentemente naturalistici³. Dal loro canto, i deboli di vista accentuavano, invece di correggere, proprio gli aspetti più simbolici e concettuali. Infatti, anche i deboli di vista che hanno un minimo di *visus*, non riescono mai a cogliere visivamente forme globali e la loro concezione spaziale è il frutto di una sintesi mentale di percezioni tattili, cinestetiche e talvolta anche visive, ma pur sempre parziali.

Quasi tutti gli elementi che concorrono a formare il nostro spazio visivo sono quindi sistematicamente rovesciati nei deboli di vista: l'interposizione — per cui è solo parzialmente percepito un oggetto situato in parte dietro ad un altro nel nostro campo visivo — non ha rilevanza in quanto il cieco spesso disegna o modella per successiva sovrapposizione di strati. Infatti, nella plastica, molti ciechi, per rappresentare l'occhio, modellano prima la cavità orbitale, poi i bulbi oculari e infine le palpebre⁴. Le prospettive non hanno alcun valore ed infatti piano e prospetto sono mescolati oppure gli oggetti vengono ripiegati in piano (fig. 1). Una linea di base, per definire lo spazio, è sempre presente e riflette l'importanza che ha per l'orientamento del non vedente, in mancanza di prospettive visive, la coscienza della verticale e dell'orizzontale apparenti (fig. 2). Allo stesso modo, la costanza di grandezza non viene rispettata e troviamo sia accentuazioni emotive di oggetti che espressioni autoplastiche della figura umana (figg. 3 e 4). Infine, anche le ombre e il chiaroscuro possono non avere rilevanza, per cui spesso sia le parti concave che quelle convesse sono messe in risalto allo stesso modo.

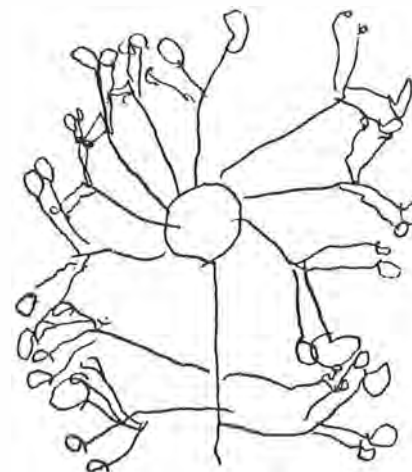


Fig. 1 - «Strada e piazza circolare con alberi», debole di vista congenito (diametro del campo visivo cm 3 a cm 2 di distanza dal foglio); anni 9.

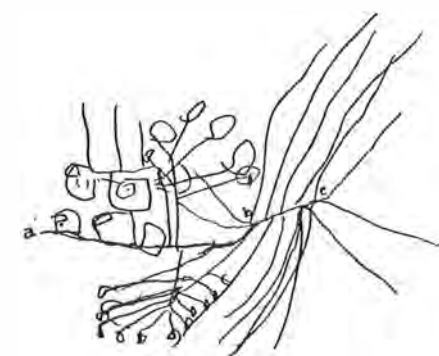


Fig. 2 - «Casa sul monte», stesso autore di fig. 1 (b-c: linea di base originaria rappresentante la cresta del monte; a-b: prolungamento della stessa linea quale base della casa).

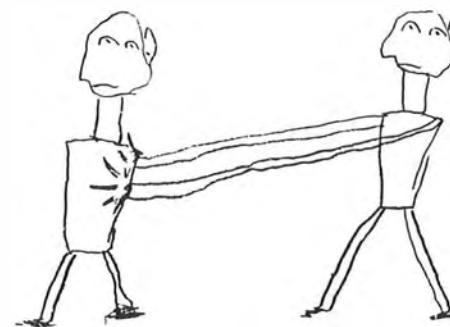


Fig. 3 - «L'atto di afferrare», debole di vista congenito (diam. cm 2; dist. cm 4); anni 11.



Fig. 4 - «Lo strozzato», cieco (dall'età di 2 anni); anni 25.

2. L'Arte Cieca

La tendenza generale degli artisti ciechi è sempre stata quella della correzione e dell'eliminazione di ogni «errore» o deviazione dalla norma stilistica del loro tempo, deviazione che poteva essere attribuita — anzi imputata — alla loro cecità. Impulso conservatore che sta probabilmente all'origine della loro dimenticanza da parte della critica più recente. Cancellare ogni segno di cecità significa adottare un'estetica naturalistica, di rappresentazione, cioè, dello spazio strettamente visivo. L'operare su un piano bidimensionale, il dipingere, viene quindi scartato dal cieco con aspirazioni artistiche, non offrendo per sua natura alcun campo di verifica e di correzione degli «errori» dovuti alla sua concezione spaziale tattile-cinestetica. D'altra parte, poiché l'arte è sempre stata considerata aprioristicamente e necessariamente processualmente proiettiva — cioè un processo nel quale ogni segno, attraverso la percezione di esso da parte dell'artista, influenza quello successivo — soltanto la plastica poteva sembrare un campo di lavoro adeguato. Pittori ciechi non sembrano essere esistiti, infatti, se escludiamo le ultime produzioni di artisti quali Piero della Francesca, Michelangelo e Degas che smisero di lavorare proprio in relazione al progredire della loro deficienza visiva. Esistono, invece, casi di pittori che, avendo perso la vista, si sono poi dedicati esclusivamente alla scultura, nessun altro tipo di opera potendo essere considerata proponibile.

Attorno alla personalità di Giovanni Gonnelli, il cieco da Gambassi, si è via via costruita una leggenda di sempre maggiori proporzioni, riportata a dimensioni reali soltanto nel novecento. A lui, ad esempio, sono state attribuite moltissime opere di carattere religioso, quali le terracotte dell'arobbiane nel convento dei minori osservanti di San Vivaldo in Val D'Elsa⁵. Ciò è forse una conseguenza della ricerca romantica di una creatività assoluta, originaria ed indipendente da motivi materiali o fisiologici, ritrovabile anche, fra l'altro, nell'arte primitiva, infantile, e dei malati mentali. In realtà, il Gonnelli ebbe solo pochi anni a disposizione per operare da cieco: nasce nel 1603 a Gambassi, studia a Firenze, ancora da vedente, nella bottega di Pietro Tacca, della scuola del Giambologna. Verso i vent'anni, attorno al 1623, perde la vista e per dieci anni smette di lavorare. Riprende soltanto nel 1633, nove anni prima di morire. È probabile che il Gonnelli si sia occupato quasi esclusivamente di ritrattistica. Fece una copia in argilla di un busto del granduca Ferdinando II ed un'altra di Papa Urbano VIII. Ebbe molto successo presso la nobiltà fiorentina e fece su commissione svariati busti di terracotta dal vero⁶.

I ciechi non congeniti tendono a riportare le loro percezioni spaziali tattilo-cinestetiche ad uno spazio mentale visivo, il che sembra essere confermato dalla tecnica di riproduzione usata dal Gonnelli, che, anziché essere riconducibile ad una giustapposizione di elementi, come è tipico del cieco congenito,

sembra essere inizialmente tesa a trovare una immagine mentale globale del soggetto da ritrarre: «con le mani aperte palpava gentilmente il viso della persona e si formava così una visione d'insieme, dell'altezza, della larghezza di quella faccia e delle parti poco o molto rilevate. Coi pollici quindi, uno da una parte ed uno dall'altra, andava ricercando la superficie delle labbra, l'incavo degli occhi... e dopo questi ricercamenti, formatasi così l'idea del soggetto da riprodurre, si applicava alla sua massa di creta e intorno a questa operava traducendo il suo disegno mentale. Quando si accorgeva che la creta prendeva la forma della persona ritratta, si studiava di perfezionare il lavoro, sempre ricercando col tatto delle dita le particolarità del suo soggetto»⁷. Inoltre, come si vede dall'*Autoritratto* (fig. 5), i possibili «errori» dovuti alla cecità sembrano essere del tutto evitati o corretti, e l'opera è determinata nella sua forma più dal gusto dell'epoca che dalle carenze visive dell'autore. Perfino lo sguardo vago, che risale alla tecnica di segnare le pupille con una cannuccia, sembra non essere attribuibile all'impossibilità di «toccare» l'occhio del modello durante il lavoro, poiché lo si ritrova in molte opere seicentiste di scultori vedenti.

L'interesse esclusivo per la ritrattistica riflette, da parte del Gonnelli, un desiderio di mostrare la sua capacità, nonostante le carenze visive, di «imitare» dal vero la fisionomia, proprio quell'aspetto della realtà più difficile da cogliere. Riflette inoltre — poiché il ritratto implica un contatto esclusivo con l'aristocrazia — un impulso conservatore verso le istituzioni del suo tempo piuttosto che verso ricerche ed innovazioni stilistiche. D'altra parte, l'interesse dell'aristocrazia per l'opera del Gonnelli, diventata quasi una moda, esprime, più che un reale interesse per le sue qualità artistiche, la curiosità per il fenomeno «mostruoso» dell'artista cieco⁸.

Anche l'interesse per le sculture in legno del cieco Jacob Kleinhans (1774-1853) sembra essere stato dettato più che altro dalla curiosità per il *freak* che portava in spalla i suoi crocefissi, alti un metro, per le vie dei paesi austriaci. Attorno alla sua personalità, come a quella del Gonnelli, si è formato un mito che, alla resa dei conti, non può essere sostenuto che da pochissime opere⁹.

Artista monotematico, fece quasi solo crocefissi, come se la cecità rendesse più difficile la realizzazione di un vasto repertorio di soggetti. Fu a lungo considerato cieco quasi dalla nascita, ma le opere non presentando esempi di deformazione autoplastica, questa ipotesi venne già scartata dal Révész nel 1938¹⁰. Inoltre, alcune caratteristiche dei drappaggi scolpiti contengono chiari elementi di memoria visiva. Révész nota, però, come in alcune facce vi sia un'asimmetria per cui la parte destra è più accentuata e l'occhio destro è leggermente più alto di quello sinistro: questo aspetto deriva forse dalla tecnica di modellare e scolpire con la mano sinistra mentre la mano destra serve a toccare l'opera nel suo farsi.



Fig. 5 - G. Gonnelli, *Autoritratto* (ca. 1635), busto in argilla (fino al 1942 proprietà del cav. Villoresi, Sesto Fiorentino).



Fig. 6 - F. Bausola, *I difensori della vittoria* (1932), altorilievo in marmo; Istituto Nazionale per i Ciechi di Guerra, Roma.



Fig. 7 - E. Masuelli, *La pietà* (1933), bronzo; Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra, Roma.

Il conservatorismo di stile ed il desiderio di essere accettati e considerati dalla classe dominante del proprio periodo si ritrovano chiaramente anche nelle opere di alcuni scultori ciechi del novecento, quali Ernesto Masuelli e Filippo Bausola¹¹. Ambedue, infatti, lavorarono fra l'altro su temi militaristi (come nel *Fante Caduto* di Masuelli e ne *I Difensori della Vittoria* di Bausola), nonché eseguirono busti di Mussolini, copiando da altri già esistenti. Narra Bausola: «Ti devo dire a proposito che quando ho consegnato la mia opera al Capo del Governo, Benito Mussolini è stato assai sorpreso e contento. Mi ha detto anzi che raramente aveva visto ritratti così somiglianti, e, saputo che l'avevo ritratto col solo aiuto della memoria e toccando qualche altra scultura come quella del Selva, mi permise di passare la mia mano sul viso per rendermi conto di aver fatto bene»¹².

Ambedue gli scultori, pur con enormi differenze di stile, hanno cercato di produrre opere naturalistiche evitando cioè gli «errori» che potevano conseguire dalla cecità: quasi non vi troviamo, quindi, alcuna espressione autoplastica, malgrado il dilagare dell'espressionismo nelle avanguardie europee di quegli anni. Il Masuelli, oltre ad usare tabelle di proporzioni per evitare accentuazioni affettive di singole parti delle sue opere, faceva perfino «controllare» le sue sculture dalla moglie, e le modificava in base ai suoi commenti.

Nonostante, e forse proprio grazie a questo compito prefissato, si trovano, qua e là nelle loro opere, scarti dalla norma dell'arte naturalistica e dal gusto dominante dell'epoca. Volendo evitare di mostrare la loro cecità attraverso particolarità tipiche della rappresentazione spaziale e formale dei ciechi, questi «errori» risultano più autentici e, proprio per la loro mancanza di programmazione, non possono essere tacciati di artificialità o di maniera, come invece lo possono essere molti tentativi espressionistici di artisti vedenti del loro tempo. Così, nella parte inferiore de *I Difensori della Vittoria* di Bausola (fig. 6) accuratamente tagliata dal Révész nella riproduzione dell'opera per il suo libro *Die Formenwelt des Tastsinnes*, troviamo sia errori di proporzione — i corpi dei soldati sono complessivamente troppo minuti rispetto alle teste, che sono proprio la parte dell'opera a cui Bausola porgeva più attenzione; il tronco, le gambe e le mani sono correttamente proporzionate fra di loro, ma le braccia, invece, sono sorprendentemente piccole —, sia quella comune fusione di piano e prospetto, già rilevata nei disegni dei bambini ciechi, e causa dell'apparente torsione delle gambe.

Nal *Fante Caduto* e nel *Martire Fascista* del Masuelli, le cavità orbitali appaiono eccessivamente profonde ed i bulbi oculari molto in rilievo, particolarità che si ritrovano in quasi tutte le facce di questo scultore e che riflettono una conoscenza tattile, più che visiva, dell'occhio. Queste stesse due opere, che sono da classificare come «busti», presentano le teste in posizione orizzontale, con la nuca appoggiata sulla base, struttura che dipende, almeno in parte, dalla preferenza che il cieco ha di lavorare con il polso in linea con il braccio, quindi con gesti prevalentemente orizzontali. Varie altre sculture

di Masuelli, come *La Pietà* (fig. 7) sono fatte in questa maniera e costringono così il fruitore vedente a piegarsi in avanti per osservare, meglio, l'opera da sopra.

Infine, poiché gli incidenti all'origine della loro cecità risalgono agli anni 1917-1918, si trovano, nonostante il tentativo di aderire completamente al gusto novecentista degli anni trenta (questo comunque è più evidente nel Bausola), alcuni tratti — presumibilmente legati alla memoria visiva degli autori — che ricordano invece il simbolismo e l'*Art Nouveau*. Un curioso, involontario connubio stilistico può, così, costituirsi, come ad esempio ne *I Difensori della Vittoria*, dove la capigliatura e le ali della Vittoria rimandano all'inizio del secolo.

Il tentativo comune agli artisti ciechi di dimostrarsi capaci di riproduzioni fedeli della realtà visibile è stato spesso rinforzato dai critici stessi. Anche la critica, che risale quasi tutta a prima della guerra, ha teso, infatti, a nascondere gli «errori» emergenti sotto il rigido controllo degli artisti. L'*Arte Cieca* è stata, così, recuperata in chiave tradizionalista, come per mostrare che la vera «arte» riesce perfino a superare i difetti dovuti a menomazioni sensoriali: ciò renderebbe ancor più grave il voler far passare come arte le deformazioni visive degli artisti d'avanguardia. Così, ad esempio, si conclude un articolo del '32 sul Masuelli: «Chi ha ancora freschezza di gusto e d'impressione osservi e confronti. Critici ed artisti «cocainizzati» sono dispensati dal dare il loro giudizio. Ernesto Masuelli non intende entrare a competere nel mercato dei procurati aborti»¹³. L'ironia vuole che proprio lo stesso sforzo compiuto dai ciechi per evitare ogni scarto dal compito prefissato di riproduzione visiva perfetta determini invece, l'interesse, l'espressività e l'autenticità dei loro «errori».

3. Deprivazione visiva ed effetti estetici

Scrisse Leonardo: «Per il vedere si comprende il bello delle cose create» e «se tu dirai che il vedere impedisce la fissa e sottile cognizione mentale, con la quale si penetra nelle divine scienze, se tale impedimento condusse un filosofo a privarsi del vedere... ma pazzo fu l'uomo, e pazzo il discorso, e stoltissimo il trarsi gli occhi»¹⁴.

Un simile giudizio riflette una conoscenza ancora primitiva della percezione in generale, per cui solo quella visiva sarebbe perfetta e non soggetta ad illusioni, mentre, in realtà, tutte le nostre attività percettive funzionano per approssimazione e per tentativi successivi di «correzione». Inoltre, la veemenza del commento leonardesco risale ad una visione ancora riduttiva dell'arte come processualmente proiettiva, cioè, come abbiamo già detto, un processo dove ogni segno, percepito dall'artista, è influenzato da quello precedente e stimola in parte quello successivo: poiché i sensi — e soprattutto l'occhio

sono necessari alla fruizione del bello, allora l'artista, che opera per successive proiezioni sul bello, è meno creativo quanto più gravi sono le sue deficienze sensoriali.

Il ribaltamento di tale concezione dell'arte, con l'ideale romantico della creatività originaria e quindi inconsapevole, ricercata nelle produzioni del malato mentale, dell'arte primitiva, di quella infantile, non fa in realtà che continuare la stessa visione di fondo. L'intelletto, la consapevolezza e talvolta anche i sensi possono essere di impedimento, secondo questa concezione, al libero esplicarsi dell'espressività, ma il fare artistico, anche se liberato dal problema della rappresentazione naturalistica, rimane pur sempre legato ad un processo di controllo visivo e di successive proiezioni. Il problema in questione non viene quindi posto nemmeno nelle ricerche Dada (facendo qualche eccezione), surrealiste o perfino dell'*Action Painting*. Ed anche se questi tentativi portassero effettivamente ad una maggiore «espressività» dell'artista, ciò non comporterebbe necessariamente un aumento di esperienza estetica nel fruitore. La privazione visiva, quindi, usata allo scopo di raggiungere volontariamente una maggiore espressività e, di conseguenza, qualità estetica, non può che cadere nella stessa ambiguità di fondo.

L'arte, invece, l'evento estetico, è imprevedibile e potenzialmente ovunque. La privazione visiva è interessante, allora, proprio in quanto pone il problema di un'arte completamente *a-proiettiva*, ed è causa di difficoltà e di «errori» — potenzialmente estetici — nell'esecuzione di compiti *volontariamente* non-estetici.

Esistono pochissimi esempi di sperimentalismo artistico tramite la privazione visiva. Piuttosto, *si conoscono* pochi casi. L'atto di bendarsi, di una banalità di per sé estrema, non è mai stato considerato proponibile come operare artistico ed è invece stato relegato a livello di giuoco o passatempo. Non esiste il mito dell'artista cieco, il che concorda con il presupposto dell'arte come necessariamente eseguita sotto il controllo dell'artista, o, quando l'attenzione è posta sul valore dell'atto inconsapevole e casuale, allora almeno processualmente proiettiva. Esiste invece l'archetipo del poeta cieco. Il che non fa che sottolineare tale concezione generale dell'arte: la vista non è strettamente necessaria ad un processo proiettivo segnico dove il segno è la parola, di per sé non visiva; sono invece l'udito, la musica, Orfeo, ad essere assolutamente necessari al poeta.

Il poeta cieco è anche indovino, mago o profeta che, in mancanza di percezione visiva, ha le visioni. Qui, forse, l'origine dell'improponibilità dell'arte cieca e del privarsi della vista. Il terzo occhio, i poteri divinatori, sono dati all'uomo dagli dei, come a Tiresia, e non rubati agli dei dall'uomo: la privazione visiva è tabù. Se praticata, è quindi un disvelare all'Altro una colpa: è Edipo. Così, ci si benda di nascosto, non lo si propone pubblicamente.

Non è un caso, quindi, che sia stato proprio un dadaista, Hans Richter, a violare il tabù ed a proporre al pubblico opere — i *Ritratti Visionari*, tutti

del 1917 — dichiaratamente eseguiti in condizioni di privazione visiva. Secondo Richter stesso, i *Ritratti* furono in parte il risultato di un tentativo di applicare alla sua opera la scoperta delle potenzialità estetiche del Caso¹⁵. Lavorando inizialmente in penombra e poi, con il calare del giorno, al buio, i ritratti erano solo parzialmente eseguiti sotto il controllo visivo dell'artista, conseguendone errori e distorsioni rappresentative, casuali, appunto. In teoria, quindi, Richter si proponeva un compito preciso, ritrarre naturalisticamente una faccia, e gli scarti dal compito prefissato, occasionali, erano l'origine del valore estetico delle opere stesse. Ma in pratica, invece, la privazione visiva era usata dall'artista, a livello anche cosciente, per provocare l'espressione di contenuti psicologici ed emotivi latenti, nella linea, cioè, di quella parte del dadaismo che porta all'automatismo surrealista. Scrive Richter: «Ricordo che cominciai a dipingere nel 1917 i miei Ritratti Visionari, preferibilmente alla luce incerta del crepuscolo quando potevo appena distinguere i colori sulla tavolozza. Poiché però ogni colore aveva il suo posto 'fisso' sulla tavolozza, la mano riusciva, con il pennello, pur nell'oscurità, a trovare i colori prescelti. Intanto diventava sempre più buio... finché i colori venivano applicati sulla tela ormai in uno stato di autoipnosi, e io li sentivo e mi veniva fatto di toccarli mentre mi si imponevano di forza o mi capitavano tra le dite, sì che il quadro finiva per essere completato più dall'intuito che dalla vista»¹⁶. Queste opere rientrano, così, fra quelle processualmente proiettive — Richter lavorava in penombra — per cui si considera come qualità artistica la capacità di rappresentare realtà, se non esterne, almeno interiori. I *Ritratti* sono, quindi, poco stocastici, e riflettono un tentativo di adattare forzatamente la propria opera al contesto della scoperta della casualità. Sulla falsariga dei commenti di Richter sulla propria opera, commenti fatti tutti anni dopo l'effettivo lavoro creativo e sostanzialmente di tipo formale¹⁷, molti critici hanno visto l'opera complessiva come il frutto di una dialettica interiore fra desiderio di ordine, di struttura, ed impulso verso il Caos ed il disordine¹⁸.

