

Rivista di Psicologia dell'Arte

Anno V, nn. 8/9 - giugno e dicembre 1983



Rivista di Psicologia dell'Arte



JARTRAKOR - ROMA
1983

Rivista di Psicologia dell'Arte
Periodico semestrale
Anno V, nn. 8/9, giugno e dicembre 1983

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. 1-7) L.35.000
- offerta speciale collezione completa (nn. 1-9) L. 45.000
- offerta speciale collezione completa + abbonamento biennale L. 60.000

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

INDICE

Fiorenzo Bernasconi - Irmangelo Casagrande — <i>Leggere una poesia. Un'indagine cognitiva</i>	pag.	5
Sergio Lombardo — <i>Percezione di figure grottesche in alcune strutture casuali</i>	»	19
Anna Homberg — <i>Gli aleatopi. Sulla visualizzazione di alcuni contenuti mentali</i>	»	35
Cesare M. Pietroiusti — <i>Funzionalità ed estetica dello scarabocchio</i>	»	63
Martin Schuster — <i>Un nuovo metodo di valutazione dei fattori individuali di preferenza</i>	»	81
Sergio Lombardo — <i>Approssimazione alla struttura casuale assoluta</i>	»	87
Paola Ferraris — <i>A ciascuno il suo 'neo': riflessioni storiche sul post-moderno</i>	»	103
Carolyn Christov-Bakargiev — <i>Macchine e marchingegni</i>	»	119
Vittorino Curci — <i>Intervista a Rammellzee</i>	»	137
Paola Ferraris — <i>Dell'arte totale fra Vienna e Los Angeles</i> ...	»	141

Fiorenzo Bernasconi - Irmangelo Casagrande

LEGGERE UNA POESIA. UN'INDAGINE COGNITIVA

1. I poeti ci hanno suggerito che fra le loro opere e i lettori esiste uno scambio comunicativo basato su una simbologia comune. Il primo esempio che ci viene alla mente è la lirica introduttiva ai *Fleurs du mal*, «Au lecteur», in cui Baudelaire snocciola una serie di vizi/orrori in complicità fra chi scrive e chi legge, e che termina con la famosa sentenza:

Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!¹

Un altro esempio, cronologicamente più vicino a noi, ci proviene da J.L. Borges, autore che negli ultimi vent'anni ha visto la propria fama internazionale dilatarsi enormemente. Egli, nell'introduzione a una raccolta del 1964, scriveva:

Il sapore della mela (dichiarava Berkeley) sta nel contatto del frutto con il palato, non nel frutto stesso; analogamente (direi io) la poesia sta nel commercio del poema con il lettore, non nella serie di simboli che registrano le pagine di un libro. L'essenziale è il fatto estetico, il *thrill*, la modificazione fisica che ogni lettura riesce a suscitare. Questo, forse, non è una novità, ma quando si abbiano i miei anni le novità importano meno delle verità.²

Una conferma sperimentale di quest'opinione, del resto largamente diffusa fra gli stessi lettori, è venuta recentemente da una ricerca condotta da Giorgio Majorino, Nella Audisio e Silvia De Laude.³ Utilizzando il metodo dell'intervista a faccia a faccia, i tre ricercatori hanno presentato ai loro soggetti una poesia di Montale, *Piccolo testamento*, con la consegna non direttiva di giudicarla e commentarla. A proposito dei risultati Majorino afferma:

Gli intervistati, spesso, invece di tenere distinto il testo dal proprio commento, integrano reciprocamente concetti e parole, quasi a voler tessere un nuovo prodotto nel quale non si distingue più la poesia iniziale dalla riflessione su questa. Qui, forse assistiamo, in laboratorio, alla nascita «in vitro» di esempi di trasformazione linguistica, arricchimento concettuale, integrazione di un tipico esempio di comunicazione sociale qual è il componimento poetico con la soggettività e il bagaglio linguistico già posseduto dal parlante per originare un nuovo patrimonio lessicale e fraseologico del soggetto stesso.

Il punto di contatto fra testo e fruitore starebbe, quindi, nella capacità propria del fatto linguistico formalmente strutturato di rivelare significati suscettibili di coinvolgimento emotivo ed intellettuale. La lettura di una poesia può cioè coincidere con il punto di partenza per l'elaborazione di particolari operazioni intellettuali.

2. Il concetto di operazione è stato formulato da Jean Piaget in numerose opere e nell'arco di una lunghissima attività che ha preso l'avvio nel secondo decennio di questo secolo per concludersi solo con la morte, nel 1980. Secondo lo psicologo di Neuchâtel, l'operazione intellettuale è un'azione interiorizzata capace di mobilità reversibile.⁴ In altre parole, dato un evento qualsiasi, una persona adulta e normale è in grado di costruire congetture intorno a quell'evento, così come è in grado di ipotizzare congetture contrarie alle prime. Non vogliamo esporre i punti cardine della teoria della conoscenza piagetiana perché non è questo il nostro scopo, è necessario però aggiungere almeno un'ulteriore considerazione. La possibilità di compiere attività intellettuali complesse suppone l'esistenza di un apparato cognitivo dinamico, risultato di determinanti interne (biologiche e neurofisiologiche) ed esterne (influenze culturali profonde). Tendenzialmente, questo tipo di struttura o regione organismica, che chiameremmo mente se tale termine non fosse fortemente ambiguo, si muove alla ricerca di un equilibrio suo proprio, fondato sull'armonia funzionale fra l'assimilazione dei dati ambientali e l'accomodamento delle ricezioni e reazioni alle nuove informazioni.⁵ Ogni fatto nuovo turba un equilibrio o aggrava un disequilibrio precedenti; sta alla persona in disequilibrio cognitivo il compito di inglobare o meno, di digerire o meno, la novità mediante una ristrutturazione dei propri mezzi conoscitivi.

Consideriamo ora la seguente situazione: a un soggetto qualsiasi viene proposta la lettura di un testo poetico. In tal caso la poesia è il fatto nuovo, l'agente di perturbazione che interviene a mettere in crisi l'equilibrio iniziale. Il soggetto può compensare il suo disagio evitandone semplicemente la fonte, rifiutandosi cioè di leggere, o affrontare la fonte stessa, leggendo e dando il via alla costruzione di giudizi più o meno nuovi.