In realtà, più che un interesse per effetti estetici di origine casuale, ottenuti attraverso gli scarti da compiti prefissati e in condizioni di privazione percettiva parziale, e più che studio puramente formale dei rapporti fra struttura e caos, l'opera di Richter, vista globalmente, appare di maggior rilievo se posta in relazione alle ricerche sulla percezione visiva: le *Teste Dada* (fig. 8), pressoché contemporanee ai *Ritratti Visionari* (fig. 9), sono «centinaia» e, nella loro astrattezza progressiva, riflettono un interesse quasi *gestaltista* per lo studio dei segni necessari e sufficienti perché un soggetto qualsiasi percepisca, nei disegni, delle facce. Le figure dipinte su gomma¹⁹ che si possono allungare e deformare a piacere, fanno parte dello stesso studio sulla percezione della fisionomia. Da questo punto di vista, le *Teste* o *Ritratti Visionari*, possono essere lette come un esperimento in cui l'artista stesso, eseguendo l'opera in penombra, si pone in una condizione di difficile percezione della forma complessiva e di individuazione della fisionomia; allo

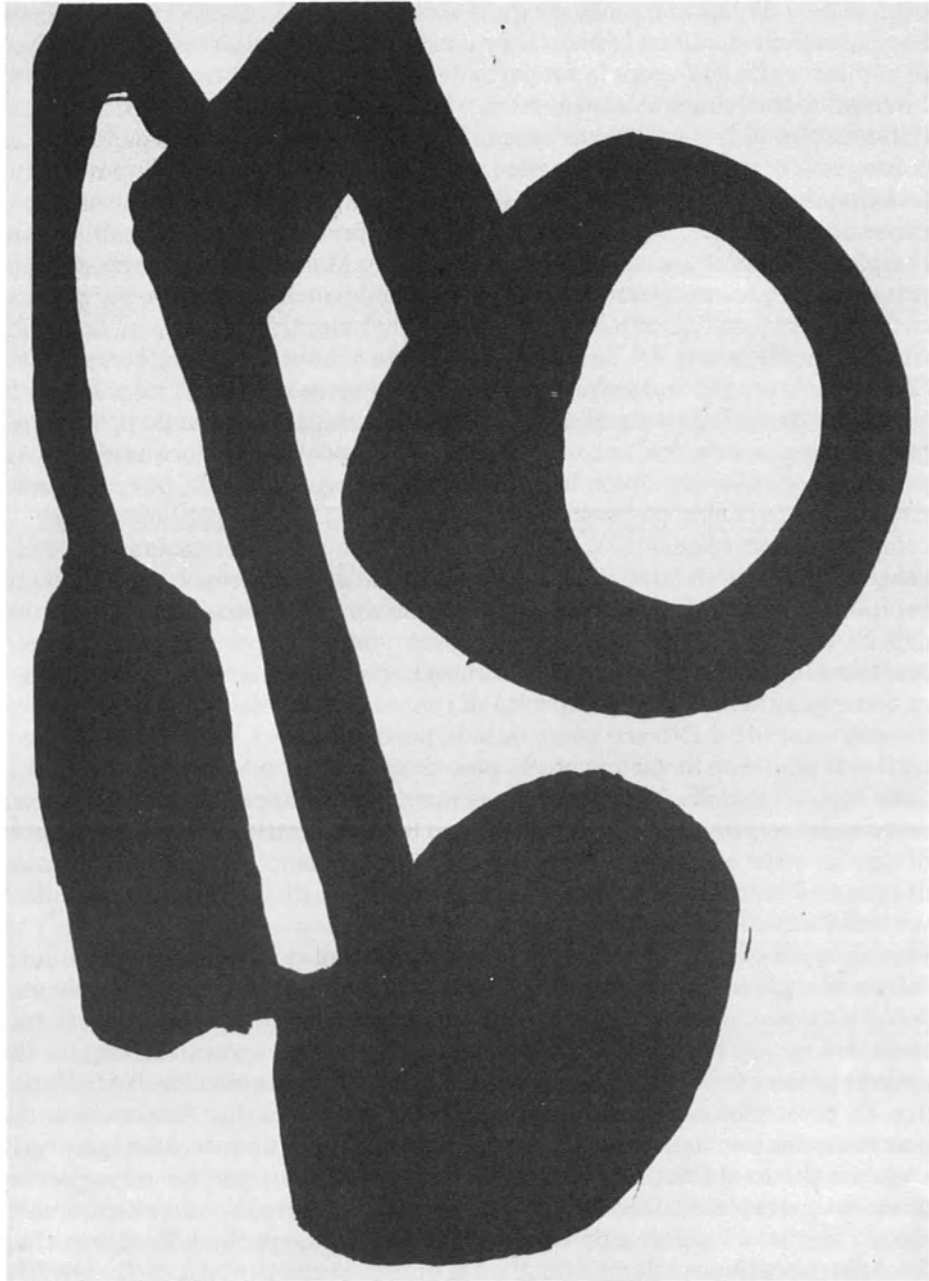


Fig. 8 - H. Richter, *Testa Dada* (1918)



Fig. 9 - H. Richter, *Ritratto visionario* (1917)

stesso modo, i famosi *Rulli* come anche i film astratti (quali *Ritmo 21* del 1921) sembrano affrontare un altro problema percettivo, quello del movimento stroboscopico, l'illusione ottica di movimento causata dalla successiva percezione, in tempi ravvicinati, di oggetti simili fra di loro, ma posti a distanze diverse.

Anche Giovanni Di Stefano, che, a differenza di Richter, lavora completamente deprivato della vista, opera nell'ambito della ricerca sugli effetti estetici casuali. Ma mentre Richter, Ball, Arp, Masson e perfino Pollock sono programmaticamente «casuali», Di Stefano, cosciente dell'illogicità di fondo di una programmazione del caso, di per sé imprevedibile, è programmaticamente scientifico ed anti-estetico. In più, la sua ricerca porta anche a considerare l'ipotesi della produzione artistica non processualmente proiettiva, cioè di un'arte che, pur avendo un tempo di esecuzione rilevante, non è eseguita sotto il controllo visivo dell'artista e i cui segni, quindi, non sono mai determinati da una proiezione visiva su quelli già esistenti.

Di Stefano si propone di coprire uniformemente di nero superfici piane (ne prendiamo in considerazione una serie di quattro di $1,65 \times 1,65$ m)²⁰, in stato di deprivazione visiva totale. La scelta del compito, strettamente legata ad una coscienza delle potenzialità estetiche dell'errore psicofisiologicamente ed emozionalmente determinato ma non programmabile, riflette, nella decisione di operare sul piano anziché nell'ambito della plastica, il tentativo di evitare un fare artistico proiettivo e controllabile tattilmente; inoltre, la semplicità del compito, rispetto a quello dei *Ritratti Visionari* di Richter, limita al massimo i fattori psicologici non collegati alla deprivazione sensoriale che potrebbero provocare gli «errori»: come sapere quali distorsioni e particolarità rappresentative dei *Ritratti Visionari* sono attribuibili alla cecità e quali ad una caratterizzazione emozionale e parzialmente cosciente della forma?

Poiché ogni evento autentico è imprevedibile, il «controllo» dell'opera viene deviato dal tentativo di produrre effetti estetici, ad un compito scelto proprio in base alla sua difficile esecuzione in condizioni di deprivazione sensoriale. Eppure, nonostante il compito meccanico, e nonostante la deprivazione visiva che inibisce ogni processo proiettivo, gli «errori» — spazi non completamente campiti o ipercoperti — non derivano da una casualità oggettiva ed indipendente dall'elemento psicologico, umano, bensì proprio da un crogiolo di fattori emozionali e psicofisiologici solo in parte determinabili. La variazione continua dei tempi a disposizione per coprire le superfici (n. 1: T = indeterminato; n. 2: T = 90'; n. 3: T = 60'; n. 4: T = 30' — figg. 10-11-12-13) stimola situazioni di emergenza emozionali²¹ ed impedisce o almeno attenua un possibile processo di apprendimento tecnico che eliminerebbe alla lunga ogni impegno psicologico. Gli «errori», individuabili a vari livelli dell'opera, possono essere classificati secondo il loro grado di analizzabilità. Errori nella valutazione spaziale e nell'orientamento, nonché i rapporti fra

questi e valutazioni alterate della durata, tutti fattori grosso modo riportabili a condizioni psicofisiologiche precise, provocano *pattern* visivi ritrovabili, pur con varianti, in tutte e quattro le opere. Si hanno così delle strutture interne (le parti vicine ai bordi, e soprattutto al bordo verticale a sinistra della base, sono in genere completamente coperte o ipercoperte, creando un effetto quasi di specchio; nella parte centrale si trovano invece la maggioranza delle lacune, che sono disposte a colonne inclinate quasi a V rovesciata), strutture interne che dimostrano come l'unitarietà di un'opera — generalmente considerata elemento necessario al raggiungimento di un effetto estetico — non derivi necessariamente dal controllo visivo dell'artista o da un processo proiettivo.

Tutte e quattro le opere sono caratterizzate nella loro esecuzione da una sopravvalutazione del tempo di lavoro in proporzione inversa al tempo a disposizione e, nelle ultime tre, la limitazione del tempo ha inoltre provocato uno stato di ansia durante l'esecuzione del compito:

- 1 - Nessuna ansia (T indeterminato). T reale: 1h 50'. Valutazione della durata: 2h 30' ca.
- 2 - Ansia (T determinato). T reale: 1h 30'. Durata sopravvalutata
- 3 - Ansia (T determinato). T reale: 1 h. Durata sopravvalutata
- 4 - Ansia (T determinato). T reale: 30'. Durata sopravvalutata (a 15' reali, valutaz. 30' ca.)

La percezione del tempo avviene solo grazie alla percezione di una successione di stimoli dall'ambiente e la valutazione della durata dipende dalla percezione di almeno due fasi che si succedono (due stimoli successivi oppure l'inizio e la fine di uno stimolo). Nel cercare di spiegare il perché della sopravvalutazione temporale all'inizio di ogni opera e, complessivamente, in tutte, ci si può chiedere quale ruolo vi abbia la deprivazione visiva stessa. In effetti, questa non sembra essere rilevante, dato che la psicologia della percezione ha mostrato come l'oscurità e la luce non sembrano avere effetti di sorta per la valutazione di una durata²², ed anzi, si è visto come, per durate uguali, un intervallo delimitato da stimoli visivi appare più lungo dello stesso delimitato invece da stimoli uditivi o tattili (Merimann, 1893).

Quali sono allora le cause della sopravvalutazione della durata nei lavori di Di Stefano? Un fattore ambientale che parzialmente può avere influito è senz'altro il silenzio durante l'esecuzione dell'opera (dati sperimentali confermano che un ambiente rumoroso, a meno che non sia assordante, è causa di sottovalutazione temporale, mentre il silenzio provoca sopravvalutazione). Ma di gran lunga più importanti sono la natura del compito prefissato nonché lo stato di attesa instaurato, la motivazione.

Si dice comunemente che se un compito è impegnativo e complesso, allora la sua durata viene sottovalutata; e ciò sembra una semplificazione riduttiva del problema poiché, infatti, vi sono intervalli di tempo durante i quali il

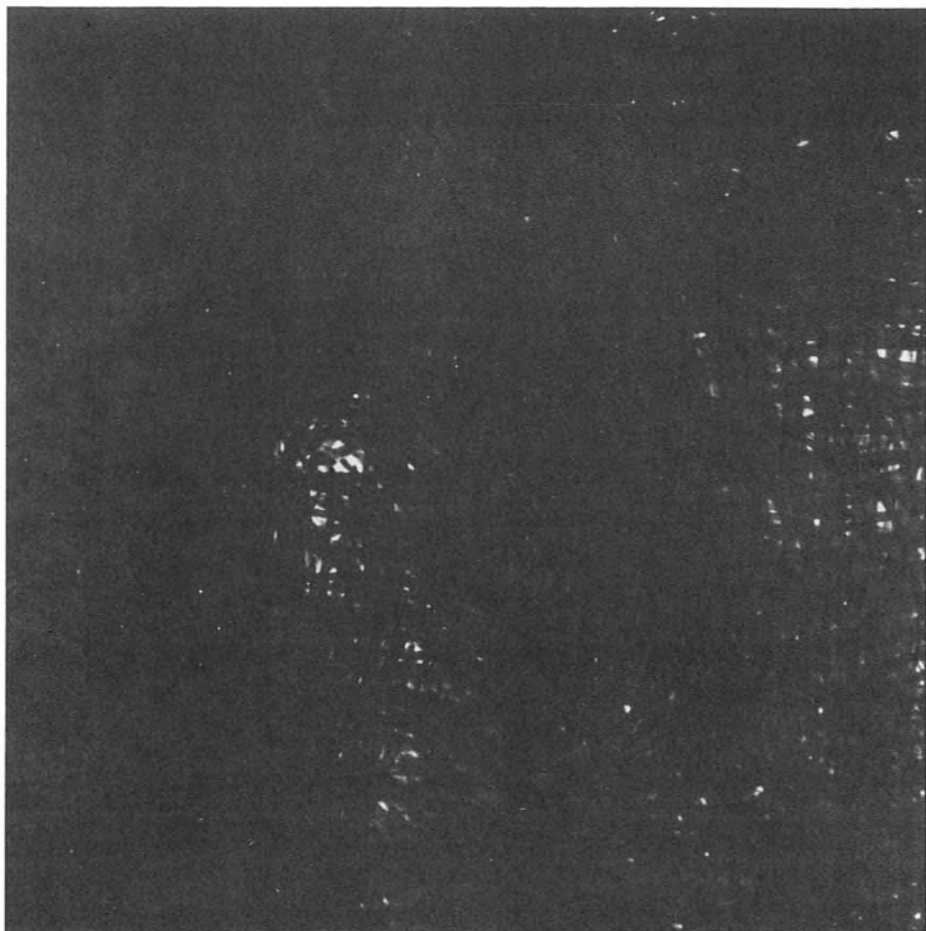


Fig. 10 - G. Di Stefano, *Esperimento di Pittura Cieca*. Coprire uniformemente una superficie *S* in un tempo *T*.
S = cm 165×165, T = indeterminato

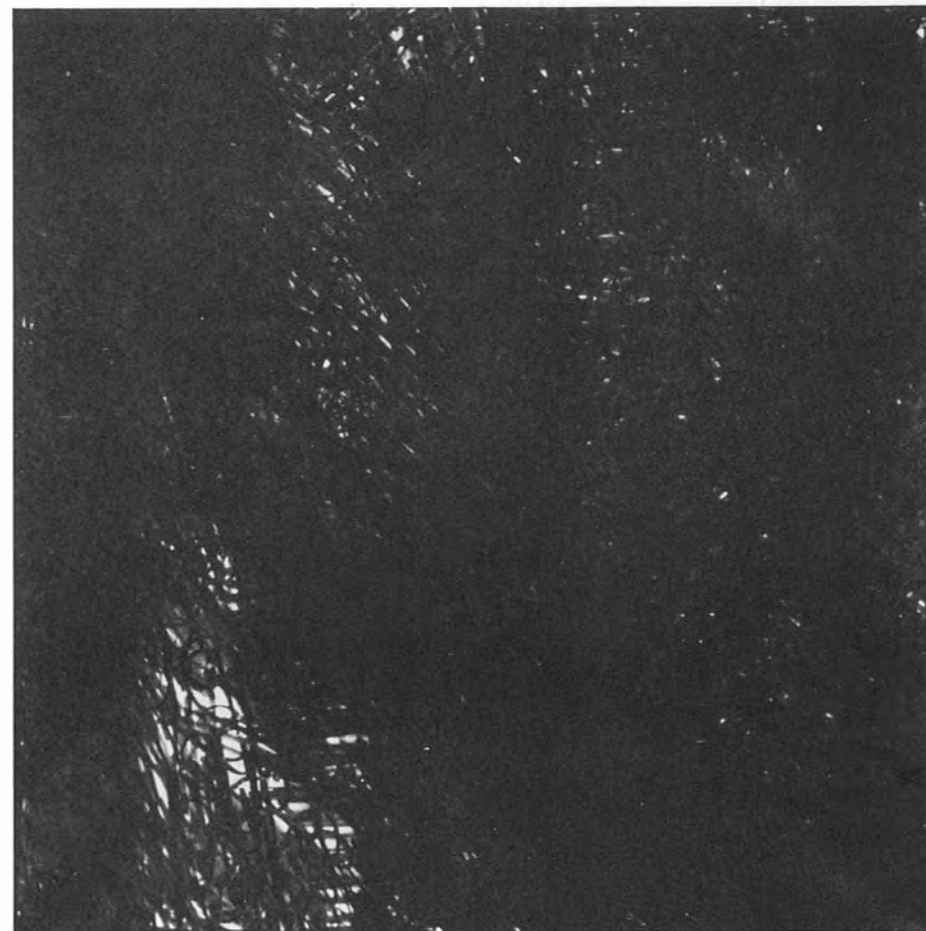


Fig. 11 - G. Di Stefano, *Esperimento di Pittura Cieca*. Coprire uniformemente una superficie *S* in un tempo *T*.
S = cm 165×165, T = 90'



Fig. 12 - G. Di Stefano, *Esperimento di Pittura Cieca. Coprire uniformemente una superficie S in un tempo T.*
S = cm 165×165, T = 60'

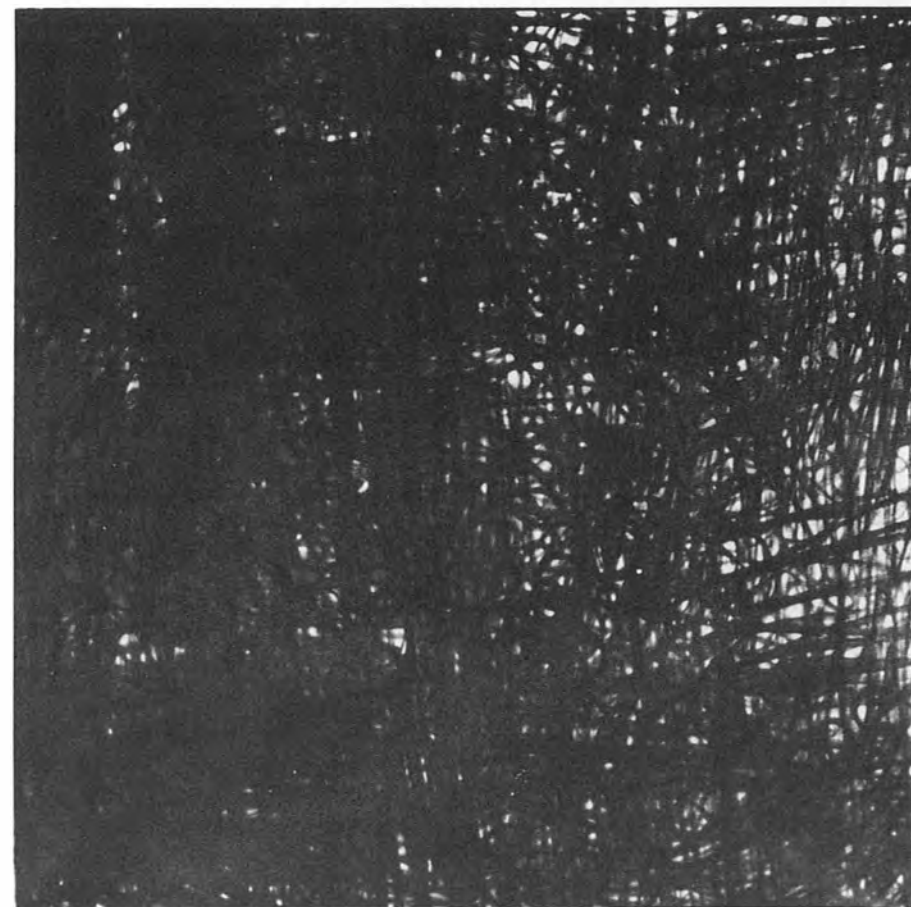


Fig. 13 - G. Di Stefano, *Esperimento di Pittura Cieca. Coprire uniformemente una superficie S in un tempo T.*
S = cm 165×165, T = 30'

soggetto è notevolmente impegnato ma il tempo viene ciò nondimeno sopravvalutato: tipici esempi sono il sogno e l'allucinazione. Pur non essendo questo il caso di Di Stefano (egli non ebbe mai momenti allucinatori durante il processo di copertura), il compito — impegnativo e complesso — non provocò sottovalutazioni della durata: da una parte ciò è riconducibile al fatto che, pur impegnativo, il lavoro non era *cognitivamente* complesso, come lo è invece la risoluzione di un problema matematico; dall'altra occorre tener conto non soltanto della natura generale del compito — cognitivamente complesso o meno — ma anche della suddivisione della sua esecuzione in intervalli brevi: l'artista «ripassa» tutto il quadro almeno tre volte ed ogni volta il lavoro viene suddiviso in coperture parziali di colonne immaginarie oppure in movimenti circolari centrifughi. Ed è sperimentato che intervalli di tempo suddivisi e riempiti da stimoli discontinui, come nel nostro caso, appaiono più lunghi di intervalli vuoti della stessa durata.

È poi causa della sopravvalutazione temporale, dovuta alla natura del compito, anche lo sforzo fisico che esso comporta. Infine, è soprattutto importante prendere in considerazione la motivazione psicologica — lo stato di attesa — instaurata durante il processo: se si pone attenzione al tempo e se, come nel caso delle opere nn. 2, 3, 4 a tempi limitati, si teme di non poter finire il lavoro in tempo, si crea una situazione di ansia che provoca sopravvalutazioni temporali di valore proporzionale alla limitazione stessa. Nella prima opera, non vi è attenzione al tempo, ma lo stato di attesa viene provocato ugualmente dal desiderio di vedere l'opera compiuta.

La valutazione della durata, apparentemente di poca importanza per l'effetto complessivo dell'opera, è invece uno dei fattori principali che causano errate valutazioni spaziali, e, di conseguenza, quei *pattern* generali di «errori» rilevati sopra. Infatti, quella struttura complessiva nella quale si possono evidenziare sia ombre di colonne più o meno verticali che un insieme di spazi poco coperti, organizzati in un *pattern* a V rovesciata o a *zig-zag* e progressivamente più stretti verso destra, quella stessa struttura, dicevamo, risale alla prima copertura del quadro, cioè proprio al periodo iniziale in cui c'è maggiore ansia e maggiore sopravvalutazione temporale.

Ma vi sono altri fattori psicofisiologici alla radice di questi *pattern* quali il tipo di orientamento spaziale tattile-cinestetico e, collegato a questo, la paura di restare a lungo al centro dell'opera. Infatti, che si distinguano le colonne non per delle linee verticali di ipercopertura ma per degli spazi vuoti fra di esse, è determinato probabilmente dal fatto che, privata dei dati sensoriali visivi, l'ampiezza del tratto, del gesto, viene sopravvalutata in base alla forza fisica usata per compierla: Di Stefano pensava di aver costruito colonne più larghe di quelle reali. L'ipercopertura ai bordi laterali è legata sia al desiderio di mantenere delle coordinate tattili (i bordi, appunto) durante il lavoro, sia alla necessità di tenere mentalmente sempre presente la linea di base per poter orientarsi sulle verticali e sulle orizzontali apparenti (ricordiamo, a questo punto, l'importanza della linea di base nella costruzione dello



Fig. 14 - Dettaglio della fig. 12



Fig. 15 - Dettaglio della fig. 13

spazio rappresentato nei disegni dei deboli di vista). Ma errate valutazioni della verticale apparente portano ad un ripiegamento in diagonale delle colonne stesse, causando quel *pattern* visivo a zig-zag rilevato sopra. L'errore è dovuto alla deprivazione visiva per cui da una parte non si possono controllare le proprie impressioni di verticale in base ad altre verticali esterne e, dall'altra, si ha paura del centro dell'opera dove, non percependo più i bordi, si perde l'orientamento. Altra componente determinante è l'ansia di portare a termine il lavoro per cui si tende ad anticipare il movimento da sinistra a destra, piegando, così, le colonne verso destra.