Prima di procedere va però sottolineato come i processi dinamici che abbiamo tentato di illustrare non siano quasi mai consapevoli. La consapevolezza di un giudizio, infatti, riguarda il risultato di tutto il procedimento, cioè l'enunciazione. Tutt'al più vi è coscienza anche dei postulati di riferimento necessari alla produzione del costrutto. È ciò che Piaget ha chiamato inconscio cognitivo e che ha qualche parentela formale con l'inconscio affettivo degli psicoanalisti.

3. Noi abbiamo scelto una poesia che rispondesse a due criteri minimi: la modernità (intendendo con ciò l'appartenenza a questo secolo) e la scarsa diffusione (affinché fossero molto ridotte le possibilità di una conoscenza

previa); abbiamo trascritto questa poesia su un questionario formulato tenendo conto di tre tipi di giudizio: un giudizio di piacere, un giudizio di valore, un giudizio di secondo grado o inferenza. Il questionario è stato distribuito a 60 persone accomunate dall'età giovanile (dai 18 ai 35 anni), dal grado di cultura (diploma di maturità o diploma di laurea) e residenti tra Varese e Lugano.

Presentiamo anzitutto il testo stimolo. Si tratta di «Prova di una veste» di Marinetti, tratta dal *Poema non umano dei tecnicismi*.⁶ Il nome di Marinetti può forse suscitare qualche perplessità, sia da un punto di vista ideologico che metodologico. Non c'importa di discutere il primo punto, non perché vogliamo difendere l'adesione di Marinetti al fascismo, quanto perché riteniamo che essa non debba pregiudicare l'uso e la fruizione postumi del poeta. Per quel che riguarda la metodologia, ci si può obiettare che un testo marinettiano rischia di risultare difficile, se non incomprensibile, a un pubblico non specialistico com'è quello del nostro campione. Noi vogliamo rispondere con un'altra domanda: quale testo poetico, vicino o lontano nel tempo, riesce ad essere goduto senza difficoltà da un non esperto? Senza poi considerare che i particolari rapporti parola/immagine e parola/azione, tipici della poetica di questo autore, sembrano costruiti apposta per colpire in modo diretto la percezione del lettore, facilitando lo scatenamento di atteggiamenti intellettuali immaginativi e inglobanti.

Un'altra avvertenza. Pur non essendo intervenuti a livello testuale, abbiamo parzialmente modificato la versificazione eliminando gli «a capo» e dividendo i versi più lunghi, in modo da sottolineare immediatamente la natura «poetica» dello stimolo. La numerazione aggiunta ai versi era funzionale al questionario; la riportiamo comunque al fine di dare un'idea la più precisa possibile del nostro lavoro.

Prova d'una veste

- 1 Anzitutto finiamola colla vantata superiorità dell'umano
- 2 Senza pensiero né ragionamenti frescalda ipocrisia
- 3 lanosa insinuati baciante muta
- 4 Con furia e poi lentissimamente stringi stringi
- 5 quell'ardente mollelastica polpa di natica
- 6 Una sete di tiepidagelata levigatezza nivea vibra in te
- 7 bella seta giovanile quindi inguaina la bontà latteata
- 8 lampi rosei di quella mammellina anonima
- 9 Gara di vermigli a chi meglio sanguina in voi velluti
- 10 per ciò non frenate anzi invitate ad arrotondarsi in
- 11 scatti veloci altre due semisolidi sferiche delizie al
- 12 tatto affiorare sparire riaffiorare dorsi di squali o sabbie
- 13 O giocando tumulto sornione di morbidezze contro
- 14 quell'agile vita di donna in desiderio cosmico sbocciare
- 15 fra gli alti frutti maturi o giù in un folto giardino
- 16 blu mare

- 17 Garbo e scioltezza di gatto angora a far le fusa delle
- 18 dormienti scarpe
- 19 Tu seta arancione ricamata di sonnolenze e sieste africane
- 20 sei meno casta delle mani astratte delle sarte
- 21 intente a modellare svestire accondiscendere accentuare
- 22 o sublimare asquisitamente
- 23 Cantare cantare bisogna quella sorprendente cadenza
- 24 gialla sviene
- 25 Verticalità di pieghe ordini dall'alto
- 26 Concentramento di fluidità appassionate
- 27 Profusione dilatata di fascini tattilissimi profumi
- 28 Strapiombi per riflessi morenti suicidarsi

4. Notiamo subito che fra i due tipi possibili di reazione iniziale, l'accettazione del testo e il suo rifiuto, una consistente minoranza opta per la seconda alternativa. Su 60 soggetti ne troviamo così 23 che evitano la situazione stessa di disequilibrio e 37 che accettano la lettura. Percentualmente, il 61.7 accetta di leggere, contro il 38.3. Coloro che hanno motivato questa scelta verbalmente hanno fatto riferimento a una presunta incapacità («non saprei cosa scrivere») o alla propria indifferenza («non mi interessa»). Sono atteggiamenti che, secondo noi, tradiscono disorientamento di fronte a un fatto scarsamente noto o addirittura culturalmente estraneo nonostante, lo ripetiamo, avessimo cercato espressamente diplomati e laureati, persone cioè che obbligatoriamente hanno avuto a che fare con testi poetici.

Accanto al fenomeno dell'evitamento totale, troviamo quello che potremmo chiamare l'evitamento parziale; diversi soggetti, come vedremo meglio considerando domanda per domanda, accettano la lettura del testo poetico, ma non si curano di rispondere a tutte le domande poste dal questionario. Ipotizziamo che si tratti, in questo caso, di difficoltà d'assimilazione (coloro che non sanno dare giudizi di piacere) o d'accomodamento (coloro che non sanno dare giudizi di valore). Particolarmente interessanti a tale scopo si rivelano i commenti personali che alcuni soggetti si sono ritenuti in dovere di stendere a fianco dei quesiti maggiormente ansiogeni e che analizzeremo in seguito. Per ora diamo un profilo sociologico del campione che ha accettato la lettura, riassunto in percentuale nella tabella 1.