Nonostante la ripetizione di questo *pattern* visivo generale, presente in tutti e quattro i lavori, vi sono differenze fra ognuno dovute, in parte, ai diversi tempi di esecuzione — gli ultimi sono complessivamente meno coperti di nero, ed i gesti sono talvolta più frenetici ed apparenti.

Se si sposta invece l'attenzione alla specificità delle singole opere, osservando parti limitate di ognuna, si percepiranno in questi dettagli una miriade di varianti di ipercopertura e di spazi vuoti definiti da insieme di segni che non possono — per la moltitudine di variabili coinvolte nel processo gestuale — essere spiegate da causali psicofisiologiche classificabili.

Intervengono sia quei fattori di alterate valutazioni temporali e spaziali che altri elementi quali il livello d'ansia dell'artista, la stanchezza, e le strutture relazionali con l'ambiente in cui opera (luogo e persone), sicché gli scarti dal compito prefissato, gli «errori», sono non solo imprevisti, ma anche irripetibili ed «eventuali» (figg. 14 e 15).

Pur non eseguite con una tecnica processualmente proiettiva, queste innumerevoli immagini e *pattern* visivi, presenti nelle opere, potrebbero essere stimoli proiettivi per fruitori vedenti. Così, proprio per l'autenticità di tali immagini impreviste, le opere sono sia documenti di esperienze emotive uniche, che potenziali fonti di immagini-stimoli casuali, proponibili e suscettibili di rielaborazione.

Il lavoro di Di Stefano, collegato all'arte cieca per la comune origine percettiva tattile-cinestetica, può, infine, anche servire da spunto per una più ampia sperimentazione sugli effetti estetici casuali della deprivazione sensoriale in generale. La ricerca sulle alterazioni percettive è infatti per sua natura un campo di lavoro adeguato, poiché, la percezione avvenendo sempre per approssimazione, non si possono separare i suoi meccanismi generali da quelli delle sue deformazioni.

¹J. Piaget, «Lo Sviluppo delle Percezioni in Funzione dell'Età», in *Trattato di Psicologia Sperimentale*, II, a. c. di P. Fraisse e J. Piaget, Torino, Einaudi, 1975, pp. 64-71. Sulla percezione spaziale dei non vedenti, anche: P.M. Milner, *Physiological Psychology*, New York & London, 1970; P. Zahl, a.c.d., *Blindness, Modern Approaches to the Unseen Environment*, New York, 1962; S. Fraiberg, *Parallel and Divergent Patterns in Blind and Sighted Infants*, «Psychoanalytic Study of the Child», 23, 1968; P. Kaufmann, *L'Expérience Emotionnelle de l'Espace*, Paris, 1969; J. Juurmaa, *An Analysis of the Ability for Orientation and Operations with Spatial Relationships*, «Work-Environment-Health», 1966, pp. 45-52.

²V. Lowenfeld, artista e pedagogo, ha raccolto i frutti del suo lavoro con i bambini ciechi dell'Istituto per Ciechi *Hohe Warte* di Vienna in: *La Natura dell'Attività Creatrice*, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (1^a ed. 1939). Per quanto riguarda la rappresentazione spaziale e formale dei bambini deboli di vista e non vedenti, si trovano alcuni accenni in: A. Romagnoli, *Ragazzi Ciechi*, Bologna, Zanichelli, 1924; L. Munz, V. Lowenfeld, *Plastische Arbeiten Blinden*, Brno, 1934; M. Norris, P.J. Spaulding, H. Brodie, *Blindness in Children*, Chicago, Chicago Univ. Press, 1957; Y. Lisenco, *Art not by Eye*, New York, Amer. Found. for the Blind, 1972; J. Di Leo, *I Disegni dei Bambini come Aiuto Diagnostico*, Firenze, Giunti Barbera, 1981 (1^a ed. 1973).

³Per quanto riguarda il ripiegare gli oggetti in piano, quasi tutti i deboli di vista anche a 11 e 12 anni, «stendevano» gli alberi sui bordi delle strade disegnate, mentre il 60% dei bambini vedenti lo faceva a 7 anni, il 46% a 8 anni e solo il 15% a 9 anni.

⁴Lowenfeld riporta: «Un bambino cieco dalla nascita ha modellato delle ciliege nel modo seguente: dapprima ha fatto il nocciolo, che poi ha coperto con una pellicola e sopra questa ha modellato la polpa». (op. cit., p. 50).

⁵Si veda come perfino nel 1934 queste opere venissero ancora attribuite al Gonnelli: A. Francini-Bruni, *Il Cieco da Gambassi*, «Le Vie d'Italia», 10, 1934, pp. 759-799. Attribuzioni errate si trovano pure in: F. Balducci, *Notizie di Professori del Disegno*, Firenze, 1702; P.M. del Rosso, *Il Cieco da Gambassi*, Firenze, 1880; P.F. Ghilardi, *San Vivaldo in Toscana*, Firenze, 1895.

⁶Damiano Neri, *Intorno alla Personalità Artistica del Cieco da Gambassi*, «Misc. Storica della Valdelsa», 1942, pp. 3-23.

⁷F. Balducci, riportato da E. Mattone Vezzi, *Il Cieco da Gambassi*, «Misc. Storica della Valdelsa» 1937, p. 105.

⁸Si veda, ad esempio, il racconto seguente: «ma i contemporanei del Gonnelli, quando non credero al prodigio, dubitarono della cecità... Ci fu, infatti... chi volle farlo operare in una stanza intieramente scura, senza il minimo bagliore di luce e ci fu anche un cardinale che mentre posava per farsi ritrarre in plastica, si fece sostituire da altra persona di fattezze simili alle sue e appositamente vestito con gli abiti del prelato. Ma furono esperimenti falliti, perché Giovanni lavorò egregiamente al buio più ermetico ... e non tardò ad accorgersi della gherminella del cardinale, che lo mandò su tutte le furie. Ciò nonostante, la divulgazione della sua bravura fu rapida» (E. Mattone Vezzi, op. cit., p. 103).

⁹Alcune opere sono raccolte nel museo Ferdinandeum di Innsbruck.

¹⁰G. Révész, *Die Formenwelt des Tastsinnes, II., Formästhetik und Plastik der Blinden*, Haag, 1938.

¹¹Cieco di guerra, Ernesto Masuelli nasce in Piemonte l'1 dic. 1898 e perde la vista nel 1918; da giovane, disegna, ma quando riprende a lavorare nel 1932, opera solo nel campo della plastica; vive oggi a Roma dove alcune delle sue opere sono tuttora reperibili (un *Martire Fascista*, 1934, nonché un bronzo del *Fante Caduto*, 1934, sono all'Istituto Nazionale per i Ciechi di Guerra; una *Pietà*, 1933, è invece all'Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi di Guerra; in casa Masuelli altre quali *Sogno*, 1932, *Abbandono*, 1932, *Estasi*, 1933, *Bimba che Dorme*, 1935, fino all'ultima opera lasciata incompiuta pochi anni or sono, un *Crocefisso*).

Filippo Bausola (1893-1952), nato ad Ovada, perde la vista in guerra nel 1917; esegue vari busti ed altorilievi negli anni venti e trenta quali *I Difensori della Vittoria* (1932?), oggi nel giardino dell'Istituto Nazionale per i Ciechi di Guerra a Roma, l'altorilievo *In Hoc Signo* nella cripta dell'Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi a Roma, nonché ritratti del re *Vittorio Emanuele II* e di *Mussolini*, oggi nascosti nelle soffitte dell'Istituto Nazionale per i Ciechi di Guerra.

¹²F. Bausola, riportato da N. Salvaneschi in: *Scultori Ciechi*, «Argo», 3, 1932, p. 9.

¹³O. Poggiolini, *Scultori Ciechi*, «Argo», 3, 1932, p.6.

¹⁴Leonardo: *Scritti*, a. c. di J. Recupero, Roma Editrice Italiana di Cultura, 1966, pp. 26-27.

¹⁵Si veda il cap. «Il Caso I», in: H. Richter, *Dada, Arte e Anti-arte*, Milano, Mazzotta, 1974 (1^a ed. 1964).

¹⁶ibid., p. 65.

¹⁷«They were painted mostly in the hour light begins to fade and dreams engulf you. They grew spontaneously, in a trance. But soon my conscious mind wanted a share; colors and design asked to be controlled, the portraits, heads, objects lost their significance altogether... In my dada heads, I tried to balance black and white... These dada heads became more and more abstract and then purely abstract drawings. I made hundreds of them» (H. Richter, cit. in: Cleve Gray, *Portrait: Hans Richter*, «Art in America», LVI, 1, 1968, p. 50).

¹⁸Si vedano, ad esempio: U. Apollonio, *Hans Richter*, «D'Ars», 58-59, 1972, pp. 90-105 e R. Sanesi, *Prime annotazioni sul linguaggio di Hans Richter nella sua fase iniziale*, «Le Arti», 1976, 3, pp. 19-29.

¹⁹«In principio dipingevo figure fatte di sottili strisce di gomma, che si allungavano avanti e indietro come una fisarmonica» (H. Richter, cit. in: J. Recupero, *Avanguardie europee nei disegni di Hans Richter*, «Il Patio», 1965, 5, p. 12).

²⁰Si fa qui riferimento alle opere esposte nel dicembre 1982 alla galleria Jartrakor, Roma.

²¹Da questo punto di vista, l'opera di Di Stefano è da avvicinare più ad esperimenti analoghi quali le *Sfere con Sirena* di Sergio Lombardo che non alle particolarità della rappresentazione dei ciechi dovute ad una percezione tattile-cinestetica dello spazio.

²²P. Fraisse, «Percezione e Valutazione del Tempo», in *Trattato di Psicologia Sperimentale*, cit., p. 133.

Vittorino Curci

LE PROBABILITÀ DELL'AMORE

*«Non c'è scrittura che non sia, qua e là, subdola.
Il movente è cancellato, rimane l'effetto: questa sottrazione definisce il discorso estetico.»*

(R. Barthes)

Qui userò il termine «amore» per indicare, esclusivamente, la *passione amorosa* così come ci è data dalla letteratura romantica. In tale accezione potranno confluire alcune caratteristiche dell'*Eros* greco, «come il vento del Nord rosso di fulmini» (Ibico), la forza che nei testi omerici acceca e sconvolge la mente umana... È questa, tutto sommato, la mia esperienza dell'amore. Quindi *paranoia, mania, delirio, desiderio di possesso*.

Porrò poi questo «sentimento» esclusivo e tempestoso (romantico, per l'appunto) in relazione ad un oggetto che resterà alquanto vago per consentire al *discorso* di non chiudersi scientificamente nella *definizione*. Semmai cercherò di avvolgere, confabulando, la bellissima asserzione che troviamo in quello che probabilmente è l'ultimo testo di Roland Barthes: «Si fallisce sempre nel parlare di ciò che si ama»¹. E *barthesianamente* scriverò per frammenti... «delle pietre sulla circonferenza del cerchio: mi sparpaglio in tondo: tutto il mio piccolo universo a pezzi; al centro, cosa?»²... ma anche un parlare a se stessi, sottovoce, mirando all'essenziale... un uso privato del linguaggio in cui ciò che è chiaro o inutile non viene spiegato.

In alcuni miei lavori del '75 ho cercato di *de-costruire*, introspettivamente, alcuni aspetti caratterizzanti l'*artisticità*. Uno di questi lavori, esposto di recente a Jartrakor³, consiste in un foglio da manifesti su cui appare la scritta autografa «amatemi».

L'oggetto del desiderio viene così a identificarsi con l'espressione stessa del desiderio.

La mia disperata richiesta d'amore...

«Amatemi» non è altro che l'affermazione di un bisogno...

Perché tutti sappiano, vorrei indossare un «vestito alla Werther»: frac turchino e gilet giallo⁴.

Una prima ipotesi.

Tutte le volte che amo intensamente il mio lavoro, mi scopro impotente. Dunque, devo ripiegare *altrove*. O costringermi a non amare. Forse, per essere creativi, bisogna distaccarsi dal proprio *oggetto*, raggiungerlo per vie traverse, più lunghe e imprevedibili.

All'opposto, «non è verace il discorso che ad un innamorato si debba preferire chi non ama, con il pretesto che questi delira e il primo invece è sano e saggio. Ciò sarebbe detto bene se il delirio fosse invariabilmente un male; ora invece i più grandi doni ci provengono proprio da questo stato di delirio, datoci per dono divino»⁵.

In altre parole: «I momenti deliranti della psiche (il poetico, il profetico, il religioso, l'amoroso) possono essere unilaterali, ma possono essere anche momenti di una ascesa extrarazionale (delirante), di un'«intuizione», o divinazione, di una mancanza che ci spinge, per 'furore', a possedere qualcosa che ci oltrepassa, qualcosa che avevamo e che abbiamo perduto»⁶.

L'una e l'altra ipotesi, quindi, possono essere ugualmente praticabili. Il problema pertanto è mal posto. Esso può consentire unicamente di spostare la questione verso la natura *metafisica* del processo creativo.

Al di là di ogni mediazione logica, è l'*improbabilità* la dimensione in cui collocare la vera natura dell'arte. Al contrario, si dovrebbe postulare l'esistenza di una metodologia standard ed efficace che l'arte non ha mai conosciuto. Ogni autentico processo conoscitivo, infatti, comporta «dolore», e l'evidenza dell'arte è tutta nella compensazione di questo «dolore», nel porsi come *fatto imprevisto che sorprende*, come risultato degli sforzi compiuti nella sola certezza dell'*errore*.

Pertanto, in presenza dell'amore, mi si concede una sola possibilità: vivere totalmente la mia condizione di *innamorato*. E ciò significa che mi devo rassegnare alla *disperazione*, il vero spazio dell'amore, la forma in cui, ogni giorno, esso mi si presenta nella sua *inutilità progettuale*.

Nello stesso tempo, però, devo accettare tutto questo come premessa *improbabile* della mia autenticità.

Solo così il cerchio si chiude... e posso finalmente riconoscere, senza più contraddirmi, la nullità (metodologica) e la necessità (ontologica) di questa *mia* particolare condizione.

Con Werther posso dire: «È dunque proprio necessario che ciò che fa la felicità di un uomo divenga anche la fonte della sue sofferenze?»⁷.

Posso ora contemplare il mio *oggetto*, consapevole che la sua immagine sia per me l'appiattito residuo (o compendio) di una conoscenza razionale e pri-

vata, la rappresentazione di una fusione tra idea e sensibilità verso cui tende l'opera; e l'opera, a sua volta, lo scarto tra chi pensa e l'immagine pensata, il deposito materiale del desiderio e del fallimento.

Femminile/Creativo.

L'oggetto verso il quale *io tendo* è fatto della stessa materia dei sogni, è «l'assenza di lei che non fu mai»... Beatrice: «un nome e al tempo stesso un nome convenuto, quasi la cifra dell'innominabile»⁸.

«Beatrice è un *rêve*, un sogno, una visione»⁹. La sua esistenza è un'idea che ci spinge a possedere qualcosa che non abbiamo e che vorremmo fortemente avere. È la *causa* e forse, proprio per questo, l'*effetto* di ogni nostra azione. «Ciascuno si fa una Beatrice a sua maniera e secondo le forze del suo spirito. Siamo nel regno musicale dell'infinito»¹⁰.

.....
il vaneggiare della mia insicurezza: puntini di sospensione, corsivi, citazioni, virgolette... La balbuzie del mio pensiero (incoerente, ambiguo) che sul foglio si frantuma diffidente...

Per non *dover significare*, vorrei fermarmi in tempo prima di toccare le odiate terre del linguaggio.

¹Catalogo della mostra «Roland Barthes Carte Segni» (Roma, Casino dell'Aurora, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Febbraio-Marzo 1981), Gruppo Editoriale Electa, Milano 1981, pp. 24-28.

²«Barthes di Roland Barthes», Einaudi, Torino 1980, p. 107. Si veda al riguardo: Domenico Nardone, «Arte eventuale», in «Rivista di Psicologia dell'Arte» n. 4/5, 1981.

³«Arte eventuale», Roma, Jartrakor, novembre 1981.

⁴Roland Barthes, «Frammenti di un discorso amoroso», Einaudi, Torino 1979, p. 15.

⁵Platone, «Fedro», 244a, in «Opere Complete», vol. 3, Laterza, Bari, IV ed. 1979, p. 241.

⁶Francesco Adorno, «Introduzione a Platone», Laterza, Bari 1978, p. 131.

⁷Wolfgang Goethe, «I dolori del giovane Werther», Einaudi, Torino 1978 (1^a ediz. 1938), p. 63.

⁸Carmelo Bene, «La voce di narciso», Il Saggiatore, Milano 1982, p. 74.

⁹Francesco De Sanctis, «Storia della letteratura italiana», Feltrinelli, Milano 1970 (1^a ediz. 1956), p. 70.

¹⁰ibid.

Anna Homberg

APPUNTI SU «DOCUMENTA», KASSEL 1982

Il Fridericianum, edificio principale della «Documenta 7», è cinto in alto e in basso da ambientazioni paradigmatiche. Nella cantina, lo spazio è stato trasformato in una agghiacciante camera degli orrori, piena zeppa dei requisiti e dei pezzi scenografici dell'appena uscito *Parsifal* di H. J. Syberberg. Il visitatore si aggira intimidito in mezzo ad archi gotici di cartapesta ingrignata, bandiere impolverate ed aggeggi walhallo-nazionaltedeschi vari, constatando come, nell'invocare il cupissimo spirito teutonico addirittura un Anselm Kiefer deve dichiararsi sconfitto dall'instancabile *furor* collezionista syberberghiano. Non a caso *Parsifal*: sembra che la figura del «puro imbecille» sia stata innalzata da parte di Rudy Fuchs, curatore principale della mostra, a simbolo e immagine dell'artista degli anni '80. Infatti, come l'eroe wagneriano, l'artista contemporaneo è «un nomade alla ricerca del gran paradiso che (...) continua il suo viaggio perché crede che dietro le montagne l'età dell'oro stia per cominciare»¹.

Nell'ampia soffitta, invece, l'austriaco Nitsch dispiega il versante asburgodecadente della faccenda. Un impressionante accumulo di materiale fotografico e di lenzuola sporche illustra il suo operato da alta magia nera, sfociante in serissime azioni di gruppo durante le quali ci si rotola, concentratissimi, in mezzo a tonnellate di viscere suine.

Come si vede, è un vento ancestrale, mitologico, europeo!, «dialettale» (direbbe Fuchs), che soffiava intorno al Fridericianum, fa sventolare dolcemente la beota costruzione di stagnola al suo ingresso ed accarezza le centinaia di colonnine di basalto grezzo poste da Joseph Beuys sullo spiazzo antistante. Per gli artisti più anziani, vacillanti sotto l'assalto della neo-pittura, il percorso delle idee è pressapoco il seguente: l'anti-americanismo (anti-Pershing, anti-Hamburger, anti-M.I.T.) partorisce l'uropeismo (o viceversa), il quale si presenta a braccetto con un vero calderone: il ritorno, via movimenti ecologici, alla Natura; la demonizzazione della tecnologia; il rimpatrio verso «lo scuro irrazionalismo, i caratteri complessi, illogici e passionali»¹ della Cultura Europea.

Ed ecco che sgorgano i tanto a lungo repressi romanticismi e primitivismi, i miti, i riti, le magie. Ecco scultori-artefici tagliare enormi cubi in — ahimé — 7 pezzi per ricomporli poi in rituale megalitico; ecco Beuys inventarsi difensore del Bosco Tedesco; ecco i superstiti dell'Arte Povera celebrare stancamente la Grande Mitologia Mediterranea. Un *trait-d'union* tra europeismo e sciamanesimo. Che sia l'ululato il messaggio culturale dell'Europa Unita all'era tecnologica?

Al contrario, la leva più recente, la neo-pittura, s'infischia assai della Giusta Causa, e di tutto il calderone assimila ciò che più le piace. Una «certa mancanza di apporti costruttivi» viene lamentata nel catalogo dal curatore Storck: non è soltanto la mancanza di ambizioni politiche, di quel desiderio sordo di rivalse rispetto alla cultura americana che caratterizza invece gli artisti più anziani; è un'ampia assenza di qualsiasi curiosità conoscitiva. Un andare a nozze per chi voglia cogliere in flagrante, sulle tele, timori di castrazione, erotismi orali, anali, ecc., insomma tutta la diabolica compagnia che muove, dietro le quinte, la produzione pittorica.

Il lirismo dunque, insieme alla trionfante riconferma della suddivisione delle Belle Arti in generi: pittura, scultura... Movimenti divergenti, come il concettuale internazionale o il minimal, sono sì presenti, ma le loro fatiche, disperse qua e là in mezzo a tante tele tanto colorate, risultano perdenti. L'allestimento a pezzettini, del resto, con le opere sparpagliate isotropicamente nei tre spazi espositivi, contribuisce anch'esso all'impressione di una rassegna passata al frullatore.

L'unanime consenso del mercato dell'arte ha però prodotto una mostra benevola. Mentre ancora la volta precedente, nel 1977, il visitatore poteva angosciarsi, abbandonato tra stranissime cose (chilometri di odiosi videotapes, performances, ambienti, lezioni pseudoconcettuali, residui di agit-prop), ora regna la calma, la tela e la godibilità.

Ciò perché, di fronte alla preponderante decoratività dei lavori esposti, al visitatore non resta altro criterio di valutazione che quello del gusto personale, nella sua forma più convenzionale: un «mi piace, non mi piace, è bello, è brutto» senza ulteriore verificabilità.

Certo, chi avesse pensato di problematizzare la reazione edonistica all'arte — ciò che hanno fatto le avanguardie storiche e ciò che si propone attualmente l'indagine sperimentale sull'arte — in questa «Documenta» avrebbe trovato ben poco, se non una colossale, colorata, rimozione. L'unica «scoperta» è il ritorno di una specie che, fino a qualche anno fa, si credeva estinta: il pittore-arredatore, colui il quale, strappatasi di dosso la velleitaria veste di protagonista culturale, si dedica ora con l'anima e con il corpo ad un gratificante artigianato decorativo. Ed in questo, fra i giovani pittori, quelli che procedono più coerentemente sono i *pattern*-artisti statunitensi che all'ornamentazione e alla decorazione arrivano saltando anche la fase «autoterapeutica» dell'espressionismo. Di artigianato decorativo, si diceva, e di nient'altro si tratta, poiché, dato il sistema di utilizzazione dell'arte, ogni produzione pittorica di tipo lirico è inevitabilmente e fatalmente destinata alla bianca parete, dietro il divano; una branca, o al massimo un fiore-da-occhiello, dell'industria dell'arredamento.

¹Paul Groot. *The Spirit of Documenta 7*. «Flash Art International», Summer 1982.

Cesare M. Pietroiusti

EFFETTI DELL'ATTRIBUZIONE DI SIGNIFICATO A IMMAGINI-STIMOLO

Gli stimoli usati dalla psicologia proiettiva possono raggrupparsi in due categorie fondamentali:

— quelli in cui l'immagine presenta una carenza di strutturazione sul piano formale;

— quelli in cui l'immagine presenta una strutturazione formale riconoscibile e in cui invece l'ambiguità è nelle sue connotazioni psicologiche.

Un esempio del primo tipo sono le macchie di Rorschach — dotare di senso un'immagine che non ha un senso univoco; un esempio del secondo tipo è il Thematic Apperception Test — dotare di un contesto e di uno sviluppo narrativo un'immagine che, riconoscibile nei suoi elementi, non è univocamente collocabile in senso contestuale.

Fra i metodi proiettivi del primo gruppo ne esistono alcuni — il più significativo dei quali è il Test di Wartegg — in cui l'interpretazione, ovvero l'attribuzione di senso, non viene richiesta in forma verbale («dimmi che cosa rappresenta questa immagine»), ma in forma grafica: il soggetto viene invitato a disegnare, in corrispondenza dello stimolo dato, quello che gli viene in mente. Si tratta dei cosiddetti Test di Completamento di Figure. Per la presente ricerca è usato un materiale proiettivo tipo figure da completare.

Le figure usate — quattro immagini su cui intervenire distintamente — non hanno, in generale, una riconoscibilità formale univoca, e per tale riguardo appartengono quindi al primo tipo; però, essendo ricavate partendo da un significato ben determinato, sono, per lo sperimentatore e per chi venga messo al corrente del processo segnico di derivazione, piuttosto simili alle immagini del secondo gruppo¹.

Descrizione dell'esperimento

I soggetti dell'esperimento sono cinquanta visitatori del centro di Studi e Galleria d'Arte Jartrakor, che dell'esperimento rappresenta il contesto, volontariamente sottoposti fra il 18 maggio e il 10 giugno 1982. La loro età media è fra i 28 e i 29 anni e la loro provenienza culturale genericamente medio-alta.

I cinquanta soggetti sono stati casualmente divisi in due gruppi, uno di trentacinque e uno di quindici individui, e sono state proposte loro due diverse versioni del test denominato *Quattro Immagini*.

I soggetti venivano forniti di pennarello nero e ricevevano l'istruzione di «completare a piacimento» ciascuna delle quattro immagini di cui si compone il test e che venivano presentate separatamente, ognuna riprodotta in nero su un foglio bianco di cm 21×33. Non veniva posto alcun limite di tempo. Nella prima versione (s = 35) ciascuna delle quattro immagini si presentava due volte: la prima, preceduta dalla sola istruzione «completare a piacimento l'immagine»; la seconda preceduta, oltre che da questa stessa istruzione, anche da una attribuzione di significato (a. di s.).

Nella seconda versione (s = 15) invece ciascuna delle quattro immagini veniva presentata soltanto in seguito all'attribuzione di significato e all'istruzione di completamento.

Entrambe le versioni sono formate da una serie di fogli raccolti insieme ciascuno contenente o un'immagine, o l'istruzione, o l'attribuzione di significato e l'istruzione; sul primo foglio, oltre alla denominazione del test e al nome dell'autore è contenuta l'indicazione di «compilare il test seguendo l'ordine delle pagine».

Ciascuno dei 35 soggetti che hanno compilato la prima versione ha quindi prodotto otto «completamenti»: ciascuno dei 15 della seconda versione ne ha prodotti quattro, per un totale di 340 produzioni (85 per ognuno dei 4 stimoli).

Le immagini-stimolo, indicate dalle prime quattro lettere dell'alfabeto, con le relative a. di s., sono riprodotte nelle figg. 1-4.

Le immagini ottenute senza che il soggetto fosse al corrente del significato — prodotte solo nell'ambito della prima versione del test, quindi 35 per stimolo, per un totale di 140 — sono indicate dalle lettere A, B, C, D, contrariamente a quelle ottenute dopo l'attribuzione di senso — 35×4 più 15×4, per un totale di 200 — che sono indicate dalle minuscole.

Nella seconda fase dell'esperimento le 340 immagini complessivamente ottenute sono state mescolate e sottoposte ad una giuria di otto persone cui si chiedeva di giudicarle una ad una secondo i seguenti parametri:

Geometrizzazione (G.)

Espressività (E.)

Aderenza Formale all'immagine-stimolo (A.F.)

Presenza di Significato Diverso da quello proposto (S.D.)

Presenza di elemento Simbolico (S.)

Banalità (Ban.)

Astrattezza (Astr.)

Originalità (O.)

Presenza di Elemento Concettuale (E.C.)

Aderenza al Significato Proposto (S.P.)

Presenza di Elemento Decorativo (Dec.)

Effetto Estetico complessivo (E.E.)

Ciascun componente della giuria veniva interpellato separatamente — ovviamente non poteva trattarsi di persona che aveva compilato il test — e,

dopo aver visto le quattro immagini-stimolo ed essere stato messo al corrente del relativo significato (ma non della struttura delle due versioni del test) veniva invitato ad esprimere una valutazione numerica, per ciascun parametro e per ciascun disegno, variante da zero a tre, intendendo con «zero» assenza dell'elemento da valutare e con «tre» presenza massima di esso. Uno e due sono, naturalmente, valutazioni intermedie².

A ciascun componente della giuria veniva detto di valutare non l'insieme del disegno (stimolo+risposta), ma solo la risposta, prescindendo dall'immagine di partenza; ciò valeva per tutti i parametri tranne l'ultimo: l'effetto estetico andava valutato «complessivamente».

A questo punto venivano ricomposte le 50 compilazioni individuali e divisi di nuovo i due gruppi iniziali ottenendosi, per ciascun soggetto dell'esperimento, un profilo di valutazione globale per ciascuno dei dodici parametri e per ciascuna immagine. Ciascun voto totale per ogni parametro poteva dunque variare da zero (tutti gli otto giurati avevano giudicato assente quell'elemento) a ventiquattro (tutti gli otto giurati avevano dato «tre», valutazione massima).

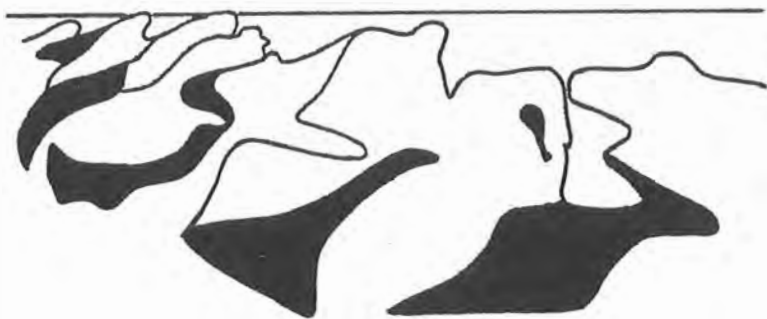
Come è chiaro, ciascuno dei soggetti della prima versione del test ha ottenuto un numero di valutazioni doppio di quello della seconda: una volta per le immagini prodotte *prima* dell'attribuzione di significato (A, B, C, D) e una volta *dopo* (a, b, c, d).

Del primo gruppo sono stati a questo punto sommati tutti i totali individuali di ciascun parametro di ogni A, B, C, D, a, b, c, d, ottenendo in tal modo i totali generali, che sono indicati nella tabella n. 1. Quest'ultima valutazione totale può manifestare una variazione da zero, se tutti i giurati, in riferimento ad un parametro avessero dato ai trentacinque disegni di uno stesso tipo (per esempio B) «zero», a 840 (35×24), se avessero dato «tre» tutte le volte. Le valutazioni intermedie sono riportabili ad una media che in tabella 1 è indicata fra parentesi.

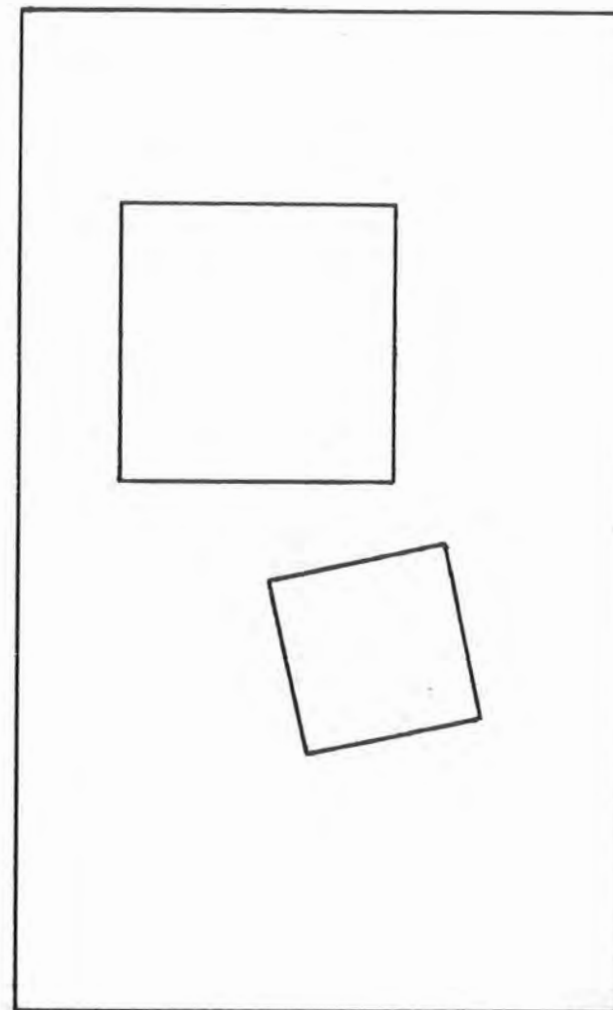
Per il secondo gruppo, composto da quindici disegni di tipo a, quindici b, quindici c e quindici d, è stato fatto il medesimo calcolo. Le valutazioni totali, che in questo caso possono variare da zero a 360 (24×15) sono indicate nella tabella n. 2; fra parentesi, ancora, le medie, le quali consentono un raffronto con i risultati dell'altra tabella.

Risultati

Cominciamo con l'analisi dei risultati della prima versione, i quali ci forniscono dati sull'effetto determinato dall'attribuzione di significato all'immagine. Alcuni parametri non sembrano offrire particolari indicazioni: per ciò che riguarda S., ad esempio, è da rilevare un calo complessivo, per tutti e quattro gli stimoli, dopo l'a. di s. L'elemento simbolico delle risposte cioè diminuisce se dello stimolo si conosce il senso, ma tale diminuzione non è quantitativamente significativa.



3 - L'immagine raffigura un gruppo di rocce marine.



4 - L'immagine riproduce in scala e senza l'uso dei colori, il quadro di Kasimir Malevic «Quadrato nero e quadrato rosso» (1913).

Per il parametro Astr. spicca soltanto il valore di B — e il notevole scarto rispetto a b: l'immagine ha stimolato grafismi molto «astratti» prima di sapere che si trattava di due profili. Nessuna grossa differenza per gli altri valori. Il parametro Presenza di Elemento Concettuale manifesta un solo dato degno di rilievo: la valutazione complessiva delle immagini di tipo d (la riproduzione del quadro di Malevic *dopo* l'a. di s.), la quale è nettamente superiore alle altre sette.

Scarse informazioni fornisce anche il parametro Dec.: soltanto un generico, non univoco, calo dei punteggi ottenuti in seguito ad a. di s.

Per il parametro A.F. si pone ancora una volta in evidenza il risultato ottenuto dalle risposte di tipo B — e, di nuovo, la differenza rispetto a b; significativo risulta inoltre lo scarto fra D e d: la consapevolezza di «avere a che fare con un Malevic» ha determinato il risultato più basso in «Aderenza Formale» all'immagine stimolo.

Il parametro G. appare invece fortemente correlato alla qualità (formale) dello stimolo di partenza: i massimi valori sono ottenuti da B e da D che, fra le quattro immagini, sono evidentemente le più geometriche (B, in particolare, è formalmente costituita di cinque figure geometriche regolari giustapposte), mentre il risultato più basso è quello di C, l'immagine più «naturalistica». Interessante è anche notare che in b e in d si registra un netto calo, laddove l'a. di s. non determina importanti variazioni in a e in c.

I parametri S.D. e S.P. vanno di pari passo, pur se, ovviamente, in senso inverso. Dopo l'a. di s., per S.D. c'è un decremento importante per tutte e quattro le immagini e per S.P. un generale incremento (non però significativo fra A e a). Da sottolineare sono anche i due valori minimi: quello per S.D., che spetta a d, e quello per S.P., che spetta a B nonché, per quest'ultimo, l'enorme differenza rispetto a b: l'attribuzione di significato, cioè sapere di «stare vedendo due profili» provoca un aumento di aderenza al senso proposto pari ad un fattore 6 (da 63 a 371 punti).

Strettamente correlati fra loro risultano i parametri E. ed O. Per il primo come per il secondo infatti, al calo dopo l'a. di s. che riguarda le immagini A, C, e D, corrisponde un aumento più notevole in valore assoluto, per l'immagine B. Complessivamente le risposte più espressive e più originali risultano essere quelle ottenute in seguito alla presentazione dell'immagine-stimolo A, con una differenza quasi irrilevante rispetto alle b, seconde in graduatoria.

Lo stesso discorso, cambiato di segno, è da farsi per il parametro Ban.: l'a. di s. causa aumento di banalità delle risposte di tipo a, c, d, e diminuzione in b. Il massimo punteggio in banalità spetta alle risposte d (654 punti, che è anche il più alto punteggio in assoluto di tutta la tabella): vi corrispondono i valori minimi in espressività e in originalità.

Per il parametro E.E., infine, si registra un risultato interessante: la diminuzione in E. e in O. rilevata nelle risposte di tipo a, c, d, dopo l'a. di s., non corrisponde, per questo parametro, ad un calo molto significativo: addirittura per le risposte c l'effetto estetico dà l'identico punteggio delle risposte C.

G.	A 222 (0,80) a 216 (0,75)	B 445 (1,60) b 325 (1,15)	C 121 (0,45) c 103 (0,35)	D 371 (1,325) d 221 (0,80)
E.	A 362 (1,30) a 258 (0,90)	B 229 (0,80) b 343 (1,225)	C 313 (1,10) c 279 (1,00)	D 226 (0,80) d 156 (0,55)
A.F.	A 416 (1,50) a 385 (1,375)	B 420 (1,50) b 318 (1,15)	C 335 (1,20) c 327 (1,15)	D 344 (1,25) d 270 (0,95)
S.D.	A 356 (1,30) a 166 (0,60)	B 306 (1,10) b 202 (0,70)	C 262 (0,95) c 193 (0,70)	D 341 (1,20) d 145 (0,50)
S.	A 274 (1,00) a 268 (0,95)	B 380 (1,35) b 338 (1,20)	C 392 (1,40) c 332 (1,20)	D 323 (1,15) d 259 (0,925)
Ban.	A 459 (1,65) a 545 (1,95)	B 590 (2,10) b 493 (1,75)	C 465 (1,65) c 524 (1,85)	D 510 (1,80) d 654 (2,35)
Astr.	A 436 (1,55) a 423 (1,50)	B 504 (1,80) b 367 (1,30)	C 307 (1,10) c 236 (0,85)	D 419 (1,50) d 458 (1,65)
O.	A 280 (1,00) a 193 (0,70)	B 184 (0,65) b 265 (0,95)	C 247 (0,90) c 213 (0,75)	D 251 (0,90) d 130 (0,45)
E.C.	A 244 (0,85) a 231 (0,825)	B 220 (0,80) b 202 (0,70)	C 199 (0,70) c 195 (0,70)	D 281 (1,00) d 346 (1,25)
S.P.	A 142 (0,50) a 174 (0,60)	B 63 (0,225) b 371 (1,275)	C 369 (1,30) c 467 (1,65)	D 142 (0,50) d 404 (1,45)
Dec.	A 385 (1,375) a 264 (0,95)	B 347 (1,25) b 313 (1,10)	C 268 (0,95) c 280 (1,00)	D 365 (1,30) d 299 (1,05)
E.E.	A 320 (1,15) a 291 (1,05)	B 192 (0,70) b 288 (1,05)	C 322 (1,15) c 322 (1,15)	D 265 (0,95) d 236 (0,85)

Tabella n. 1

G.	a 92 (0,75)	b 152 (1,25)	c 38 (0,30)	d 164 (1,35)
F.	a 151 (1,25)	b 121 (1,00)	c 139 (1,15)	d 136 (1,15)
A.F.	a 199 (1,65)	b 139 (1,15)	c 167 (1,40)	d 153 (1,275)
S.D.	a 86 (0,70)	b 139 (1,15)	c 46 (0,40)	d 156 (1,30)
S.	a 117 (0,975)	b 160 (1,35)	c 117 (0,975)	d 185 (1,55)
Ban.	a 196 (1,65)	b 226 (1,90)	c 227 (1,90)	d 201 (1,675)
Astr.	a 174 (1,45)	b 161 (1,35)	c 101 (0,85)	d 183 (1,525)
O.	a 129 (1,075)	b 101 (0,85)	c 85 (0,70)	d 117 (0,975)
E.C.	a 112 (0,95)	b 89 (0,75)	c 53 (0,45)	d 146 (1,20)
S.P.	a 109 (0,90)	b 97 (0,80)	c 208 (1,75)	d 69 (0,575)
Dec.	a 113 (0,95)	b 138 (1,15)	c 150 (1,25)	d 165 (1,375)
E.E.	a 156 (1,30)	b 106 (0,90)	c 132 (1,10)	d 141 (1,175)

Tabella n. 2

Rilevante è invece lo scarto, manifestantesi come aumento, fra B e b. Solo in questo caso un maggior effetto estetico si accompagna ad un «plus» in E. e in O. (nonché ad un «minus» in Ban.); stranamente, fra i quattro, questo è l'unico caso in cui l'attribuzione di significato ha prodotto per questi parametri un miglioramento.

Il valore più alto in E.E. spetta alle risposte C e, con pari punteggio, a quelle c; in effetti, avendo isolato quei campioni di risposta nei quali il soggetto non aveva aggiunto nulla, lasciando l'immagine di partenza, ed avendo quindi a disposizione dei dati riguardanti soltanto i quattro stimoli iniziali, se ne può inferire una classifica di «estetività» (ricordo che questo parametro era l'unico per il quale i giurati venivano invitati a valutare *anche* l'immagine-stimolo), che vede in testa l'immagine C, seguita a breve distanza da A e, più staccate ma quasi a pari punti, da D e da B.

Per ciò che riguarda i risultati della tabella n. 2, cioè quelli della seconda versione del test, le considerazioni necessarie sono abbastanza semplici. Tranne alcune piccole differenze (parametri E., A.F. Ban. ed O. — immagine a; parametri S.D. e S.P. — immagine b) le medie dei punteggi di a, b, c, corrispondono con notevole grado di esattezza a quelle della prima versione del test. Invece, per le risposte di tipo d le medie risultano nettamente diverse, mentre quasi coincidono, per tutti e dodici i parametri, alle medie di D.

Veniamo ora ad illustrare, anche visivamente, qualche esempio: per tale scopo sono state selezionate quelle risposte che, per qualche parametro indagato, hanno evidenziato una tendenza nettamente superiore alla media e in particolare quelle che hanno raggiunto il punteggio massimo (24 punti), o vi si sono avvicinate. Nelle figg. 5-6-7 sono visibili rispettivamente una risposta di tipo D e due di tipo B (tutte e tre cioè ottenute prima di conoscere l'a. di s.). Esse sono quelle che hanno ottenuto il maggior punteggio per il parametro G. (22 punti).

Le immagini più espressive sono state giudicate quelle delle figg. 9-11-12-13 nell'ordine, di tipo A, B, b, d (le ultime due quindi fatte da un soggetto al corrente del significato) — rispettivamente con 24, 24, 23 e 23 punti.

Per il parametro A.F. molte immagini hanno ottenuto il massimo punteggio: qui ne vengono illustrate tre: fig. 14 (immagine di tipo C), 15 (tipo A) e 16 (tipo a); queste ultime due eseguite dalla stessa persona prima e dopo l'a. di s. Ventiquattro punti in aderenza formale ha anche ottenuto la fig. 6, già vista.

Per il parametro S.D. ben dodici risposte hanno ottenuto 24 punti: la fig. 17 ne è un esempio di tipo A, la fig. 18 di tipo B, la fig. 19 di tipo D e la fig. 21 di tipo c. Anche la fig. 9 ha 24 punti in S.D.

Le immagini delle figg. 22 (c) e 24 (b) sono state giudicate le più «simboliche»: 24 punti la prima e 23 la seconda.

Per quanto riguarda il parametro Ban. occorre fare qualche notazione supplementare. Ben trentatre immagini (circa una su dieci, nettamente di più che per qualsiasi altro parametro) vi hanno ottenuto il punteggio massimo. Fra l'altro, sono state ritenute molto banali quelle risposte nelle quali l'aderenza al significato proposto era pedissequa, o quelle in cui il soggetto non aggiungeva nulla, o apponeva la sola firma. Due esempi sono in fig. 24 (tipo d) e fig. 25 (tipo B). Molto astratto (24 punti) è stato giudicato il disegno di fig. 26 (tipo d).

Di contro a quanto avvenuto per Ban., soltanto tre risposte hanno ottenuto «voti» molto alti (24 o 23 punti) in O.: una è in fig. 9 — p. 24 — un'altra in fig. 27 — tipo C, p. 23 —; la terza in fig. 29 — tipo d, p. 24.

Fra le risposte con massimo punteggio in E.C. è stata scelta quella della fig. 30, risposta di tipo D, e fra quelle con massimo punteggio in S.P. quelle delle figg. 32 e 33, entrambe di tipo a, nonché quelle delle figg. 12, 23 e 24, già viste in riferimento ad altri parametri.

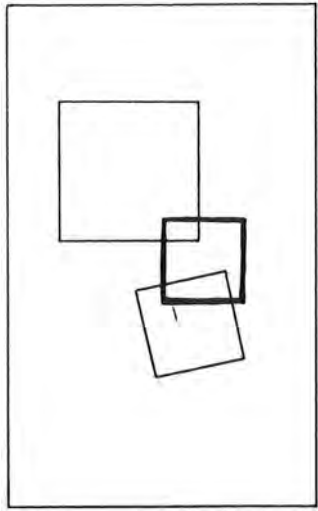
Il disegno più decorativo — l'unico con 24 punti — è di tipo A ed è riprodotto in fig. 34.