	A	B	C	D	E	F	
M	8.1	2.7	10.8	2.7	8.1	2.7	35.1
F	16.2	18.9	5.4	0	21.7	2.7	64.9
	24.3	21.6	16.2	2.7	29.8	5.4	100.0

Tab. 1 (A = insegnanti; B = impiegati; C = professionisti; D = operai; E = studenti; F = disoccupati).

La prevalenza femminile non è particolarmente significativa in quanto già nel campione di partenza di N = 60 si riscontrava una netta maggioranza in tal senso. Abbiamo già accennato al fatto che l'età fosse compresa per tutti fra i 18 e i 35 anni; aggiungiamo che la distribuzione cronologica è densa soprattutto al di sotto dei 25 anni.

5. In primo luogo abbiamo chiesto ai nostri soggetti di inquadrare storicamente il testo proposto, dando loro tre possibilità di scelta: l'appartenenza di «Prova d'una veste» alla poesia d'avanguardia, alla poesia moderna o alla poesia classica. I problemi relativi a questo punto sono due: la conoscenza più o meno esatta della terminologia adottata e l'uso esclusivamente storico, storico-culturale o culturale dei significati. Di 37 persone, solo due non rispondono ma commentano, pari al 5.4% e una persona risponde commentando. In totale, l'8.1% del campione palesa difficoltà evidenti nell'assumere il compito di inserire lo stimolo nelle tre categorie ipotetiche.

Comm. 1 (studente): «Anzitutto bisogna intendersi nei concetti: cosa significa 'poesia d'avanguardia', 'poesia classica', 'poesia moderna'? personalmente non sono in grado di inserirla [la poesia] in una di queste 'gabbie' (le virgolette sono del soggetto).

Comm. 2 (impiegata): «Essendo la mia una preparazione tecnica e non letteraria e non conoscendo quindi neanche molto bene la differenza fra i termini, non so rispondere».

Comm. 3 (studentessa): «Le mie conoscenze sono pressoché nulle, per cui la risposta è intuitiva».

Nel comm. 1 troviamo una difficoltà d'uso che impedisce il riassorbimento del disequilibrio, mentre negli altri due casi viene fatto riferimento all'inadeguatezza delle proprie conoscenze. A noi sembra interessante soprattutto il comm. 3: in esso si riconosce di non dominare le categorie in questione ma si sopperisce alla difficoltà ricorrendo all'intuizione. Si ha qui un bell'esempio dell'uso di una modalità non formale di ragionamento nel caso in cui lo scatenamento di modalità superiori sia impedito dalla mancanza di dati.

Ecco comunque come risponde il nostro campione:

poesia classica	7
poesia moderna	14
poesia d'avanguardia	14

Nella stessa sezione del questionario abbiamo chiesto un giudizio di valore ed un giudizio di secondo grado. Il giudizio di valore è stato introdotto in due momenti: «Prova d'una veste parla di» con le relative possibilità di risposta: «un fatto culturalmente interessante», «un fatto culturalmente fondamentale», «un fatto di costume, non di cultura»; e «Secondo lei Prova d'una veste è», con la tripartizione: «una poesia artisticamente sufficiente», «una poesia artisticamente importante», «una poesia artisticamente mediocre».

Come si può ben vedere, la scomposizione del giudizio di valore permette di considerare la poesia in sé mediante il grado di artisticità presunta, e il contenuto della poesia con la considerazione di maggiore o minore centralità dell'argomento. Ebbene, questa centralità (punto 2.2 del questionario) è stata soddisfatta da 36 soggetti su 37 (97.3%) con le seguenti percentuali:

fatto culturalmente fondamentale	27.0
fatto culturalmente interessante	29.7
fatto di costume, non di cultura	40.6
nessuna risposta	2.7

Il soggetto che non ha risposto, non ha ritenuto di aggiungere altro che le parole: «Un fatto», in funzione di commento, facendo risaltare la propria neutralità nei confronti del contenuto. Lo stesso soggetto del com. 1, invece ha scritto:

Comm. 4 (studente): «Anche qui la risposta è molto soggettiva: cosa significa cultura? cosa significa costume?»

Al punto 2.3, tutti i soggetti hanno scelto una possibilità di risposta secondo le percentuali seguenti:

poesia artisticamente importante	24.3
poesia artisticamente sufficiente	32.4
poesia artisticamente mediocre	43.3

Possiamo dire che globalmente «Prova d'una veste» è stata giudicata piuttosto positivamente (rispettivamente 29.7 + 27.0 contro 40.6, e 32.4 + 24.3 contro 43.3) anche se il nostro campione si è spaccato quasi in due. Piuttosto bassa, comunque, la percentuale di chi ha visto un testo decisamente buono (27.0 e 24.3).

6. Chiamiamo giudizio di secondo grado, un aggiustamento di opinioni relativo non ad un oggetto preso in esame, ma ad un secondo oggetto che si può ipotizzare solo conoscendo il primo. Nel nostro caso il secondo oggetto è la personalità dell'autore di «Prova d'una veste», cioè di Marinetti, inferita a partire dalla lettura della poesia. Anticipiamo, prima di continuare, che l'ultima domanda del questionario, posta con valore di controllo, era: «Secondo lei chi è l'autore della poesia?» Solo un soggetto ha risposto: «Potrebbe essere (ma mi sembra troppo avanguardista) F.T. Marinetti». È quindi da escludere che preconcetti derivanti dall'aver riconosciuto l'autore abbiano influenzato le scelte dei due punti (2.4 e 2.5) che abbiamo scelto come indicatori d'inferenza. Il 2.4 recitava: «Prova d'una veste è indicativa di: uno spirito acritico; uno spirito molto critico; uno spirito lievemente critico».

Il 2.5: «Prova d'una veste è indicativa di: una visione del mondo esclusivamente estetica; una visione del mondo anche, ma non solo esclusivamente estetica; una visione del mondo da cui ogni estetismo è escluso».

Solo due persone hanno evitato di rispondere alla richiesta 2.4. Esse hanno scritto:

Comm. 5 (professionista): «Non ho i mezzi per valutare».

Comm. 6 (studente): «Cosa significa essere critico? La risposta che si dà a questa domanda influenza direttamente la domanda 2.5».

Complessivamente, le percentuali al punto 2.4 sono state:

spirito molto critico	51.3
spirito lievemente critico	32.5
spirito acritico	10.8
non risponde	5.4

Mentre al 2.5. le percentuali sono state:

visione esclusivamente estetica	18.9
visione anche, ma non esclusivamente estetica	75.7
visione da cui ogni estetismo è escluso	5.4

Il primo dato che ci pare abbastanza sorprendente è che un giudizio teoricamente rischioso venga affrontato dalla quasi totalità in 2.4 e dalla totalità in 2.5. Il secondo dato è che qui le risposte si concentrano notevolmente rispetto ai punti precedenti, anche se intorno a una definizione quantomeno discutibile («uno spirito molto critico» 51.3%) e a un'altra ideologicamente neutra e affatto rischiosa («una visione del mondo anche, ma non solamente estetica» 75.7%). A noi sembra che i nostri soggetti, grazie alla relativa esperienza acquisita con le risposte precedenti, abbiano soddisfatto le richieste lasciandosi però influenzare dalla difficoltà linguistica del testo in 2.4, e dalla paura di sbilanciarsi in una posizione radicale in 2.5. Resta il fatto che mentre la valutazione del testo in sé (2.2 e 2.3) aveva praticamente spaccato in due il campione, qui coloro che giudicano almeno sufficientemente Marinetti diventano maggioranza schiacciante (rispettivamente 51.3% + 32.5% e 75.7% + 5.4%). Una grossa percentuale, circa il 20% del totale, ha cambiato parere al cambiamento di giudizio dimostrando come sia ardua la conservazione dell'atteggiamento intellettuale alla variazione dei riferimenti. In altre parole, pur restando immutata la capacità di formulazione concettuale, essa diventa ampiamente difettosa nella razionalizzazione esterna.

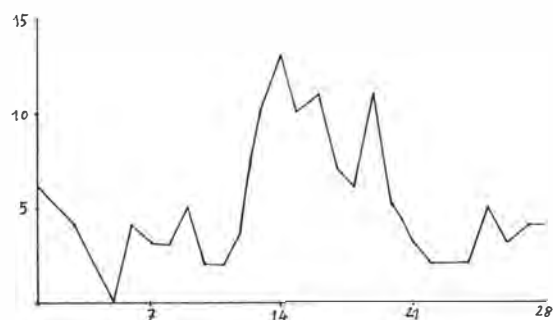
7. Nell'ultima sezione del questionario, abbiamo richiesto un giudizio di piacere in due tempi: indicazione dei versi più belli (punto 3.1) e più brutti (3.2). Al 3.1 tre persone non hanno risposto (8.1%), al 3.2 non hanno risposto otto persone (21.6%). Trascriviamo subito i giudizi raccolti:

Comm. 7 (impiegato): «Sono ugualmente interessanti».

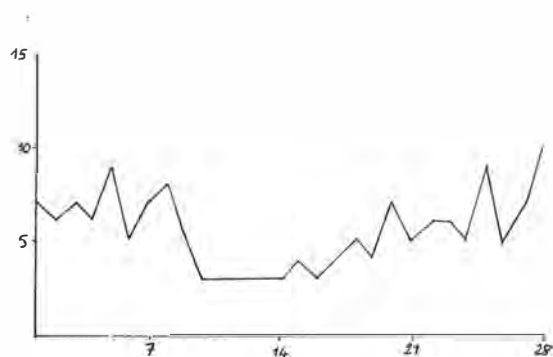
Comm. 8 (studente): «Per prima cosa non vedo come si possa sezionare una poesia in versi belli e brutti. Una poesia è un tutt'uno, di ritmi, di variazioni di ritmi, di ricerca...».

Comm. 9 (impiegata): «Domanda a cui non riesco a dare una risposta in quanto ho considerato la poesia nella sua globalità e il concatenarsi dei versi, ho pensato verso per verso, non mi pare ne emerga qualcuno in particolare, né d'altro canto ne toglierei alcuno per l'economia della poesia. Mi piace particolarmente solo il primo, ma non ha senso senza il resto».

Queste frasi mettono in evidenza che, mentre per una stima di piacere generica (mi piace/non mi piace) un testo poetico può essere percepito nella sua globalità senza nessuno sforzo analitico e d'assimilazione attiva (ed è per questo che non abbiamo inserito una richiesta del genere), qualora si debba eseguire una divisione del tutto, non sempre l'operatività è possibile. Nella tabella 2 indichiamo il numero di segnalazioni positive (+) per ogni verso, mentre nella tabella 3 il numero di segnalazioni negative (-).



Tab. 2 N (+) = 136



Tab. 3. N (-) = 155

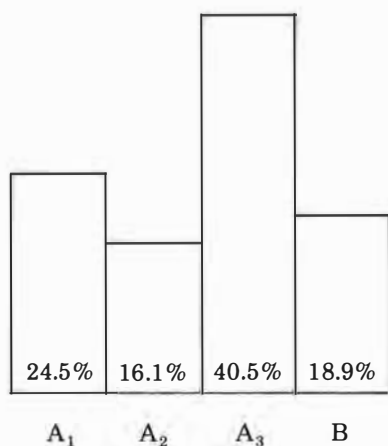
In totale le (-) superano le (+). Questo è un risultato che contrasta (o sembra contrastare, come diremo nell'ultimo paragrafo) con gli apprezzamenti lusinghieri ottenuti nei punti precedenti. Notiamo però che fra le due tabelle esiste una certa coerenza: il verso 14 «quell'agile vita di donna in desiderio cosmico sbocciare» con 13 + è il più citato nella tabella 2 e contemporaneamente ottiene il punteggio più basso nella tabella 3: i versi 16 e 19, «blu mare» e «Tu seta arancione ricamata di sonnolenze e sieste africane», ottengono 11 + e, rispettivamente, 3 - e 4 -; il verso 15 «fra gli altri frutti maturi o giù in folto giardino» ottiene 10 + e 4 -; il verso 28 «Strapiombi per riflessi morenti suicidarsi» ha 10 - e 4 +; il verso 5 «quell'ardente mollelastica polpa di natica» ha 0 + e 9 -.