Per l'effetto estetico complessivo, infine, nessuna immagine ha ottenuto la massima valutazione: solo quattro hanno 22 punti: fig. 9 — che ha anche, ricordo, il massimo dei voti in E. e in O. — fig. 16, fig. 28 (c) e fig. 36 (D).

Passando poi ad analizzare alcune «coppie» di risposte, ovvero le due immagini ottenute da uno stesso soggetto, nell'ambito della prima versione del test, rispetto al medesimo stimolo, *prima* e *dopo* l'a. di s., sarà possibile evidenziare qualche caratteristica significativa quanto agli effetti di questa attribuzione. Gli esempi che saranno presi in considerazione sono quelli maggiormente correlabili ai risultati generali esposti in tab. 1.

Nelle figg. 31-32 è riprodotta una coppia di immagini di tipo A-a. L'autore dei due completamenti è stato giudicato avere subito l'influenza dell'a. di s. in misura notevole: per il parametro S.D. si passa infatti dai 23 punti di A ai 10 punti di a e per il parametro S.P. dai 2 punti di A ai 24 di a³; in questo caso, tipicamente, a tali differenze si accompagna una sensibile riduzione per O. (da 21 a 5) e per E.E. (da 17 a 4) con aumento, invece, per Ban. (da 2 a 15). L'attribuzione di significato come determinante quindi una diminuzione di originalità e di effetto estetico. Tale rilievo, che per lo stimolo a è praticamente, come si diceva in precedenza e come è visibile in tab. 1, generalizzabile, si può fare anche nei riguardi della coppia di figg. 9-10 (sempre di tipo A-a): vi si passa dai 24 punti in E. ed in O. dell'immagine A, rispettivamente ai 6 e 8 punti di a. Anche l'effetto estetico diminuisce, anche se meno (da 22 a 16 punti) mentre sale Ban. (da zero a 14).

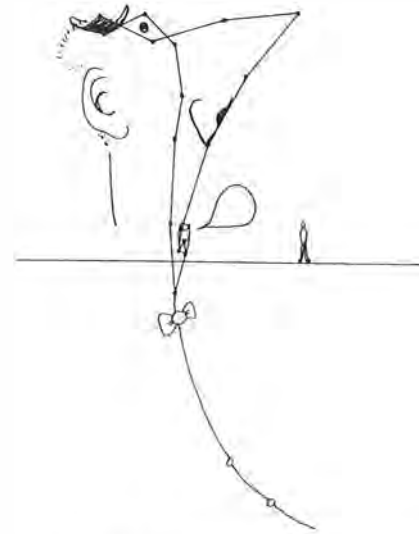
La coppia di figg. 15-16 è invece illustrata soltanto per segnalare come, pur restando invariato il parametro A.F. (24-24) vari molto, diminuendo da 22 a 2 punti, la presenza di Significato Diverso.



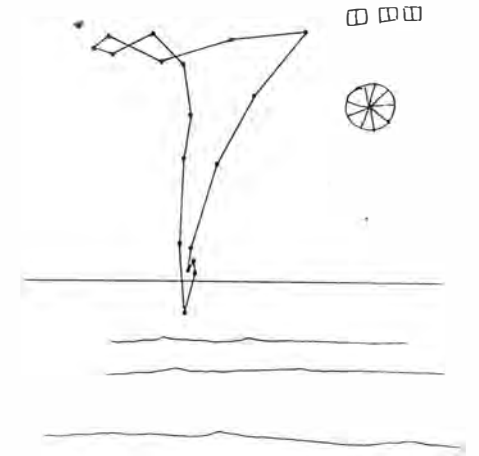
5



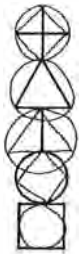
6



9

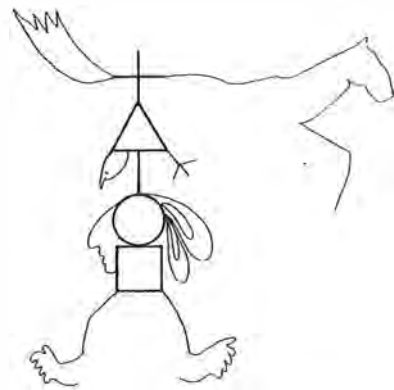


10

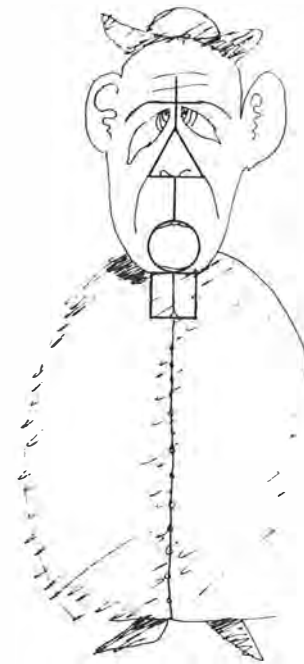


7

128

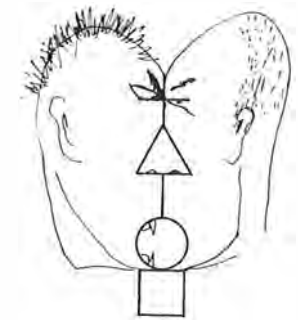


8

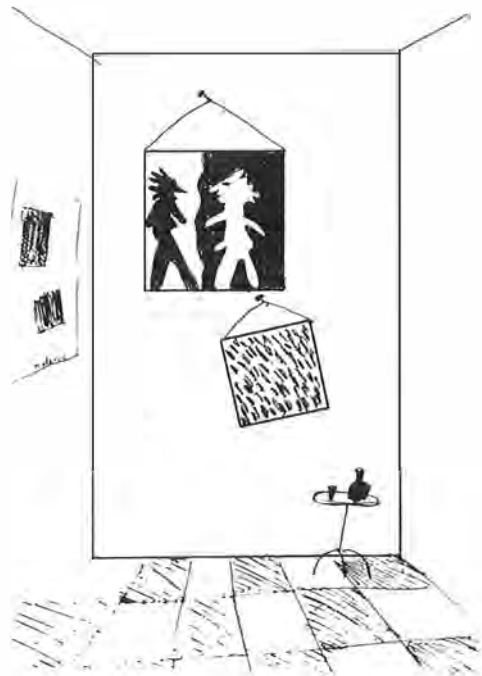


11

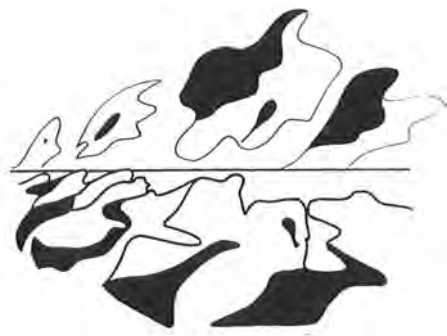
129



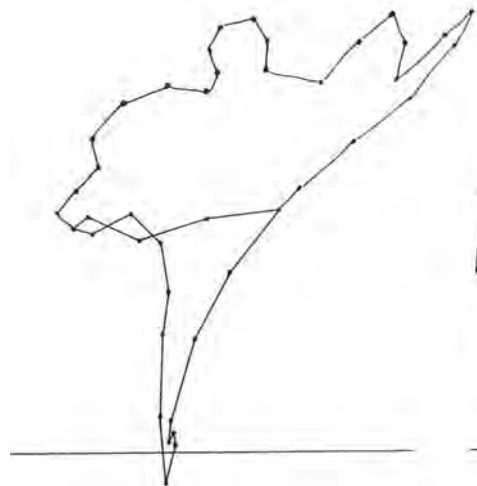
12



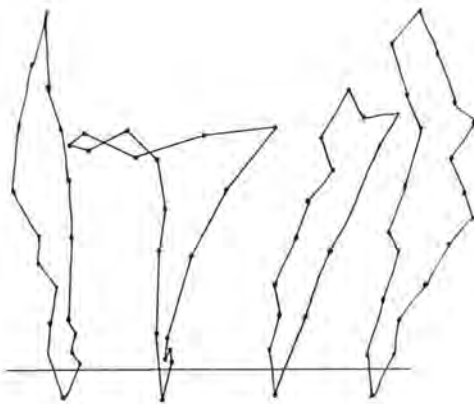
13



14

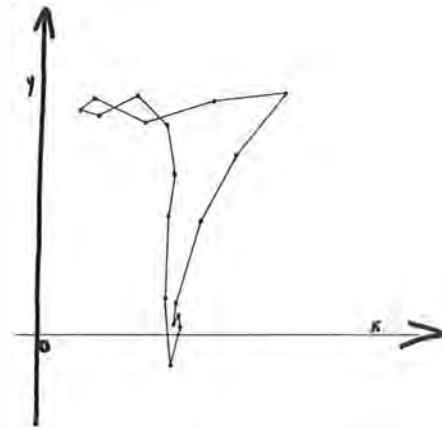


15



16

130

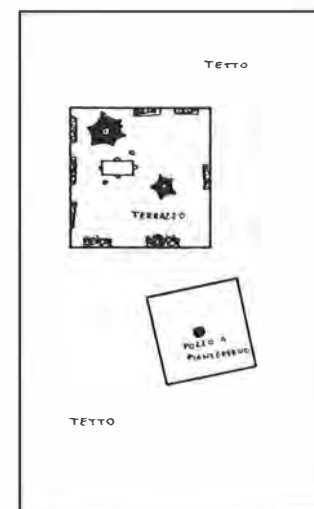


17



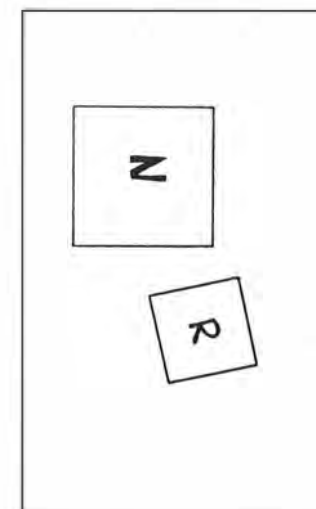
le cose e il prodotto dell'uomo
ovvero le mie cose.

18



19

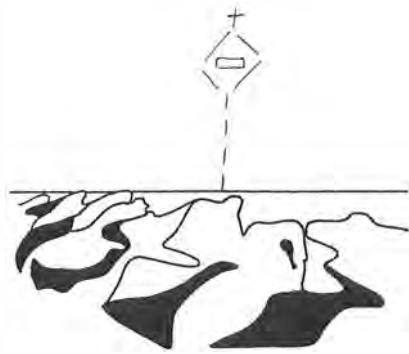
131



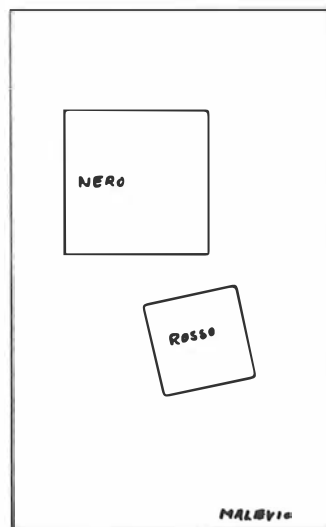
20



21

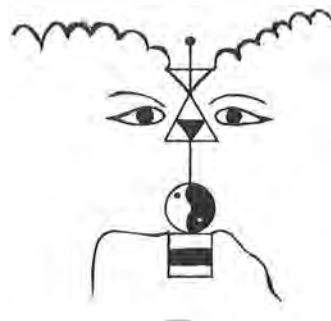


22

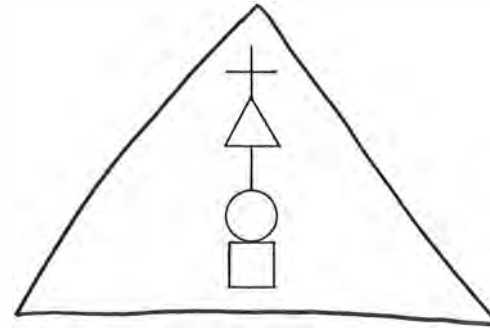


23

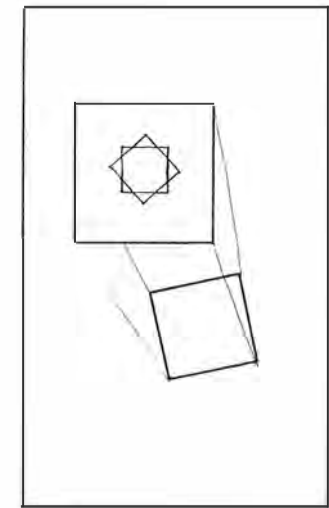
132



24



25



26

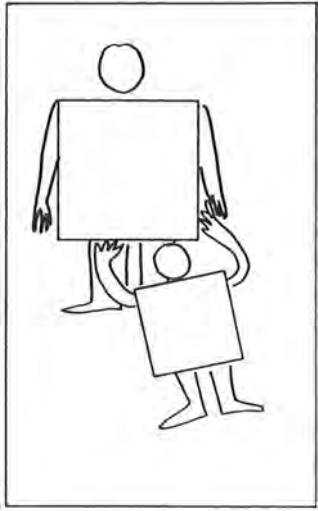


27

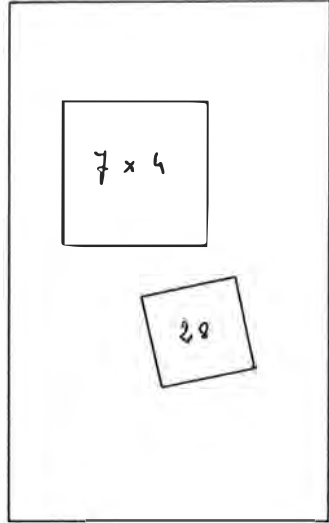
133



28



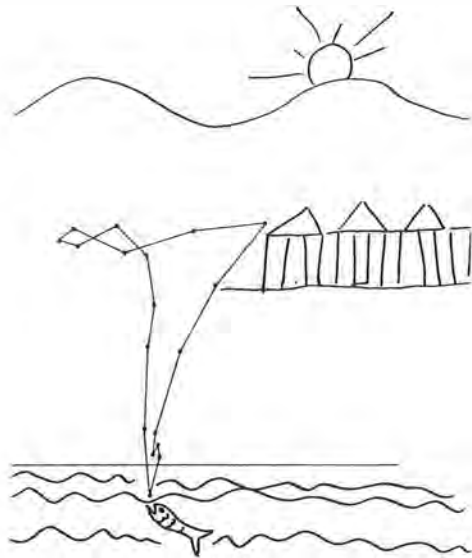
29



30

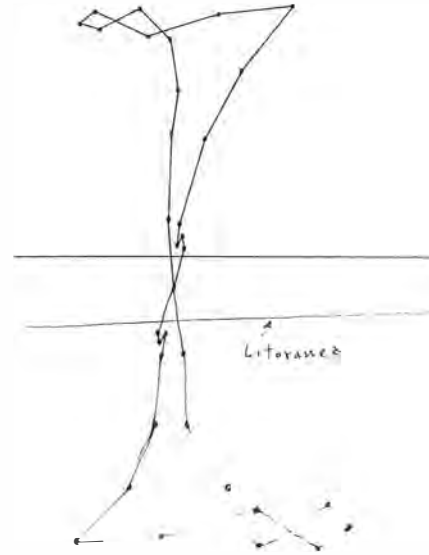


31

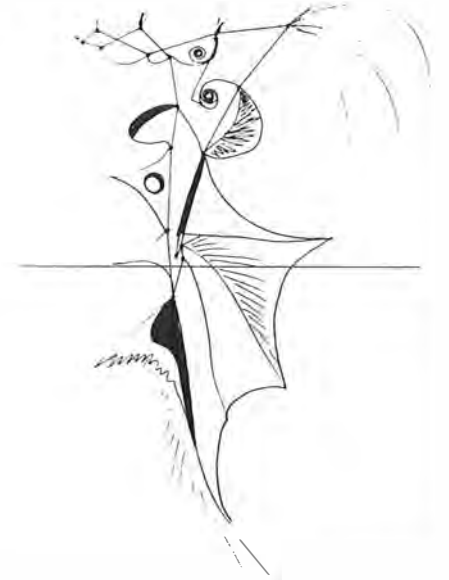


32

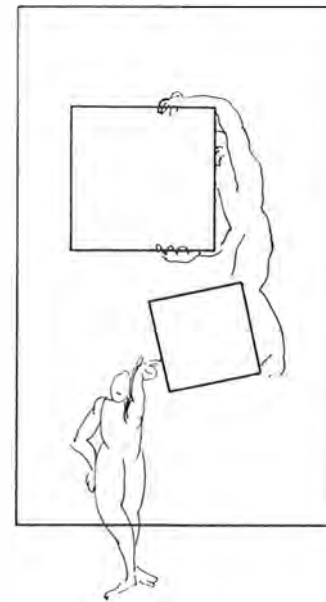
134



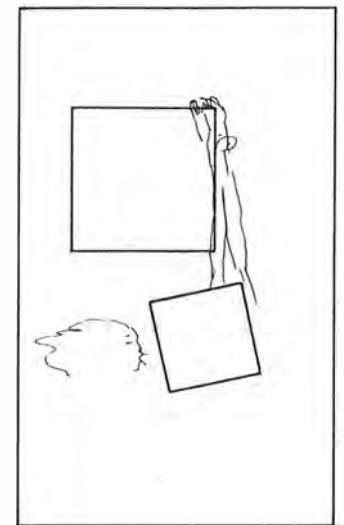
33



34



35

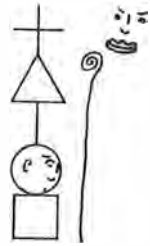


36

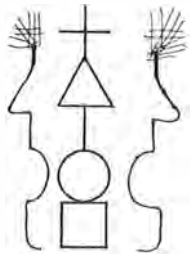
135



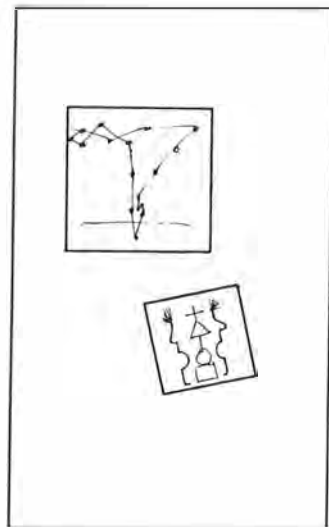
37



38



39



40

136

Per quanto concerne le reazioni all'immagine-stimolo b si ha la già vista differente tendenza nella triade di parametri correlati E., O., Ban. Significativo il caso della coppia in figg. 7-8 in cui la prima risposta (B) ha zero punti in espressività, 2 in originalità e 20 in banalità, mentre la seconda ha rispettivamente 21, 19 e zero punti. Anche l'E.E. migliora decisamente: da 2 a 18 punti. Lo stesso fenomeno può essere rilevato per la coppia B-b in figg. 37-38, con E. in aumento da 4 a 20 punti, O. da 3 a 20 e E.E. da 2 a 21, mentre Ban. diminuisce da 19 a 2^a.

La coppia di immagini riprodotte nelle figg. 11-12 rappresenta una parziale eccezione: da B a b i valori in E., O., E.E., non salgono, ma casomai evidenziano una piccola diminuzione. Di molto invece diminuisce, tipicamente, il parametro S.D., da 22 a zero punti; la risposta di fig. 11 è risultata, fra tutte quelle del tipo B, quella maggiormente originale ed espressiva.

Parlando dei risultati generali — tab. 1 — si notava che, per le risposte all'immagine c, l'attribuzione di senso determinava una riduzione non significativa dei parametri E. e O. ed era indifferente per E.E. I risultati della coppia C-c di figg. 27-28 sono esemplificativi, proprio in riferimento alla scarsità dei relativi scarti: per E. 22-22; per O. 23-21; per E.E. 19-22 e infine per Ban. 1-3. D'altra parte anche in questo caso, come nella generalità degli altri, rilevante è la diminuzione in S.D. (da 23 a 5) così come l'aumento in S.P. (da zero a 23).

Nella prima versione del test, l'a. di s. alla quarta immagine-stimolo, la riproduzione di un quadro di Kasimir Malevic, ha determinato, per la serie di parametri correlati, un andamento caratteristico con il — già notato — netto incremento di banalità; l'esempio delle due risposte delle figg. 19-20 può considerarsi paradigmatico. Per il parametro E. la prima risposta ha 19 punti, la seconda 2; per O., la prima 21, la seconda 4; per E.E., la prima 20 e la seconda 9; per Ban. la prima zero e la seconda 19. La presenza di significato diverso passa da 24 punti, il massimo, a zero; l'opposto avviene per S.P. Molte coppie di tipo D-d seguono un andamento del genere: fanno eccezione tre casi in cui il soggetto ha riconosciuto l'opera d'arte *prima* di leggere l'a. di s. ed in cui conseguentemente la reazione allo stimolo è stata quella di operare un completamento apponendo soltanto notizie sulla «paternità» del quadro (la firma di Malevic) o sulla sua struttura formale (le scritte «nero» e «rosso» in corrispondenza dei quadrati)⁵.

Altra, diversa, interessante eccezione è quella della coppia di figg. 35-36: E. ed E.E. variano poco (da 20 a 14 e da 22 a 18); O. resta addirittura invariato (21 a 21); Ban. è giudicata quasi assente in entrambi i casi (zero e tre punti). Non c'è, quindi, quel significativo «peggioramento» notato in genere, ma qui, in d, l'aderenza al significato proposto è stata ritenuta nulla (zero punti) e molto alta invece la presenza di significato diverso (21 punti), come se l'a. di s. non avesse determinato influenze di sorta.

137

Commento

I dati ottenibili dall'esperimento considerato nel suo complesso (completamenti e giudizi in base ai parametri) non consentono delle conclusioni univoche. Due diversi fattori possono comunque porsi come decisivi, e le caratteristiche delle 340 produzioni grafiche essere viste in funzione del loro effetto:

- il tipo di immagine-stimolo;
- l'attribuzione di significato.

Per quanto riguarda il primo i risultati hanno evidenziato come i soggetti abbiano genericamente orientato i loro completamenti verso una certa aderenza formale all'immagine di partenza: abbiamo visto che tanto più questa era «geometrica», tanto più lo erano le risposte, e ciò può farsi valere anche riguardo all'«astrattezza». La stessa considerazione potrebbe farsi anche per le «qualità estetiche»: quanto più «estetico» — o giudicato tale dalla giuria — era lo stimolo, tanto più lo era — o era giudicata — la risposta (considerandole a questo proposito tutte, indipendentemente dal fatto che fossero prodotte prima o dopo l'a. di s.).

Ma i risultati più stimolanti appaiono essere quelli legati alla serie dei parametri che sono risultati essere strettamente correlati fra loro e che rappresentano una sorta di giudizio qualitativo delle produzioni prese in esame. Intendo parlare, come già più volte fatto nel corso della descrizione dei risultati dell'esperimento, dei dati riguardanti l'espressività, l'originalità, la banalità, nonché l'effetto estetico. Si vedeva che, a tale riguardo, l'a. di s. ha prodotto due tendenze difformi: una «peggiorativa» per tre stimoli (il «percorso nel mare», le «rocce», il «Malevic») e una di «miglioramento» per il quarto (i «due profili»).

La prima tendenza sembra potersi spiegare abbastanza semplicemente: completare gli stimoli aggiungendo immagini molto vicine al senso proposto (esempi: al «percorso» ombrelloni, cabine, onde del mare; alle «rocce» il sole sull'orizzonte, una barca, altre rocce; al «Malevic» il nome del pittore, la data dell'opera, o le parole «nero» e «rosso» nei due quadrati) è evidentemente considerato pedissequo e quindi poco espressivo e banale (e, nella maggioranza dei casi, non molto estetico).

L'eccezione merita invece qualche riflessione ulteriore: perché dopo l'a. di s. l'immagine dei due profili è diventata così «stimolante» — sottolineando ancora una volta che qui gli scarti rispetto a «prima» sono non soltanto di segno opposto rispetto agli altri tre casi ma anche, nel complesso, quantitativamente più rilevanti?

Per rispondere si può certamente invocare l'effetto dell'attribuzione di significato: il tema proposto sembra qui connotativo a livello psicologico di qualcosa che per definizione è non-pedissequo ed espressivo di per sé: il volto umano. Così coloro che hanno semplicemente completato due profili, aggiungendo occhi, capelli, denti etc. non sono mai stati giudicati banali e inespessivi come quelli che avevano aggiunto ombrelloni, astri, firme, etc. agli

altri tre stimoli. Ma è forse necessario pensare che sia anche il tipo di immagine usata ad avere causato quelle variazioni. Molti soggetti dell'esperimento mi hanno riferito di non essere riusciti a individuare «come fossero messi» i due profili, ed anche alcuni di quelli che poi li hanno «visti» (e completati) mi dicevano di una certa iniziale difficoltà di orientamento nei confronti dell'immagine. Le immagini di tipo B hanno in effetti voti alti in «astrattezza» e in «geometrizzazione»; quelle di tipo b voti alti in «aderenza al significato proposto». «Scoprire» i due profili, essendo partiti da una immagine che inizialmente appariva molto astratta e geometrica (cioè molto lontana dal senso proposto), ha dunque da una parte ancorato molti soggetti al tema delle due facce, dall'altra ha provocato un generale allontanamento (indipendentemente dal fatto che poi venissero disegnate facce o qualcos'altro) da grafismi astratto-geometrici, e ciò è stato, in sede di valutazione, «premiato».

Un discorso diverso va fatto sul complesso dei dati che riguardano le risposte allo stimolo-Malevic. È già stato notato ciò che emerge dalla tab. 1, l'alta banalità delle risposte in seguito all'a. di s.; ma ciò vale soltanto per la prima versione del test. I risultati ottenuti nella seconda versione stranamente coincidono, si diceva in precedenza, con quelli delle risposte date all'immagine-stimolo *prima* di sapere che si trattava di un quadro di Malevic. Tale curioso fenomeno si riscontra, fra i quattro casi, solo in questo. Si può ipotizzare, per i soggetti sottoposti alla prima versione del test, una specie di effetto-negativo dato dal sapere che si era di fronte alla riproduzione di un'opera d'arte molto nota non avendolo notato e, considerato il contesto in cui si è svolto l'esperimento e il tipo culturale di campione «testato» (frequentatori di una galleria di arte contemporanea) ad una sorta di idea di essere stati messi alla prova con conseguenze maggiore adesione, anche psicologica, quasi «riparativa» al senso proposto.

L'effetto appena descritto non è avvenuto per la generalità dei soggetti della seconda versione, i quali avevano *prima* letto l'a. di s. e *poi* visto l'immagine e quindi non si erano trovati nella posizione di «non essersi accorti di qualcosa che forse bisognava sapere».

In conclusione: l'attribuzione di significato ad immagini usate come stimoli proiettivi ha, rispetto ad esse, un generale effetto inibente, fatte salve possibili, molto importanti, eccezioni in cui la caratteristica psicologica del significato attribuito è tale da diventare un ulteriore elemento-stimolo che si aggiunge all'immagine.

La vicinanza psicologica fra il tipo di immagine usata ed il contesto culturale dell'esperimento, può dare luogo alla sensazione di stare sostenendo un qualche genere di esame e ciò risulta avere, da un punto di vista proiettivo, un netto effetto di inibizione.

¹Per una analisi più approfondita dei metodi proiettivi rimando il lettore all'altro mio contributo, su questa stessa pubblicazione, *Proiezione o Psicologia*. In quella sede è anche esplicitato il problema teorico del proiettivismo e criticato l'uso delle tecniche proiettive come strumenti di diagnosi di personalità; uso che, quanto all'esperimento qui descritto, non ha alcun interesse.

²In realtà le persone interpellate come «giurati» sono state più di otto, per la precisione quattordici, delle quali soltanto due hanno completato la valutazione di tutte le 340 produzioni (per un totale di 4080 «voti»); le altre — il tempo necessario essendo piuttosto lungo — ne hanno valutate ciascuna la metà (la suddivisione era casuale). Tutte le immagini avevano comunque, alla fine, otto voti per ciascun parametro.

Le persone prescelte per operare da giurati avevano, all'incirca, la stessa età media e la stessa generica provenienza culturale dei soggetti dell'esperimento.

³Interessante notare, in questa coppia di immagini, l'alta aderenza formale in A (22 punti) contrapposta ai soli 3 punti di a, in misura inversamente proporzionale all'aderenza al significato proposto (2-24) che sembra qui quasi avere funzione «sostitutiva» dell'altra.

⁴Le ultime due immagini di tipo b di cui si parla nel testo (figg. 8 e 38) mostrano la inusitata, contemporanea presenza di punteggi piuttosto alti sia per S.D. che per S.P.: 17 e 16 la prima, 17 e 17 la seconda, di contro ai bassi punteggi delle relative B (figg. 7 e 37): tre e zero, zero e zero.

⁵Ottenendo in tal modo, pur avendo dimostrato buona conoscenza della storia dell'arte contemporanea, pessimi risultati in O., E., ed anche in E.E. e alte votazioni in Ban.

Sergio Lombardo

SULLA SPONTANEITÀ

1 - La spontaneità della bellezza, sua natura creativa, sperimentale e relativistica.

L'uso del concetto di spontaneità, per denotare la bellezza di quelle forme espressive che accadono senza premeditazione, si perde nella notte dei tempi, in epoche in cui l'espressione di emozioni incontrollabili dimostrava la presenza di oscure potenze demoniache provenienti dal mondo del Terribile e del Sacro.

Originariamente la parola «mimesis» esprimeva un comportamento scaturito dall'«immedesimazione» umana con quelle oscure potenze; come avveniva nel caso di certi danzatori sacri, i quali, avendo perso ogni controllo cosciente, agivano «spontaneamente»¹.

Il termine greco «cháris» denota un tipo di bellezza il cui effetto fascinatore non è riconducibile ad alcun canone formale.

Tradotto con «grazia» mantiene anche in italiano i due significati fondamentali presenti nell'originale: un significato estetico e uno religioso.

Nel greco «chárisma», dalla stessa radice, l'origine sacra è ancora più evidente; il significato estetico assume una connotazione apertamente psicologica, onde in italiano se ne potrebbe rendere il senso con la circonlocuzione: «fascino personale ottenuto per grazia divina».

Preceduto da preposizione, lo stesso termine «cháris» può formare la locuzione avverbiale «metà cháritos», che in italiano vale «spontaneamente», ovvero «per grazia divina». L'associazione fra una qualità estetica, la grazia, e una qualità metafisica, il dono divino, che convergono a formare il concetto di spontaneità, ci induce a qualche considerazione sul valore sacro del dono.

Un dono, a differenza di un tributo o di un sacrificio, non è dovuto né per legge, né in vista di un risultato in cambio, inoltre, cosa ancor più strana, non appartiene a nessuna catena causale; il suo apparire non è atteso, ma è come se sorgesse dal nulla. Nella sua forma originaria *il dono è un'invenzione*, salvo il suo successivo trasformarsi in rito, se ripetuto periodicamente.

La spontaneità nell'opera umana non può essere garantita a priori da nessun artigiano, per quanto abile, pertanto la sua presenza svelava agli antichi l'intervento, nell'opera umana, di forze incontrollabili extraumane.

La teoria dell'ispirazione, attribuendo agli Dei o alle Muse la causa della bellezza spontanea, forniva la più semplice spiegazione del fatto che nemmeno lo stesso artista, esaurita l'eccitazione, avrebbe saputo ripetere l'evento.

Di fronte all'incapacità di premeditare e di garantire la bellezza spontanea, la spiegazione delle Muse non è tanto diversa da quella dell'inconscio.

Vi è in ambedue i casi il ricorso a una forza ignota alla quale l'artista non può opporre resistenza alcuna e della quale non ha neanche consapevolezza: egli è completamente destituito di responsabilità, poiché i suoi atti estetici sono attribuiti direttamente a quella forza ignota.

La spiegazione della bellezza come manifestazione di forze incontrollabili di natura sovrumana, fa perno così decisamente sul concetto di spontaneità, che questo diventa l'argomento essenziale di una eventuale dimostrazione di bellezza.

Un'opera d'arte cui manchi la spontaneità è artificiosa, falsa, brutta. L'artificiale si contrappone al naturale perché non è spontaneo. Solo quando il naturale viene svelato nella sua ubbidienza a leggi, l'artificiale non si oppone più ad esso; ma la spontaneità è perduta e non vi sono più doni nella natura. L'uomo cosciente non è spontaneo, i suoi atti sono rivolti consapevolmente verso un fine, essi sono per definizione artificiali: simulazioni o protesi della natura, a meno che non siano dotati di spontaneità; ma in tal caso non sono più atti umani.

Se un uomo, inorgogliuto dall'effetto fascinoso di un suo atto di spontaneità, se ne vantasse al cospetto di altri uomini, costoro lo metterebbero subito alla prova invitandolo a ripetere un simile portento e, infine, a divulgarne le regole.

Però difficilmente la ripetizione sortirebbe un effetto paragonabile.

Ciò che è spontaneo è irripetibile, e tentarne la ripetizione, quando non è un rito (le cui regole non sono ragionevoli e funzionali, ma pedissequa e acritiche), è finzione di spontaneità, recita teatrale.

Nella storia dell'estetica è riconoscibile una linea espressiva che risale alle sette Traciche dedite al culto di Dionisio, dalle cui pratiche spontaneiste si svilupparono la mantica, la catartica, la lirica, la tragedia, e gran parte di quelle che furono dette arti liberali.

Questa linea valorizza la spontaneità del fascino contro la premeditazione della bellezza attraverso leggi matematiche assolute.

Da ciò discendono conseguenze notevoli.

Per quanto riguarda il fascino spontaneo non è ammissibile una scienza assoluta dell'arte, ma solo una psicologia dell'arte, basata su un'estetica relativistica e scettica.

Si può accedere al fascino spontaneo solo attraverso una pratica sperimentale.

La bellezza spontanea implica il concetto irrazionale di creatività.

Se ci si riferisce ad esempi come il dono o l'innamoramento, l'evidenza di tali affermazioni risulta chiara.

L'innamoramento, come il dono, è un evento spontaneo, individualizzato, rivolto ad personam, non certo generalizzabile. La seduzione, l'allettamento pubblicitario, benché nella società della simulazione possa disporre di

metodi di colloquio rivolto a intere masse di interlocutori contemporaneamente, in realtà, quando è efficace, genera risposte individualizzate. Si pensi ai molti casi di innamoramento di più persone per lo stesso individuo; si consideri, per esempio, il fenomeno dell'innamoramento in massa per lo stesso divo dello schermo, frequentissimo nei primi anni del cinema fino agli anni Cinquanta. Qui più persone sembrano subire lo stesso fascino, la stessa spontaneità emanata da un solo individuo. Eppure, neanche in questi casi vi è duplicazione dell'evento spontaneo d'innamoramento.

Ciascun innamorato infatti vede e sente cose diverse, valorizza aspetti diversi dello stesso divo fascinoso. Se, all'apparire di uno stimolo dotato di fascino, si domanda alle persone incantate da quello stimolo di farne una descrizione, si trova che ciascuno ha percepito cose alquanto differenti, e spesso, dalle descrizioni, non sembra neanche che sia accaduto qualcosa di oggettivo.

Per vari motivi i divi del cinema dei primi anni si trovarono a svolgere inconsapevolmente il ruolo di potenti stimolatori di risposte libidiche; ma riviste oggi, le stesse pellicole non ottengono gli stessi effetti.

Il caso opposto, cioè l'innamoramento di uno stesso individuo per più persone contemporaneamente, riflette gli aspetti di una personalità multipla, scissa. Neanche qui c'è duplicazione.

Se dunque la spontaneità denota avvenimenti unici, non riproducibili, i quali per loro natura sembrano non ubbidire a regola alcuna, allora la bellezza spontanea ammette solo un approccio sperimentale.

I risultati estetici non potranno essere ricondotti a nessuna causa generale capace di determinarli, perciò saranno dotati di una bellezza autonoma.

L'idea di una bellezza autonoma, unica e irripetibile, refrattaria alla legge e sfuggente alla prevedibilità, autorizza il concetto potenzialmente sovversivo di creatività.

2 - La perfezione della bellezza, sua natura assoluta, extratemporale e gerarchica.

Purtroppo Aristotele «fa un duplice uso del concetto di spontaneità, riferendolo sia all'azione cosciente dell'uomo ragionevole sia ai fenomeni naturali sfuggenti ad ogni principio deterministico della natura...»². L'ambiguità è rimasta fino ad oggi.

Tutti sono concordi nell'attribuire la spontaneità alle arti liberali, ma mentre i mistici, gli scettici e i vitalisti apprezzano l'irrazionalità del fascino e pongono le arti liriche al di sopra di ogni altra espressione umana, i razionalisti e gli idealisti apprezzano la perfezione astratta e pongono le arti logiche al di sopra di ogni attività umana. Per cui «liberali» sono sia le arti liriche che quelle matematiche, sia le attività inconsapevoli che quelle premeditate, e tutte sono dette spontanee; ma per ragioni diverse.

Abbiamo già visto in che senso la spontaneità sia inconsapevole, vediamo ora in che senso si sia intesa la spontaneità come consapevolezza e premeditazione.

La linea di demarcazione che divide il comportamento spontaneo da quello artificiale e sulla quale si fonda un aspetto della distinzione fra arti liberali (spontanee) e arti meccaniche (artificiali), è tagliata perpendicolarmente da un'altra linea di demarcazione, che divide la perfezione del progetto teorico dall'imperfezione della sua realizzazione pratica.

Questa seconda linea di demarcazione fonda un altro aspetto dell'opposizione fra arti liberali e arti meccaniche, secondo il quale le prime sono teoriche, non soggette al tempo, immateriali; le seconde sono pratiche, effimere, materializzate.

Le prime sono autonome, le seconde dipendono dal progetto, ma sono sempre imperfette rispetto ad esso. La perfezione del progetto è valorizzata contro l'accidentalità imprevedibile (perciò potenzialmente sovversiva) della sua realizzazione.

La realizzazione è tanto più bella, quanto più è perfetta, cioè quanto più somiglia al progetto e quanto meno è creativa. Ma la cosa più bella rimane il progetto.

Per un caratteristico anello infinito, poiché il progetto è sempre più bello della sua realizzazione, risalendo all'indietro verso il progetto, poi verso il progetto del progetto, si giunge sempre alla perfezione di Dio, l'unica bellezza veramente spontanea.

Uno degli aspetti del concetto di spontaneità è infatti l'autodeterminazione, ed è in tale accezione che viene assunto dall'estetica razionalista.

Leibniz riprende la definizione di spontaneità da Aristotele: «Aristotele ha ben definito la spontaneità dicendo che un'azione è spontanea quando il suo principio è in colui che agisce. *Spontaneum est, cuius principium est in agente.* (Et. Nic. III, 1, 1110, a 17). Ed è così che le nostre azioni e la nostra volontà dipendono interamente da noi» (Teod., III, 301)³.

In verità Aristotele aggiunge l'elemento della consapevolezza: «spontaneo — egli dice — è ciò il cui principio è nell'agente che sa quello che fa», onde il suo «ekoúision» si dovrebbe tradurre con «volontario», non con «spontaneo».

Più propriamente il concetto aristotelico di spontaneità si ritrova nel termine «tò autómaton» (Phys., II, 6), che sta per automatico, casuale.

Leibniz fa coincidere la spontaneità contemporaneamente con la libertà e l'intelligenza in virtù della sua concezione metafisica che attribuisce a Dio il coordinamento a priori dell'universo secondo il principio dell'armonia pre-stabilita.

All'interno di questa armonia perdono qualsiasi consistenza i concetti di libertà e di spontaneità, diventano docili e impotenti, come docile e impotente è la bellezza stessa. Il razionalismo pensa il bello come un valore proporzionale e matematico.

La teoria della risonanza, che risale alle sette dei pitagorici, non coincide affatto con la teoria dell'ispirazione, come era pensata dai cultori di Dionisio. I pitagorici ipotizzano entità razionali a fondamento dell'universo: i numeri, i ritmi vibratorii, le geometrie orbitali delle sfere celesti; entità perfette, movimenti prestabiliti, fuori del tempo.

In questo universo anche il poeta più ispirato doveva ubbidire alle leggi della risonanza, dato che ogni movimento era dovuto ad essa.

L'agire fascinoso del poeta doveva rientrare nelle leggi severe dell'armonia cosmica; il problema, semmai, era quello di stabilire se il poeta (o l'artista) si doveva collocare ad un livello elevato nella scala delle risonanze cosmiche, oppure se il suo agire fosse da considerarsi disarmonico, e quindi imperfetto, caotico, accidentale. E la cosa non doveva essere di poco conto, se il pitagorico Damone nel suo *Areopagitico* metteva in guardia da quei musicisti che, mutando le forme della musica, mettevano in pericolo la forma di governo e sovvertivano l'anima dei giovani⁴.

Da ciò nasceva l'assoluta necessità di scoprire regole di perfezione, canoni musicali, attraverso i quali l'eccezionalità dell'espressione potesse oggettivamente essere giudicata al di sopra o al di sotto del comportamento medio degli uomini, educativa o corrompitrice, attraverso i quali insomma si potesse stabilire con certezza se il poeta è un pazzo da evitare o un sapiente da ammirare.

Platone visse drammaticamente questo dilemma, nell'*Apologia* (22, B-C) così fa dire a Socrate: «Dei poeti in breve conobbi questo, che non già per alcuna sapienza poetavano, ma per non so che naturale disposizione e ispirazione, come gl'indovini e i vaticinatori». Per Socrate poi, solo la sapienza è bella, «la più bella di tutte le cose» (*Ippia Maggiore*), ma la sapienza è partorita con fatica, non appare spontaneamente in natura.

Analogamente ai pitagorici, che immaginano la bruttezza come dissonanza dovuta alle distorsioni accumulate man mano che la vibrazione si allontana dal centro emanatore, Platone, sostituiti i numeri con le idee, fonda una gerarchia di livelli ontologici ove la bruttezza è dovuta alle distorsioni percettive, man mano che ci si allontana dai modelli generatori.

In questo senso la teoria del riflesso in Platone è una trasposizione in termini geometrico-visuali della teoria pitagorica della risonanza.

Attraverso Plotino questa teoria gerarchica entrerà nei fondamenti della cultura medioevale e l'arte perderà ogni diritto alla spontaneità.

Nel Medioevo infatti l'arte sarà dedotta rigorosamente dalle leggi sacre e farà parte di un sistema scientifico dogmaticamente razionalista.

La via della spontaneità è chiusa all'attività umana, spontaneo è solo il Logos, progetto di tutti i progetti, motore immoto dell'universo, causa prima che crea spontaneamente il mondo.

L'uomo, per accostarsi alla spontaneità deve rifiutare la sua condizione terrena, deve abbandonare ogni emozione, fermare l'istinto, astrarre le leggi, poi le leggi delle leggi, fino a fissare la pura luce della Ragione, Spontaneità creativa, Perfezione assoluta, Bellezza eterna senza moto. Autoctisi cosmica.

L'uomo, dopo la condanna dell'arte emessa da Platone, restò ipnotizzato da questi concetti e non riuscì più a comportarsi spontaneamente per circa due-mila anni.

Il risveglio avverrà quando attraverso il concetto di genio l'uomo ritroverà il coraggio di agire «per grazia divina», o, seguendo l'insegnamento di Dante, «se 'l caldo amor... dispone» (*Paradiso*, XIII, 79-80).

Attraverso l'autorità del genio, alcune arti meccaniche il cui ruolo era stato solo esecutivo, ammettono una certa licenza, uno scarto autonomo imprevedibile, che rivela di nuovo la presenza di spontaneità nell'arte. Una spontaneità che si manifesta non solo come ispirazione poetica, ma persino come invenzione scientifica.

3 - Spontaneità fra scienza e arte nel pensiero romantico.

L'esaltazione della spontaneità, ridotta a puro arbitrio, che il pensiero romantico propaganda nel suo bruciante anelito verso l'Assoluto, si innesta logicamente nella teoria rinascimentale del genio, esasperando l'aspetto creativo che questa figura contiene, per diritto ereditario, nella sua qualità di «figlio del Creatore».

Tale aspetto viene scisso e contrapposto a quello di «ricercatore scientifico», che era pur presente nel concetto di genio, ma che, rivelandone l'origine volgare, denotava un ruolo troppo faticoso e troppo legato all'esperimento manuale, per garantire la certezza di essere degno di un'attività liberale, ed escludere quindi il pericolo di una ricaduta nel quadro delle arti meccaniche. La scissione del concetto di genio in due polarità, quella artistica e quella scientifica, finisce per capovolgere il rapporto gerarchico medioevale, che poneva la scienza al primo posto, con ciò richiamando in qualche modo l'opinione di precursori isolati e perseguitati al loro tempo, come quella espressa dal mistico Riccardo di San Vittore o quella del volgare ed esiliato Dante Alighieri.

La gerarchia matematica della scienza medioevale, richiamandosi al razionalismo emanatistico delle teorie di Pitagora, Platone, Plotino, Pseudo-Dionigi e Pietro Lombardo, faceva discendere ogni cosa deduttivamente da un ordine cosmico prestabilito, atemporale e quindi non soggetto a mutamenti imprevedibili, né a perturbazioni creative spontaneiste. La scienza medioevale non era creativa, mentre la scienza del genio aspirava alla scoperta e all'invenzione, riattualizzando sotto forma profana la creatività della bellezza spontanea, dell'ispirazione sacra a Dionisio.