Secondo un'impostazione che ci proviene dalla ricerca di Majorino e collaboratrici, abbiamo suddiviso la poesia in quartili Q di 7 versi ciascuno (1-7, 8-14, 15-21, 22-28) in modo da considerare anche la distribuzione per intervalli. Ecco i risultati:

Q ₁ + = 24	Q ₁ - = 47
Q ₂ + = 39	Q ₂ - = 28
Q ₃ + = 53	Q ₃ - = 32
Q ₄ + = 22	Q ₄ - = 48

Possiamo in tal modo confermare l'ipotesi di Majorino secondo cui esistono, in una poesia, dei punti focali capaci di attirare particolarmente l'attenzione del lettore. Mentre però Majorino aveva diviso il testo di Montale in periodi grammaticali, noi, per la mancanza di punteggiatura, abbiamo operato la divisione in zone quantitativamente equicomposte. Le regioni focali che così si sono delineate sono quelle centrali per la tabella 2, e quelle estreme per la tabella 3.

8. Se l'analisi verso per verso di un testo poetico rappresenta un'esplorazione all'interno del sistema simbolico-cognitivo del lettore, l'esplicitazione delle immagini che la lettura ha evocato può essere definita come il ritorno all'esterno di un discorso interiorizzato e perciò socialmente muto. Il punto 3.3 del nostro breve questionario «Quali immagini ha evocato in lei la lettura della poesia?» ha proprio la funzione di permettere la comunicazione delle eventuali modificazioni, o *thrill*, per usare l'espressione di Borges, intervenute nel patrimonio iconografico e ideativo dei soggetti. Distinguiamo quattro tipi di reazione: A₁, per coloro che rispondono con immagini miste a considerazioni; A₂, per coloro che rispondono con un'immagine generica; A₃, per le immagini articolate; B, per chi non risponde. La tabella 4 riassume percentualmente la distribuzione dei nostri soggetti nell'ambito delle categorie considerate.



Tab. 4

La percentuale di evitamento parziale (colonna B) è qui sensibile (la più alta dopo 3.2) e questo dice già molto sulla difficoltà di assumere profondamente la poesia; tale indice risulta ancora più rilevante se aggiungiamo coloro che non danno delle vere e proprie risposte, limitandosi a produrre sensazioni generiche non riuscendo a rendere indipendente la propria elaborazione da categorie di giudizio esterne ($A_1 + A_2 + B = 24.5\% + 16.1\% + 18.9\% = 59.5\%$). Diamo alcuni esempi delle categorie A₁ e A₂ per meglio chiarire ciò che intendiamo per «limitazione» o «mancanza d'indipendenza»:

Es. 1 (A₁, disoccupata): «È difficile dirlo, anche perché essendo una poesia basata soprattutto sulla descrizione particolareggiata di questa donna che indossa un abito, il voler evocare immagini mi risulta difficile».

Es. 2 (A₁, impiegata): «Immagini di fluenti sete che lasciano con sensuale delicatezza il corpo della donna che li indossa... la poesia emana un profumo di sensualità molto velato ma nel tempo più che mai palpabile».

Es. 3 (A₂, professionista): «Caos».

Es. 4 (A₂, studentessa): «Corpo molle».

Es. 5 (A₂, professionista): «Una grande confusione».

Ecco invece alcuni esempi della categoria A₃:

Es. 6 (A₃, operaio): «Un coito verso la morte».

Es. 7 (A₃, insegnante): «L'immagine di una donna nuda che si rotola nell'erba, provocante. Dietro a un albero un uomo la osserva».

Es. 8 (A₃, insegnante): «Il mio hobby preferito: stoffe, colori, disegni, drappaggi; e poi Gauguin e Chagall. Infine Firenze e tutto il resto».

Accenniamo anche alla domanda di prova (4.1) «Secondo lei, chi è l'autore della poesia?», per dire che solo 5 persone (13.5%) hanno tentato di rispondere col nome di qualche autore. Oltre a Marinetti, sono stati citati Montale, Sanguineti, Ezra Pound e il cantante di musica leggera Franco Battiato (!).

La quasi totalità dei componenti il gruppo campione, ha liberato la propria angoscia cognitiva affermando trattarsi di uno studente universitario, un pazzo, un confusionario e altre amenità del genere. Un altro 13.5% ha preferito non rispondere.

9. Leggere una poesia è arduo poiché essa è una fonte di disequilibrio rispetto ad ogni sistema individuale di certezze, ma leggere per costruire un giudizio è ulteriormente difficoltoso.

A seconda che il giudizio implichi un riferimento a categorie esterne o l'analisi dei propri significati, insorgono nuove barriere che possono essere costituite dall'inadeguatezza (vera o presunta) delle conoscenze o dalla rigidità del meccanismo d'analisi dovuta all'impossibilità di distinguere correttamente ciò che proviene dallo stimolo perturbatore da ciò che, invece, fa già parte di quello che abbiamo chiamato patrimonio ideativo personale.

Nel caso dell'uso di categorie esterne, si rischia di compiere operazioni esatte nel meccanismo, ma errate nel contenuto; ed è per questa ragione che la discrepanza tra la valutazione positiva di «Prova d'una veste» ai punti 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, e la maggioranza di segnalazioni negative nei punti 3.1. e 3.2 ci sembra più apparente che reale.

Nel caso in cui si debba scandagliare verso per verso, il compito può fallire a causa di un incompleto affrancamento da quello che può essere definito egocentrismo cognitivo.⁷

Tirando le somme, a parte l'evitamento totale per cui la poesia viene fugita direttamente, ci sembra che le modalità di lettura siano quelle che riassumiamo nelle figure 1, 2 e 3. La linea segna il confine esterno dell'apparato cognitivo, e T = testo.