Ormai l'universo dell'ordine eterno, che disprezza l'innovazione, era minato alla radice poiché il demoniaco seme della creatività era penetrato perfino nel cuore della scienza. Un seme incontrollabile che farà partorire alla scienza sovversive teorie sociali, relativiste, democratiche, pericolose sperimentazioni, paradossi inconfutabili, che faranno esplodere dall'interno l'autonomia della logica formale aristotelica.

Il Romanticismo, separando l'unità del genio rinascimentale, mette in conflitto scienza e arte, spirito dionisiaco e spirito apollineo, conoscenza per contatto sensoriale e conoscenza per deduzione mentale. Ma ancora nel *Sistema dell'Idealismo Trascendentale*⁵ le due funzioni sono unificate nella persona del genio, sebbene l'arte si trova ora al primo posto, come modello di creatività cui la scienza deve aspirare, poiché il supremo atto della ragione è un atto estetico, che unisce la spontaneità inconsapevole all'attività cosciente.

All'interno del sistema delle belle arti, chiusa torre artificialmente costruita per combattere lo sperimentalismo scientifico, è ancora riconosciuto nell'atto geniale sia l'apporto dell'inconsapevolezza che quello della coscienza, ma più tardi l'inconscio apparirà più sublime, la spontaneità più pregiata, finché quando scienza e arte seguiranno destini definitivamente separati, la scienza si avvierà verso i rigori del positivismo e l'arte s'involerà verso la mistica della spontaneità.

Tuttavia lo scetticismo scientifico influenza lo svolgimento della ricerca estetica in modo determinante. Se la spontaneità è l'unico valore che l'arte può ancora vantare nei confronti della scienza, l'unico che la scienza sarebbe disposta a riconoscere (memore forse del fatto che la stessa scienza sperimentale deve la sua nascita al concetto di spontaneità) allora la spontaneità deve essere dimostrata.

Dall'impressionismo in poi la storia dell'avanguardia può essere interpretata come una ricerca della spontaneità, le cui tappe sono scandite da un processo per tentativi. In questo processo gli stili e le correnti vengono sistematicamente demoliti dal sospetto scettico di «finzione di spontaneità».

4 - La simulazione di spontaneità.

Un'arte che non rinunci alla creatività può dunque vantare come unico fondamento teorico l'elemento della spontaneità della bellezza.

In mancanza potrebbe fondarsi sulla perfezione della bellezza, ma in tal caso dovrebbe rinunciare alla creatività e inserirsi in armonie prestabilite.

L'aspetto della spontaneità assicura alle arti figurative il diritto, conquistato nel Rinascimento, di appartenere alle attività liberali allo stesso titolo della poesia. Certo, il concetto di spontaneità applicato ad arti così studiate avrebbe fatto rabbrivire Platone, ma si era creato ormai il sistema delle Belle Arti e tutta una letteratura filosofica aveva tracciato le direttive.

Non sorprende perciò che gli artisti si siano messi alla caccia di tutto ciò che sembrasse contenere l'elemento prezioso della spontaneità.

Ricche fonti ne apparvero i comportamenti dei selvaggi, degli psicotici, dei bambini, dei drogati.

Subito lo stile degli artisti ne venne influenzato e nacque il primitivismo, il «fauvisme» (arte feroce), l'infantilismo, l'arte «naïf» (ingenua), l'«art brut» (arte brutale), l'arte onirica, psichedelica, psicotica e medianica.



Fig. 1a: Jean Dubuffet, *Quatre personnages*, 1946 (Musée des arts décoratifs, Parigi).



Fig. 1b: disegno di un bambino di 4 anni e 10 mesi (Giuliano L., *Cavallo e cow-boy*, 1975). Si noti soprattutto la disinvoltura del tratto di questo disegno e la mancanza di preoccupazioni decorative, che invece nell'opera di Dubuffet appaiono evidenti nella insistente preoccupazione di disegnare le mani e nel tentativo manierato di rendere espressivi i volti. Nel vero disegno infantile l'espressione è involontaria e inconsapevole, perciò più spontanea.

Anche i grandi movimenti come il Futurismo, il Dadaismo, l'Agit-Prop, il Surrealismo e l'Informale furono ampiamente influenzati dalla ricerca della spontaneità. Acutamente Christian Kellerer descrive l'imperativo surrealista: «Dipingi (o scrivi) ciò che ti viene spontaneamente in mente e aggiungi altrettanto spontaneamente tutte le idee successive - non importa cose ne viene fuori!»⁶.

Le opere di questi artisti simulatori risultano però stucchevoli al momento in cui si scopre qualche *indizio di simulazione*, specialmente se vengono confrontate con le opere eseguite spontaneamente da veri bambini, veri selvaggi, veri bruti, psicotici e drogati (fig. 1). Simulare spontaneità è lo scopo degli attori, dei diplomatici, delle spie, dei falsari, dei traditori, delle prostitute, dei seduttori, dei venditori.

L'arte del nostro secolo, che chiamerei il secolo della simulazione, si è dovuta confrontare con questo problema: come produrre spontaneità? che può essere formulato anche in questo modo: come evitare la simulazione di spontaneità?

Se all'artista viene chiesta una prova di spontaneità, ciò è dovuto alla progressiva commercializzazione dell'arte, alla progressiva sostituzione dell'antica presunzione di buona fede con l'attuale presunzione della malafede dell'artista. Non mi dilungherò su questo tema, farò solo un esempio.

Se l'amore fosse vendibile, come lo è oggi la bellezza spontanea, il ricco compratore non si accontenterebbe della semplice dichiarazione dell'innamorato povero perché sospetterebbe una truffa; se poi si accontentasse di una prova esteriore, diplomatica, sospetterebbe un rapporto di prostituzione.

5 - Il paradosso della spontaneità.

Il concetto di «doppio legame», introdotto in psichiatria nel 1956 per descrivere un processo comunicativo paradossale, responsabile di possibili esiti di schizofrenia, chiarisce molto bene la situazione psicologica in cui si viene a trovare l'artista, cosciente del valore indispensabile della spontaneità, al momento di agire allo scopo di produrre un fascino estetico.

Watzlawick a questo proposito così si esprime: «... Importanza concreta ha... un'intera classe di esortazioni comportamentali che hanno come comun denominatore il paradosso spesso citato del tipo 'Sii spontaneo!'. L'essenza di questa forma di paradosso consiste nel fatto che in una situazione interpersonale uno dei partner esige o presuppone da parte dell'altro un comportamento che per sua natura può verificarsi solo spontaneamente da sé, e non certo quando viene richiesto: la richiesta rende impossibile ciò che è stato richiesto. Fra i paradossi del tipo 'Sii spontaneo!' quello clinicamente più importante è forse il divieto di essere triste e l'esortazione ad esso legata... 'Sii allegro!'... Sostanzialmente simile a ciò che accade al sofferente di insonnia: anch'egli infatti cerca di raggiungere tramite la volontà il fenomeno spontaneo dell'addormentarsi»⁷.

All'artista moderno, il quale ben conosce ed apprezza l'estetica della spontaneità, è come se si chiedesse: «Sii ingenuo, crea spontaneamente!».

Piero Manzoni, per rispondere a questa richiesta non trovò nulla di meglio che esibire le sue feci, il suo respiro, il battito del cuore, le impronte digitali, e dopo di lui la Body Art cercò di esibire prove fisiche di tipo ginnico, record di sopportazione del dolore o di permanenza in posizioni difficili, giochi di abilità sportiva spesso resi più difficili da volontarie deprivazioni sensoriali. La logica di questa linea di ricerca della spontaneità sta nel fatto che le prestazioni fisiche o fisiologiche non possono generalmente essere contraffatte, e la consapevolezza non ha alcun effetto sulla spontaneità di tali prestazioni. Certo un'ansia eccessiva, come quella della mamma che mettendo continuamente il piccolo sul vasino gli chiede: «Sii buono, fa la cacchina a mamma, fanne tanta!», potrebbe causare stitichezza al bambino, o comunque influenzare la consistenza delle feci, ma se infine la cacca viene, non vi sono dubbi sulla sua autenticità e sulla spontaneità dell'atto.

6 - Strade verso la spontaneità.

La soluzione del paradosso della spontaneità che fornisce Piero Manzoni è sicuramente la più semplice. Dopo di lui hanno perseguito la stessa via molti artisti i quali, verso la fine degli anni Sessanta, hanno prodotto, oltre che feci, fiato e sangue, anche saliva, sudore, capelli e unghie.

Indicherò questa strada come quella delle *creazioni fisiologiche*. Purtroppo le possibilità offerte sono limitate e, a parte la «Merda d'Artista» di Manzoni (v. fig. 2) tutte le proposte successive sono risultate confuse, presentate in contesti meno chiari e ovviamente meno originali. A tale proposito bisogna sottolineare che *l'originalità* di un gesto, l'averlo fatto per primo, è già un indice di spontaneità, infatti non può esservi simulazione di qualcosa che ancora non esiste e che l'atto originale istituisce per la prima volta. Un caso limite, che ha spesso avuto rilievo nella storia dell'estetica (specialmente nello Stoicismo), è la *creazione di un figlio*; questo è sempre un atto spontaneo e causa degli insondabili e involontari processi biologici che implica, i quali non possono essere simulati. La *morte* è un altro caso limite di non simulabilità (v. fig. 3). Perfino la morte del suicida, per quanto premeditata, non ha carattere di simulazione a causa della irreversibilità dell'evento, di fronte al quale l'artificio umano è impotente⁸.

In una situazione che obbliga all'impiego di tutte le risorse disponibili, come la *gara*, la spontaneità dovrebbe essere assicurata, ma, con i tempi che corrono, anche le gare possono essere truccate. Il fascino degli sport è dovuto in gran parte alla spontaneità del comportamento degli atleti in gara.

Vi possono essere gare contro un avversario, contro la natura, contro il tempo, con o senza deprivazioni sensoriali, rivolte al raggiungimento dei traguardi e record più bizzarri. Chi batte un record è sempre spontaneo poiché il suo atto è originale. I giochi di strategia, d'abilità e d'azzardo formano un



Fig. 2
Piero Manzoni, *Merda d'Artista*, 1960.

Come si fa a creare spontaneamente, se la spontaneità implica inconsapevolezza? La soluzione del paradosso della spontaneità che fornisce Piero Manzoni è sicuramente la più semplice. Dopo di lui hanno perseguito la stessa via molti artisti i quali, verso la fine degli anni Sessanta, hanno prodotto, oltre che feci, fiato e sangue, anche saliva, sudore, capelli e unghie. Questa risposta è indicata nel testo come una soluzione del paradosso della spontaneità attraverso le creazioni fisiologiche.

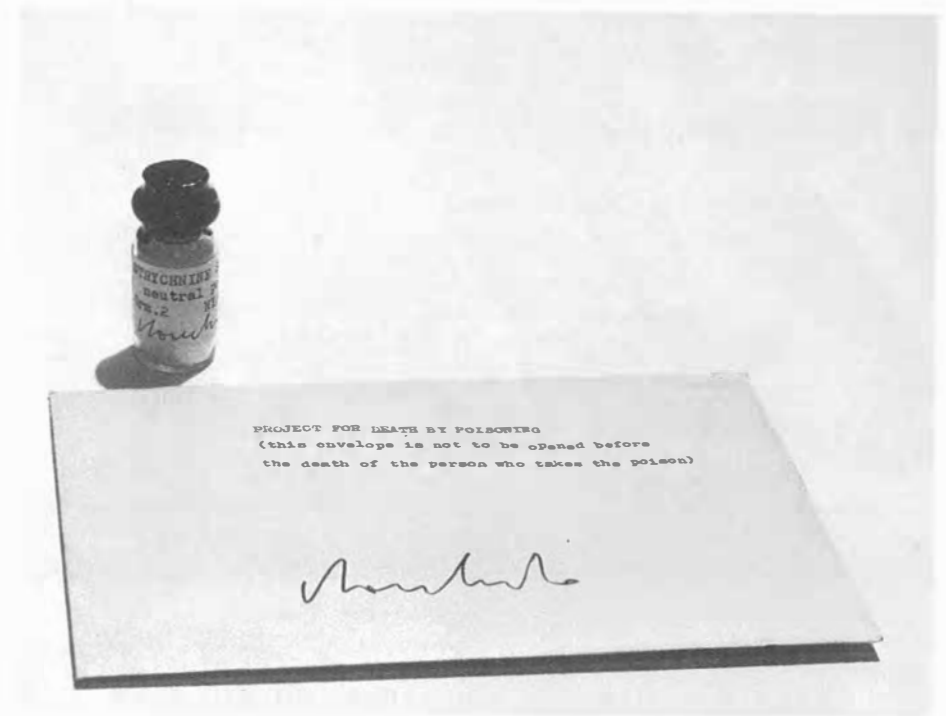


Fig. 3
Sergio Lombardo, *Progetto di Morte per Avvelenamento*, 1970.

La morte è un altro caso limite di non simulabilità. Perfino la morte del suicida, per quanto premeditata consapevolmente, non ha carattere di simulazione a causa dell'irreversibilità dell'evento, di fronte al quale l'artificio umano è impotente.

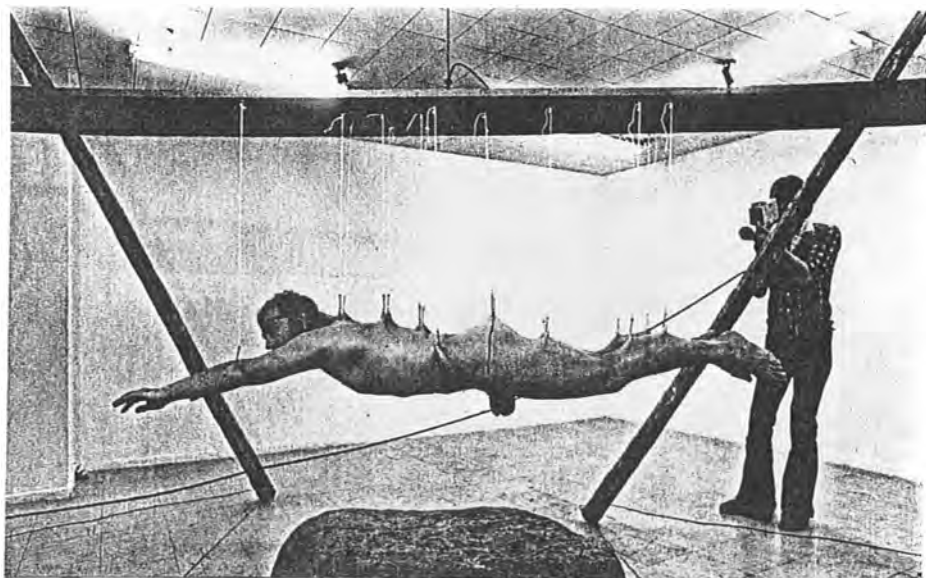


Fig. 4 - Stelarc: *Event for Stretched Skin*, 1976.



Fig. 5 - Vito Acconci: *Blindfolded Catching Piece*, 1970.



Fig. 6 - Giovanni Di Stefano cerca di annerire interamente la superficie di un quadro in 90 minuti, lavorando con gli occhi bendati (Jartrakor, 1982).
La gara, obbligando all'impiego di tutte le risorse disponibili, configura un caso di comportamento spontaneo. Vi possono essere gare contro un avversario, contro la natura, contro il tempo, con o senza deprivazione sensoriale, rivolte al raggiungimento dei traguardi e record più bizzarri. La gara di coraggio e l'acrobatica sono state utilizzate specialmente nella Body Art. La fig. 4 mostra l'australiano Stelarc appeso per mezzo di uncini conficcati nella pelle. La fig. 5 mostra l'americano Acconci che tenta di afferrare delle palle di gomma che gli vengono lanciate mentre lui sta in piedi con gli occhi bendati.

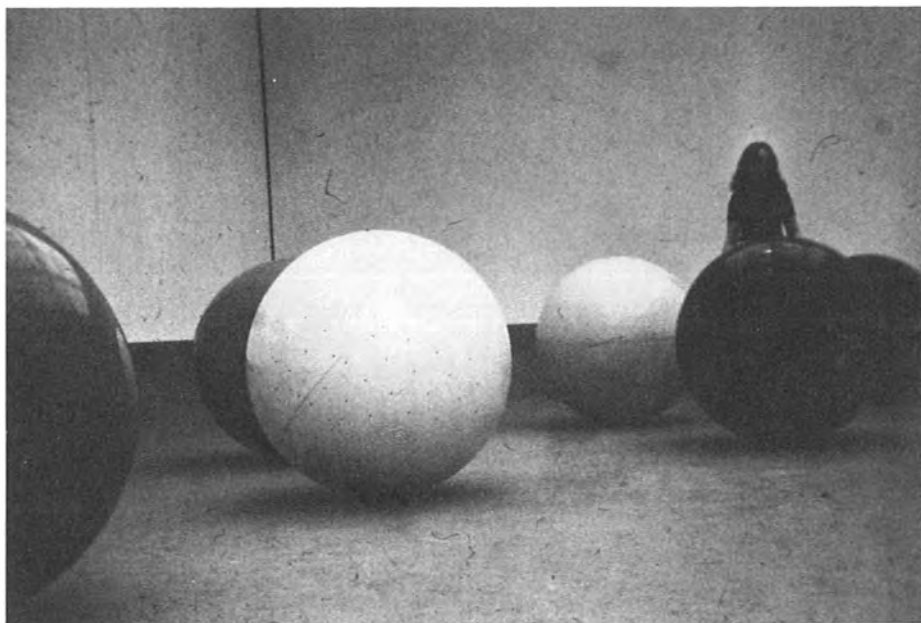


Fig. 7
 Sergio Lombardo, *7 Sfere con Sirena*, XXXV Biennale di Venezia, 1970.
 Ciascuna sfera, se rimossa dal suo posto iniziale, emetteva un suono di sirena udibile nel raggio di 2 km. In una situazione d'emergenza l'evento spontaneo non deve essere cercato negli oggetti o nelle installazioni, che fungono da semplici elementi di stimolazione e pertanto devono rispondere a scopi solo funzionali come qualsiasi utensile, ma nello stesso vissuto dello spettatore. Egli si trova ad agire da protagonista impreparato di un dramma che non si svolge sul piano della simulazione rappresentativa, ma su quello della realtà. L'impreparazione e la sorpresa lo costringono a comportarsi spontaneamente.

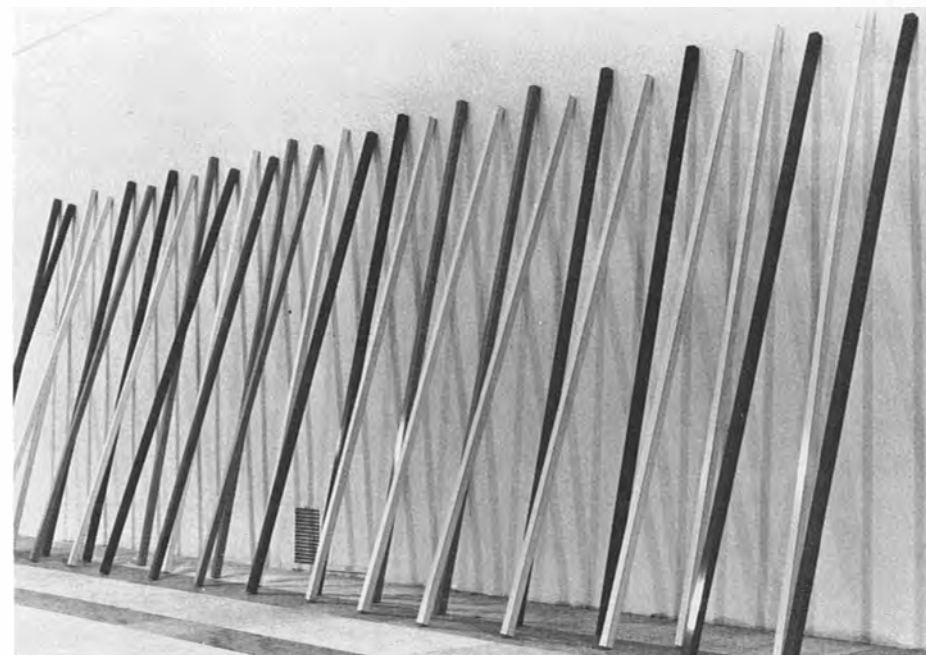


Fig. 8
 Sergio Lombardo, *30 Aste*, 1967 - *Disporre n aste in k colori entro uno spazio x secondo uno schema y*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Collezione permanente).
 Chi tenta di risolvere un problema, nella successione di tentativi si esprime inconsapevolmente e perciò spontaneamente. Il comportamento di chi è impegnato in un compito, può essere spinto fino alla formalizzazione del processo esplorativo per tentativi alla ricerca di una soluzione ignota. Il giocatore, non potendo usare nessuna strategia economica, si deve produrre in tentativi irrazionali verso tutte le direzioni possibili.

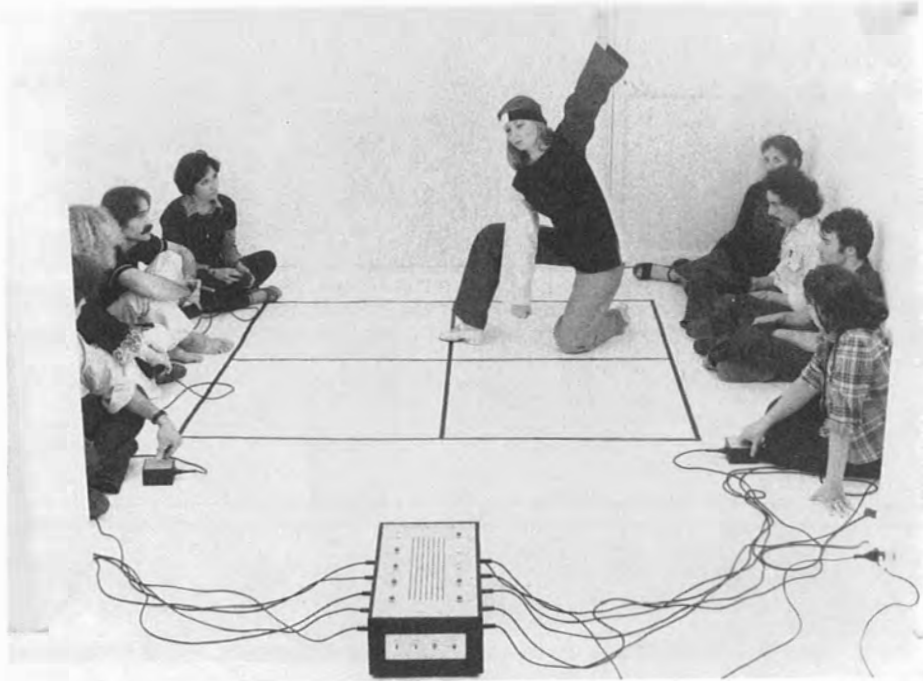


Fig. 9
 Sergio Lombardo, *Concerto per danzatore*, 1975.
 Il comportamento esplorativo del danzatore, che tenta di indovinare una posizione ignota, per mancanza di modelli da simulare, è sempre personale, unico e originale. Dato che qualsiasi gesto, mossa o atteggiamento potrebbe essere rilevante ai fini del compito, il danzatore recita un dramma che non si svolge sul piano della rappresentazione, ma su quello della realtà. Ne risulta un tipo di arte totale che compone estemporaneamente interessanti melodie stocastiche. L'impegno al compito e l'impossibilità di un comportamento convenzionale garantiscono la spontaneità dell'evento.