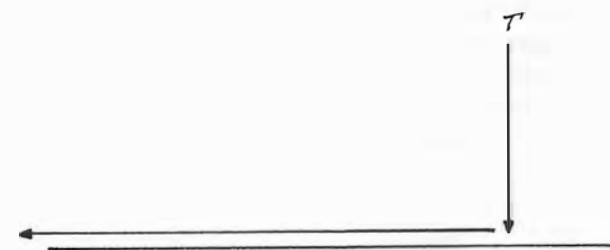


Fig. 1 Si legge ma non si dà giudizio.

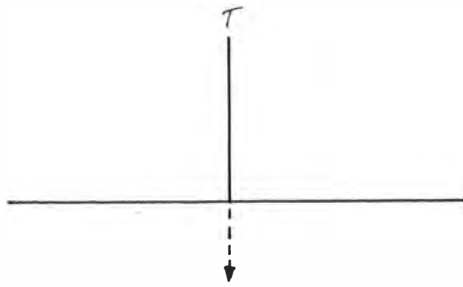


Fig. 2 Si legge e si dà giudizio superficiale (non avvengono ristrutturazioni cognitive).

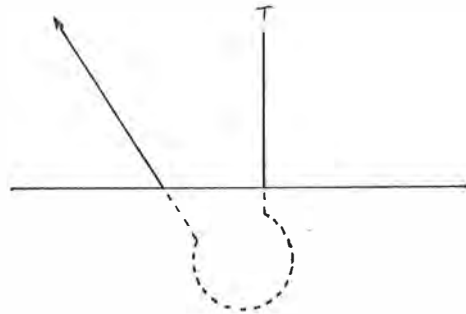


Fig. 3 Si legge e si accettano le modificazioni che il testo apporta nel sistema di certezze (significati); si è in grado di esprimere tali modificazioni, ad es. sotto forma di immagini.

L'altro risultato molto interessante ci proviene dall'analisi delle risposte A_3 del punto 3.3 del questionario. Nonostante tutti i soggetti facenti parte di questo gruppo abbiano dimostrato notevole sensibilità per il fatto di aver maturato reazioni personali articolate, nessuno di loro ha potuto sfuggire alla suggestione della poesia. Essendo «Prova d'una veste» espressione di certo erotismo diffuso ed esplicito (vv. 4, 5, 8, 10, 11, 13, 14, 15), le fantasie sottese alle immagini evocate sono tutte di carattere sessuale, alcune anche decisamente violente. Concludiamo dando un breve campionario di queste immagini, certi che non necessiti nessun tipo di commento.

Es. 9 (A_3 , insegnante): «L'immagine di una giovane donna immersa nella nebbia e che cerca delle emozioni. Qualcuno si avvicina e vuole toccarla, ma non ci riesce. Riesce solo a sfiorarla e a descrivere le sensazioni che prova».

Es. 10 (A_3 , impiegata): «Il corpo accarezzato dall'amante con gli occhi chiusi in un pomeriggio col sole e le finestre aperte su un giardino. Il vestito è una scusa, sono uomini, e il piacere».

Es. 11 (A_3 , studentessa): «Quelle di una giovane donna, ancora incosciente della sua bellezza fisica e quindi dell'attrazione che ha sugli uomini. Questa giovane donna è però già attentamente osservata da quello che poi sarà il suo uomo».

Es. 12 (A_3 , insegnante): «Un nudo femminile armonioso visto in un pomeriggio soleggiato da una spiaggia solitaria».

Es. 13 (A_3 , studente): «La gioventù e la grande voglia di viverla fino in fondo, senza ostacoli di natura morale, in altre parole una visione del sesso senza tabù».

Es. 14 (A_3 , impiegata): «Le mani di un uomo che carezzano tutto il corpo di una donna, i suoi pensieri ed i suoi desideri».

Es. 15 (A_3 , studentessa): «Un estraneo che spia in un mondo, cercando di capirne l'essenza».

¹Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. di Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 7.

²J.L. Borges, *Carme presunto e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1972, p. 56.

³G. Majorino, N. Audisio, S. De Laude, *Una ricerca sulla fruizione dell'opera poetica*, «Incongnita», 1, 2, 3/4, (1982).

⁴J. Piaget, *La psychologie de l'intelligence*, Paris, Collin, 1947 (trad. it. *Psicologia dell'intelligenza*, Firenze, Giunti Barbera, 1952). J. Piaget, B. Inhelder, *Le operazioni intellettuali e il loro sviluppo*, in Fraisse, Piaget (a cura di), *Trattato di psicologia sperimentale*, vol. 7, Torino, Einaudi, 1976. Sull'argomento delle operazioni intellettuali citiamo solo queste due opere in quanto ci sembrano particolarmente illuminanti. Per quanto riguarda l'uso della teoria e del linguaggio piagetiani, teniamo a chiarire che non sempre accettiamo in toto le tesi di questo autore. Nutriamo forti dubbi, ad esempio, sulla necessità di una stretta corrispondenza fra logica e psicologia, necessità che Piaget ha spesso sottolineato.

⁵J. Piaget, *L'équilibration des structures cognitives*, Paris, PUF, 1975. (Trad. it. *L'equilibratura delle strutture cognitive*, Torino, Boringhieri, 1981).

⁶Ora è reperibile in: F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983, pp. 1189-1190.

⁷J. Piaget, *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, Neuchâtel et Paris, Delachaux & Niestlé, 1947 (trad. it. *Giudizio e ragionamento nel bambino*, Firenze, La Nuova Italia, 1970). «(...) il pensiero egocentrico (...) pensa soprattutto per se stesso senza cercare o senza riuscire a porsi dal punto di vista altrui». (p. 3).

Sergio Lombardo

PERCEZIONE DI FIGURE GROTTESCHE
IN ALCUNE STRUTTURE CASUALI

1 - Il caso e l'interpretazione proiettiva.

Generalmente caso e valore sono considerati due concetti reciprocamente escludentisi. Si pensa che il valore scaturisca dalla faticosa vittoria della ragione chiarificatrice in eterna lotta contro il cieco caso.

La ragione illumina, il caso oscura. La ragione ordina, il caso disordina. La ragione ha uno scopo, un programma, una strategia; il caso non ha scopo, non ha programma, non ha strategia.

Si ritiene che il caso sia passivo e senza volontà, per cui, una volta sconfitto dalla perfetta ragione, debba scomparire come il buio in una stanza nella quale venga accesa la luce.

Nell'oscurità del caso difficilmente viene voglia di esplorare, perché non ci si aspetta di scoprire alcunché, dal momento che al buio «tutte le vacche sono nere». Da questo punto di vista, chi rivolge la propria attenzione ai fatti casuali rischia di apparire diabolico e notturno, ma anche un po' toccato, come chi, invitato ad ascoltare un disco di bellissima musica, venisse attratto dal rumore di fondo prodotto dal giradischi.

Le immagini casuali sono l'omologo visivo dei rumori di fondo e, come pochi sono i musicisti che ascoltano i rumori di fondo, altrettanto pochi sono i pittori disposti ad occuparsi delle immagini casuali.

Eppure quelli che se ne sono occupati sembrano essere stati coinvolti a tal punto da cadere in un vero e proprio «incantesimo», con relativi episodi deliranti e allucinatori.

Nel suo brillante libro sulla percezione visiva Ruggero Pierantoni¹ dedica un intero capitolo alla storia di questo incantesimo, e cita la sorpresa del re Piro, il quale, fissando le casuali volute di un'agata, improvvisamente vi riconobbe l'immagine di Apollo sul monte Ida, circondato dalle nove muse, ciascuna fornita dei simboli di riconoscimento appropriati.

Nel *De Statua* Leon Battista Alberti espone una teoria sull'origine delle arti secondo la quale in un tempo primordiale gli uomini adoravano rocce, alberi e nuvole che somigliavano per caso a figure antropomorfe, successivamente queste figure sarebbero state artificialmente create dagli scultori.²

Il Mantegna dipingeva nuvole che sembravano cavalieri e personaggi mitici.³ Leonardo vedeva paesaggi, battaglie e uomini fissando le macchie di antichi muri.⁴

Un metodo per costruire artificialmente immagini casuali, fissando le quali si potevano illusoriamente percepire paesaggi, animali e altro materiale figurativo, fu escogitato per la prima volta da Cozens. Il metodo, che poi fu usato da Rorschach per il suo famoso test proiettivo, consisteva nel far cadere delle macchie d'inchiostro sopra un foglio di carta, da spiegazzare prima che l'inchiostro fosse asciutto, affinché le macchie si espandessero in diramazioni casuali.⁵

Rorschach aveva notato che le immagini illusorie percepite variavano da persona a persona, ed era questo variare che attrasse la sua attenzione. Egli credette che il contenuto delle illusioni fosse correlato allo stato psichico di ciascun soggetto e che ciascun soggetto «proiettasse» i suoi contenuti psichici nella percezione delle macchie, le quali, essendo casuali, non potevano avere in sé alcun contenuto significativo.

La teoria proiettiva poggia sull'esistenza di due dati disuguali: da una parte *l'input* casuale, ritenuto genericamente neutrale e senza senso, che funge da stimolo di processi percettivi ed eventualmente di elaborazioni cognitive superiori, dall'altra parte *l'output*, cioè la risposta, caricata soggettivamente di senso e dunque affetta da distorsioni dovute all'interferenza di contenuti inconsci personali.

I punti deboli di questa teoria sono dovuti ai notevoli dubbi che possono essere sollevati sull'esistenza stessa dei dati sui quali poggia.

Non è affatto certo che, per il solo fatto di essere stata ottenuta con un metodo casuale, un'immagine sia assolutamente neutrale e senza senso, nè è certo che possa realmente esistere una siffatta immagine.

D'altro canto molte critiche possono esser mosse contro l'ipotesi che le percezioni allucinatorie siano dovute a distorsioni provocate da contenuti più o meno inconsci esclusivamente individuali.

2 - I «nonsense shapes» di Fred Attneave

In una mostra allestita nelle sale del Centro Studi Jartrakor a gennaio di quest'anno (1983) furono esposte alcune realizzazioni di poligoni stocastici e «nonsense shapes», il cui metodo generativo era stato descritto dallo psicologo americano Fred Attneave nel 1956. Questo metodo, nelle intenzioni dell'autore, non era rivolto a produrre opere d'arte, ma solo degli stimoli percettivi dei quali si potesse precisamente calcolare il grado di complessità, per poi servirsi in ricerche sulla capacità di riconoscimento e di memorizzazione di zone viste dall'aereo da parte di piloti.

L'ipotesi sulla quale si basavano esperimenti del genere era che vi fosse una corrispondenza diretta fra l'aumento di complessità di una forma poligonale e la difficoltà di memorizzarla o di riconoscerla.

In realtà ciò non sempre accade; infatti è possibile che una forma molto complessa, se ricorda una figura familiare come ad esempio quella di un cane, venga riconosciuta e ricordata con più precisione di quanto non accada per una forma della stessa complessità, ma non riconducibile ad una figura familiare.

Ugualmente inefficace si rivela il grado di complessità nel misurare la possibilità di riconoscimento e memorizzazione di forme, quando queste forme presentano elementi di simmetria, ciclicità, ripetizione, rima e altri tipi di ridondanza.

Lo stesso Attneave sembra avesse intuito ciò; infatti le sue forme senza senso non furono utilizzate proprio così come nascevano dal metodo generativo da lui descritto, ma subirono una selezione arbitraria: furono scartate le forme che evocavano figure familiari.

Quelle utilizzate risultarono di fatto alquanto monotone: sembravano esplosioni irregolari a forma di stella.

La mostra alla galleria Jartrakor presentava invece una grande varietà di forme. Per ottenere un assortimento così ampio ne furono costruite un gran numero di complessità sempre più elevata, fino a forme con 50 angoli. Poi fu fatta una campionatura dei tipi più caratteristici; infine, per ogni tipo, furono scelte le forme più rappresentative, in modo da evitare somiglianze e ripetizioni, poiché queste avrebbero reso la mostra noiosa senza dare una visione esauriente delle risorse del metodo di Attneave.