Fig. 10
 Sergio Lombardo, *Specchi tachistoscopici con stimolazione a sognare*, 1979-82.
 Il sogno è stimolato da suggestioni scritte accanto a uno specchio che induce visioni subliminali adatte a formare residui diurni. Il sogno, implicando elaborazioni inconsce, non può essere simulato. Quest'opera, riguardo al problema della spontaneità, non è molto lontano dalle creazioni fisiologiche.

capitolo inesauribile che fa parte dell'argomento delle gare. I giochi di simulazione e i «videogames» devono il loro fascino alla struttura di gara, che coinvolge il giocatore all'apprendimento di una prestazione d'abilità con relativo record.

Un particolare tipo di gara, frequente nei bambini, ma che ricorda atavici riti d'iniziazione magica, è la *gara di coraggio*. Il fascino dello spericolato è talmente irresistibile e spontaneo da sfidare l'istinto di emulazione degli spettatori inchiodando la loro attenzione senza scampo; *l'acrobatica* ne è una forma accademica che fu molto apprezzata dalle avanguardie artistiche (Futurismo, Agit-Prop, Body-Art) (v. figg. 4/5/6).

Altra tecnica particolarmente valorizzata dalle avanguardie è quella di spaesare lo spettatore per mezzo di trappole psicologiche, spostamenti di oggetti inserendoli in contesti inattesi, delusione di aspettative e provocazioni verbali (Futurismo, Dadaismo, Surrealismo), che hanno lo scopo di porre lo spettatore in uno stato di coscienza alterata, che è stato definito *situazione d'emergenza*, (Lombardo 1968, v. fig. 7).

In una situazione d'emergenza l'evento spontaneo non deve essere cercato negli oggetti o nelle installazioni dell'artista, che fungono da semplici elementi di stimolazione e pertanto debbono rispondere al massimo di funzionalità tecnica come qualsiasi utensile, ma nello stesso vissuto dello spettatore, il quale si trova ad agire al di fuori di qualsiasi calcolo o premeditazione, né può attuare i convenzionali comportamenti diplomatici. Lo spostamento della qualità estetica al vissuto dello spettatore implica un rovesciamento dei metodi contemplativi di fruizione⁹.

Lo spettatore, presentatosi come giudice neutrale di un'opera d'arte, prevista non sul piano della realtà, ma su quello molto più rassicurante della rappresentazione, si trova ad essere scoperto nel suo atteggiamento voieristico e messo sotto accusa; obbligato ad essere protagonista impreparato di un dramma che non si svolge sul piano della simulazione rappresentativa, ma su quello della realtà.

Un esempio alquanto singolare di comportamento spontaneo è stato individuato nell'atteggiamento di chi tenta di risolvere un *problema* (Lombardo, 1966-67, v. fig. 8¹⁰), e nel comportamento *esplorativo* (Lombardo, 1971, v. fig. 9).

Queste situazioni possono essere considerate un caso particolare di gara o di gioco. Il comportamento esplorativo è descritto anche matematicamente nella «teoria dei giochi» come «gioco contro la natura senza informazioni» allo stato iniziale, e come «gioco contro la natura con informazioni statisticamente crescenti» man mano che si avvicina la soluzione. Il giocatore, non potendo usare nessuna strategia economica, si trova a doversi produrre in tentativi completamente irrazionali, emessi in tutte le direzioni possibili, nella speranza di ricevere per caso qualche risposta utilizzabile che consenta una strategia appropriata verso la soluzione.

La successione dei tentativi, per mancanza di modelli da simulare, è sempre personale, unica e originale; inoltre, dato che qualsiasi gesto, mossa o atteggiamento potrebbe essere rilevante ai fini del compito, l'attore recita un dramma che non si svolge sul piano della rappresentazione, ma su quello della realtà. L'impegno al compito, non potendo essere né parziale, né convenzionale, garantisce la spontaneità dell'evento¹¹.

Infine, per chiudere questo rapido elenco, ricorderò quei comportamenti che, essendo prodotti da *elaborazioni inconscie*, non possono che essere spontanei. Essi vanno dalle semplici preferenze di gusto, ai lapsus, errori, fantasie e atteggiamenti che si rivelano nell'attività dei bambini, dei pazzi, degli intossicati, degli emozionati, dei distratti e degli addormentati.

Il sogno è il più normale e complesso risultato di spontanee elaborazioni inconscie (Lombardo, 1979, v. fig. 10)¹².

* * *

Da tutti questi esempi si può dedurre che l'espressione spontanea non è un evento che sfugge totalmente a qualsiasi approccio scettico, anzi, si può dire che essa si manifesta in modo non grezzo e confuso, solamente a patto che vi sia un preciso metodo di stimolazione, cioè in seguito ad un progetto sperimentale che escluda la «finzione di spontaneità».

Soltanto a queste condizioni l'arte può essere sottratta alle speculazioni dei sistemi commerciali fondati sulla pubblicità e sulla manipolazione del gusto. Rimando su questo argomento a quanto già esposto in miei precedenti articoli, con particolare riguardo alla divisione in tre fasi del processo estetico: la fase del *progetto di stimolazione*, che deve essere improntato ai più rigorosi metodi della funzionalità sperimentale; la fase dell'*evento spontaneo*, che non deve poter essere simulato e la cui purezza dipende dalla purezza del progetto di stimolazione; infine la fase di *documentazione*, che è una registrazione dell'evento attuata con mezzi meccanici o con resoconti individuali, i quali possono anche essere apprezzamenti di gusto¹³. Questa tripartizione, che più volte avevo proposto, è stata recentemente denominata *Arte Eventuale*¹⁴.

¹Si veda a questo proposito il mio articolo «Metodo e Stile. Sui Fondamenti di un'Arte Aleatoria Attiva»; in partic. «Dalla Divina Follia all'Arteficio», su questa Riv. di Psic. dell'Arte, n. 3, 1980, a.II, pp. 78-81.

²Carbonara, C.: *Diz. Encicl. di Filos.*, Lucarini, Firenze, 1982, voce «Spontaneità».

³Abbagnano, N., *Dizionario di Filosofia*, Torino, 1971, voce «Spontaneità». Più avanti precisa che nello stesso senso la spontaneità è definita da Wolff: «il principio intrinseco per determinarsi ad agire». (*Psychol. empirica*, 933). Nella *Critica della Ragion Pura (Logica Trascendentale*, Introd., I) Kant attribuisce all'intelletto «la facoltà di produrre da sé rappresentazioni», e chiama questo processo «spontaneità della conoscenza». Un processo e un mutamento che è *causa sui*, precisa ancora l'Abbagnano, è sinonimo di attività e di libertà. Così è anche intesa da Heidegger, il quale identifica nella spontaneità un principio di trascendenza: «l'essenza di quel se stesso che giace già nel fondo di ogni spontaneità, consiste nella trascendenza...» (*Vom Wesen des Grundes*, 1929, III, tr. it. p. 65).

⁴Tatarkiewicz W., *Storia dell'Estetica*, I, pp. 114-115.

⁵Schelling F.W.J., *Sistema dell'Idealismo Trascendentale* (1800), tr. it. Losacco M., Bari, 1965.

⁶Kellerer Ch., *Objet trouvé, Surrealismus, Zen*. Amburgo, 1968, p. 40.

⁷Watzlawick P., *Il Linguaggio del cambiamento*, tr. it. Feltrinelli, 1980, pp. 95-97.

⁸Si veda per es. Lombardo S., *Progetti di Morte per Avvelenamento*, 1970, Roma galleria La Salita e 1971 ediz. Artestudio, Macerata.

⁹Ponente N., Volpi M., Kounellis J., Lombardo S., *Una conversazione allo studio di Lombardo*, Flash Art, gennaio 1968. Si veda anche Lombardo S., *Sfera con Sirena*, VI Biennale di Parigi, 1969; XXXV Biennale di Venezia, 1970; idem, *La contemplazione e il comportamento*, Flash Art, nov. 1972.

¹⁰Lombardo S., *30 Aste*, Galleria Naz. d'Arte Moderna, Roma, 1967, (collez. permanente).

¹¹Lombardo S., *Concerti 1971-1975*, Flash Art n. 64-65, 1976, pp. 52-53. Vedi anche in *Metodo e Stile...* cit. *Progetti per azioni 1971-1975* pp. 94-105.

¹²Lombardo S., *Immagini indotte in stato di trance ipnotica*, in Riv. di Psic. dell'Arte, a.l., n. 1, 1979, pp. 45-60. Idem, *Caratteristiche della Immagini che stimolano attività onirica*, Riv. di Psic. dell'Arte, a.III, n. 4/5, pp. 51-63.

¹³Lombardo S., *In Italy Two, Art Around '70*. Museum of the Philadelphia Civic Center, 1973. Cfr. anche *L'arte domani*, in *I Futuribili*, n. 42-43, Roma, 1972, pp. 116-117.

¹⁴Nardone D., *Arte eventuale*, in Riv. di Psic. dell'Arte, a.III, n. 4/5, pp. 31-49, 1981.

SUMMARIES

Sergio Lombardo - *Art and Psychology of Time*, pp. 9-24

Aside from an aesthetics of surprise, based on the psychology of attention, there exists an aesthetics of the commonplace, based on the psychology of inattention. This second point of view is necessary for an understanding of art, as it acts as a reference system, in other words, as a constant and ordinary background, built up of countless information, by accumulating, selecting, and ordering the characteristics common to all one's preceding experiences.

The essay outlines this constant background of perception (here called *Primary Chronotope*), for the purpose of clarifying the origin of some conceptions of time and, in particular, of the three theories of immortality which permit the perception of beauty: doing, not-doing, and stopping time. The concept of beauty is thus discussed within the scope of a primary interpretation of artistic value as «going out of the mechanism of time».

Cesare M. Pietroiusti - *Projection or Psychology*, pp. 25-40

The use of projectively active ambiguous stimuli for the purpose of developing personality diagnoses, because of the necessary application of a prefixed and conventional value scale and system of classification, inevitably diminishes the subjective and unpredictable quality of any true projection.

Here, the author proposes a radical modification of the statute itself of projective material: from that of semeiotically functional test-imagery and even of a paranoid type mental pathology (q.v., psychoanalytic interpretations), to that of emotionally and/or aesthetically effective stimuli.

Erich Raab - *Structural Information and Abstract Art: on Cognitive Theories of Aesthetics*, pp. 41-58

Experimental studies on the origin of aesthetic pleasure have in general referred only to structural factors of works of art, which are analysed today in the light of Information Theory. This essay discusses the main hypotheses on the relation between the «complexity» of a stimulus and its pleasantness. Experimental results seem to support a cognitive conception of aesthetic experience, which stresses the importance of subjective perceptive elaboration. From this point of view, the pleasantness of an abstract shape could depend on the possibility of finding in it some sort of semantic information.

Anna Homberg - *Chance in Art: Notes on Aleatory Methods*, pp. 59-85

Chance and random factors have been widely used in contemporary art and can be found in all of its branches. This essay sketches the evolution of aleatory methods

from their roots in early twentieth century vanguard movements, and further describes the motivations, techniques and results of such methods, underlining those factors which have recently brought to the concept of «Active Aleatory Art» (S. Lombardo).

Carolyn Christov-Bakargiev - *Blind Art and Visual Deprivation*, pp. 87-110

This essay studies effects on the visual arts of altered spatial and temporal awareness, due to the lack of visual perception. The author shows that although blind artists are on the whole technically and aesthetically conservative, their works sometimes contain significant «errors». On the other hand, experimenting with visual deprivation tends to evolve new ways of producing aesthetically qualified images or patterns. Within this line of research, and in some of its most recent examples, there seems to be a clear development, in quality and impact, towards a greater psychological authenticity and rigor of method.

Vittorino Curci - *Probability of Love*, pp. 111-113

In this essay, the artist discusses one of his works, which consists of the handwritten phrase «Amatemi» (1975).

Cesare M. Pietroiusti - *Some Effects of Meanings Given to Stimuli Images*, pp. 117-139

This essay describes an experiment of image completion. The projective material used consists of four images, each with a given meaning, and all designed by the author. The characteristics of stimulation of the images, as well as the effects of their meaning on the 50 subjects of the experiment, are then interpreted according to subsequent evaluations of the completed tests by a jury.

Sergio Lombardo - *On Spontaneity*, pp. 141-162

Within a primary interpretation of artistic value as «going out of the mechanism of time», spontaneity is here discussed through an historical overview which brings together age-old theories of inspiration and modern theories of events, all generating historically linked concepts such as demoniac sacredness, creative genius, scientific experimentation and the psychology of fascination.

This essay also studies the concept of perfection — connected yet complementary to that of spontaneity. In fact, it functions as a constant structural backdrop for spontaneous phenomena.

Furthermore, vanguard movements are deduced from the application of modern skeptical criticism, according to which the artist's spontaneity must be experimentally proved. Such a point of view leads to the «paradox of spontaneity» (Watzlawick), and it is finally remarked how consciousness of this paradox originated some «methods of solution» proposed by the 1960s and 1970s vanguard.

ZUSAMMENFASSUNGEN

Sergio Lombardo - *Kunst und Zeitbegriff*, S. 9-24

Außer einer Ästhetik der Überraschung, die sich auf das Aufsehererregende bezieht, existiert auch eine Ästhetik des Banalen, die auf einer Psychologie der Unaufmerksamkeit beruht.

Die letztere ist für das Verständnis der Kunst wesentlich, da sie als festes Beziehungssystem dient, als normaler und beständiger Hintergrund des Erlebens. Dieser Hintergrund entsteht aufgrund unzähliger Informationen, die nichts anderes sind als die Ansammlung, Auswahl und Anordnung all jener Merkmale, die die bisherigen Erfahrungen miteinander teilen. Der Artikel versucht eine schematische Beschreibung dieses konstanten Hintergrundes der Wahrnehmung, der hier als «Ur-Chronotopos» bezeichnet wird. Zielsetzung ist hierbei, die Entstehung einiger Zeitbegriffe zu klären, im besonderen den Ursprung dreier Theorien über die Unsterblichkeit, die eng mit der Empfindung des Schönen zusammenhängen: «Tun» — «Nichttun» — «Die-Zeit-Aufhalten».

Der Begriff der Schönheit wird innerhalb einer ersten, grundlegenden Interpretation des künstlerischen Aktes als «Ausbruch aus dem Zeitgefüge» diskutiert.

Cesare M. Pietroiusti - *Projektion oder Psychologie*, S. 25-40

Eine Diagnose der Persönlichkeit anhand von vieldeutigen Stimuli, die eine projektive Reaktion herausfordern, ordnet die subjektive und unvorhersehbare Dimension jeder «Projektion» einem vorgegebenen und konventionellen Schema der Auswertung und Klassifizierung unter.

Der vorliegende Artikel nimmt eine grundlegende Änderung im Hinblick auf die Einschätzung des projektiven Materials vor: aus Testfiguren mit rein diagnostischer Funktion, aus den Anzeichen einer paranoiden Reaktion (in der psychoanalytischen Interpretation) werden Reizkonfigurationen mit emotionaler und / oder ästhetischer Wirksamkeit.

Erich Raab - *Strukturelle Information und künstlerische Abstraktion: Einige Gedanken zu einer kognitiven Theorie der Ästhetik*, S. 41-58

In der empirischen Erforschung des Schön-Eindruckes beim Wahrnehmenden bezieht sich die neue experimentelle Ästhetik zumeist auf die strukturellen Eigenschaften der Kunstwerke, die unter informationstheoretischen Gesichtspunkten untersucht werden. Der vorliegende Artikel diskutiert die bestehenden Hypothesen über die Abhängigkeit der hedonischen Reaktion von der «Komplexität» einer Konfiguration. Die diesbezüglichen Untersuchungen legen eine kognitivistische Auffassung des ästhetischen Erlebens nahe, in der die Bedeutung der aktiven und subjektiven Strukturierung des Wahrnehmungsobjektes durch den Betrachter hervorgehoben wird. Eine abstrakte Konfiguration erregt möglicherweise desto mehr Wohlgefallen, je mehr sie die Gewinnung quasi-semantischer Information, also eine subjektive «Vergegenständlichung» im Wahrnehmungsprozeß, ermöglicht.

Anna Homberg - *Der Zufall in der Kunst: Beobachtungen über die Entwicklung der aleatorischen Methode*, S. 59-85

Eine weitverbreitete Methode der zeitgenössischen Kunst, die sich über sämtliche Unterteilungen in künstlerische Disziplinen hinwegsetzt, basiert auf der Intervention von Zufallselementen. Der Artikel verfolgt die Entwicklung der aleatorischen Methode seit ihrer Entstehung in der künstlerischen Avantgarde zu Beginn des Jahrhunderts und zeigt ihre Motivationen, Techniken und Erscheinungsformen auf. Dabei werden diejenigen Faktoren ersichtlich, die zur Formulierung der «aktiven aleatorischen Kunst» (S. Lombardo) führen.

Carolyn Christov-Bakargiev - *«Blinde Kunst» und visuelle Deprivation*, S. 87-110

Das Fehlen der visuellen Wahrnehmung bewirkt tiefgreifende Veränderungen des räumlichen und zeitlichen Bewußtseins. Der Artikel beschreibt die Auswirkungen dieser Veränderungen in der visuellen Kunst. Die Arbeiten blinder Künstler, die im allgemeinen sowohl technisch als auch ästhetisch konservativer Natur sind, weisen zuweilen bezeichnende «Irrtümer» auf. Andererseits zeigt die Experimentation mit der visuellen Deprivation neue Wege für die Herstellung ästhetisch anspruchsvoller Konfigurationen an. Wie einige kurz zurückliegende experimentelle Beispiele andeuten, scheint diese Linie sowohl große psychologische Authentizität als auch methodologische Präzision zu entwickeln.

Vittorino Curci - *Die Wahrscheinlichkeit der Liebe*, S. 111-113

Der Künstler kommentiert eine seiner Arbeiten aus dem Jahre 1975, die aus dem handgeschriebenen Satz «Amatemi» besteht.

Cesare M. Pietroiusti - *Über die Komplettierung von Figuren vor und nach Bekanntgabe ihrer Bedeutung*, S. 117-139

Der Artikel enthält die Beschreibung einer Untersuchung über die Komplettierung von vorgegebenen Figuren. Als projektives Material wurden vier vom Verfasser ausgearbeitete Zeichnungen verwendet.

Die Komplettierungen aller 50 Vp. wurden dem Urteil einer Jury unterzogen, um Veränderungen im Stimulationseffekt der Zeichnungen vor und nach der Bekanntgabe dessen, was sie tatsächlich darstellten, festzustellen.

Sergio Lombardo - *Über die Spontaneität*, S. 141-162

Die Spontaneität wird im Rahmen einer grundlegenden Auffassung des künstlerischen Aktes als «Ausbruch aus dem Zeitgefüge» erörtert.

Es erfolgt eine kurze historische Zusammenfassung der Entwicklung, die von der antiken Theorie der Inspiration zu den modernen Theorien des Ereignisses führt,

wobei Begriffe wie «dämonische Sakralität», «schöpferische Genialität», wissenschaftlicher Experimentalismus und «Psychologie der Faszination» entstehen.

Die Idee der Perfektion wird als Komplementärbegriff zur Spontaneität diskutiert: sie stellt den konstanten strukturellen Hintergrund dar, gegen den sich das spontane Ereignis behauptet.

Den Bemühungen der künstlerischen Avantgarden liegt ein moderner skeptischer Kritizismus zugrunde, der jede künstlerische Spontaneität als unglaubwürdig erscheinen läßt, falls sie nicht experimentell bewiesen werden kann. Diese Haltung läßt das «Paradox der Spontaneität» (Watzlawick) entstehen; der Essay schließt mit der Beschreibung einiger Methoden, die die Avantgarde der 60iger und 70iger Jahre entwickelt hat, um dieses Paradox außer Kraft zu setzen.

INDICE

Sergio Lombardo — <i>Arte e psicologia del tempo</i>	pag.	9
Cesare M. Pietroiusti — <i>Proiezione o psicologia</i>	»	25
Erich Raab — <i>Informazione strutturale e arte astratta: appunti sulla teoria cognitivista dell'estetica</i>	»	41
Anna Homberg — <i>Arte aleatoria: osservazioni sulla storia del metodo casuale</i>	»	59
Carolyn Christov-Bakargiev — <i>Arte cieca e deprivazione visiva</i>	»	87
Vittorino Curci — <i>Le probabilità dell'amore</i>	»	111
Anna Homberg — <i>Appunti su «Documenta», Kassel 1982</i>	»	115
Cesare M. Pietroiusti — <i>Effetti dell'attribuzione di significato a immagini-stimolo</i>	»	117
Sergio Lombardo — <i>Sulla spontaneità</i>	»	141

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. Belanov, *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*.

— Anno III, nn. 4/5 (giugno-dicembre 1981), pagg. 148

C. M. Pietroiusti, *Piero Manzoni, operazioni limite sull'autonomia e sull'autenticità* - D. Nardone, *Arte eventuale* - S. Lombardo, *Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica* - A. Homberg, *L'interpretazione fantastica dell'immagine e gli effetti della lateralizzazione* - C. M. Pietroiusti, *La figura umana e l'oggetto di prestigio nei disegni di alcuni psicotici* - S. Lombardo, *Quick-Squin solitario con 6 dadi* - D. Nardone, *Note sui criteri di stesura di una mostra* - V. Curci, *Le rivelazioni metafisiche di de Chirico*.

S. Lombardo, *Arte e psicologia del tempo* - C. M. Pietroiusti, *Proiezione o psicologia* - E. Raab, *Informazione strutturale e arte astratta: appunti sulla teoria cognitivista dell'estetica* - A. Homberg, *Arte aleatoria: osservazioni sulla storia del metodo casuale* - C. Christov-Bakargiev, *Arte cieca e deprivazione visiva* - V. Curci, *Le probabilità dell'amore* - A. Homberg, *Appunti su «Documenta», Kassel 1982* - C. M. Pietroiusti, *Effetti dell'attribuzione di significato a immagini-stimolo* - S. Lombardo, *Sulla spontaneità*.
Summaries - Zusammenfassungen.