L'esperienza più interessante comunque mi capitò durante la mostra, che durò oltre un mese: man mano che continuavo a fissare l'enigmatico fascino di quelle forme insensate, esse cominciarono a diventarci familiari e, contemporaneamente, cambiavano significato ai miei occhi.

Forme che in un primo tempo mi erano apparse bellissime, successivamente mi diventarono insopportabili; altre, che prima sembravano insensate, nel tempo acquistavano un fascino sottile e ironico; sembravano rappresentare figure grottesche in posizioni del tutto innaturali: uno strano volatile, un uomo che cammina impettito, una camicia appesa, una donna con sedere a punta, animali stilizzati.

L'innaturalità dei gesti sembrava responsabile dell'effetto emozionale indotto dalla fissazione a lungo termine di queste figure.

3 - Ipotesi sperimentali.

Alcuni esperimenti furono eseguiti per studiare le risposte allucinatorie, ottenibili esponendo alcune strutture casuali alla fissazione visiva a lungo termine di persone normali.

Poiché il sistema percettivo si è sviluppato durante l'evoluzione animale selezionando quelle caratteristiche che avevano una funzione determinante per la sopravvivenza, è logico supporre che, fra i moltissimi modi in cui possono essere significativamente raggruppate delle sollecitazioni casuali, il sistema percettivo preferisca quei raggruppamenti il cui contenuto ha un significato importante per la sopravvivenza umana.

All'interno di tale logica è facile ipotizzare che in questo tipo di percezione siano coinvolti processi cognitivi profondi, altamente carichi di valenze emozionali e tuttavia non individuali, né tantomeno anomali.

Da una parte quindi si doveva fare una sommaria classificazione dei contenuti più comuni di queste percezioni; dall'altra si doveva verificare se le figure selezionate presentavano caratteristiche espressive tali da costituire l'elemento principale del coinvolgimento emozionale, e tali da sostenere un ruolo scatenante nella percezione stessa.

Un altro scopo di questa serie di esperimenti era quello di individuare delle zone, all'interno delle strutture casuali, nelle quali le visioni allucinatorie si verificassero più intensamente che in altre. Si sperava in tal modo di poter isolare, all'interno dell'immagine casuale, le caratteristiche strutturali che favoriscono l'effetto allucinatorio e quelle che lo inibiscono.

Per chiarire quanto finora esposto sono state formulate le seguenti domande: a) Esistono strutture casuali che favoriscono la percezione allucinatoria di immagini significative in quantità maggiore di quanto non avvenga per altre strutture casuali?

b) Se la risposta è affermativa, a quali fattori è da attribuirsi questa proprietà?

c) Esistono dei contenuti che vengono percepiti più spesso accanto ad altri che vengono percepiti più raramente, oppure qualsiasi contenuto significativo ha la stessa probabilità di essere percepito?

d) Se è vera la prima parte, che caratteristiche hanno quei contenuti?

e) Esiste una struttura casuale che dal punto di vista del sistema percettivo della visione umana sia assolutamente neutrale e senza senso, tale cioè che, qualora dalla fissazione di quella struttura sorgessero percezioni significative, queste dovrebbero essere attribuite solo alla particolarità o agli errori del sistema percettivo?

f) Se la risposta è affermativa, a quali caratteristiche dovrebbe rispondere questo tipo di struttura?

L'esperimento che viene descritto in questo articolo ci consente di rispondere ai quesiti *a*, *c* e *d*, parzialmente al quesito *b*, mentre per rispondere ai quesiti *e* ed *f* saranno necessarie ulteriori indagini. Per ora dobbiamo assumere convenzionalmente che il metodo casuale da noi usato consenta la neutralità sufficiente alla formulazione di questo primo esperimento.

4 - Descrizione dell'esperimento

25 soggetti, di età variabile dai 18 ai 43 anni, dei quali 16 femmine e 9 maschi, furono invitati a fissare 7 xerocopie per un tempo di 5 minuti ciascuna (vedi figg. 1-7). A ciascun soggetto le 7 xerocopie furono presentate in un ordine differente, scelto a caso, ed egli doveva fissare ciascuna xerocopia per 5 minuti, potendo anche girarla sottosopra o di lato.

Le istruzioni erano per tutti i soggetti le seguenti:

«Questo pacchetto contiene 7 xerocopie e ciascuna di esse rappresenta strutture casuali.

Fissa per 5 minuti ciascuna di queste strutture, mantenendone l'ordine di successione. Se vuoi, puoi anche girare i fogli sottosopra o di lato.

Se ti sembra di riconoscere delle immagini che hanno un significato, o che rappresentano qualcosa, sottolineane il contorno e, sul retro del foglio, descrivi ciò che hai visto o ti è sembrato di vedere.

La descrizione deve essere dettagliata e deve comprendere anche eventuali impressioni o giudizi personali.

Se in qualche struttura, o in tutte, ti sembra che non vi sia alcuna immagine evidente, non indicarne nessuna; se invece ne riconosci parecchie, indicale tutte, una alla volta, attribuendo un numero a ciascuna di esse.

Il numero deve essere richiamato sul retro in modo che si possa identificare a quale figura si riferisce ciascuna descrizione».

Le strutture erano state ottenute gettando «a caso» dei ritagli di cartoncino di forma irregolare, sulla luce di una macchina per xerocopie.

La dimensione dei ritagli era compresa fra un minimo di 0,50 e un massimo di 2,00 cm².

La dimensione dei fogli era il normale formato per xerocopie di cm 21 × 29,7.

Le caratteristiche strutturali di ciascuno stimolo differivano fra loro per il numero dei ritagli usati, il rapporto fra quantità di bianco e nero, la dispersione dei ritagli e la complessità delle strutture, come indicato nella tab. 1.

Tab. 1

Stimolo	1	2	3	4	5	6	7
n. ritagli	50	100	200	400	100+100	100+100	500+500
rapporto b/n	0,12	0,18	0,25	0,32	0,18	0,20	0,25
dispersione	1	1	1	1	2	1	1
complessità	1	1	1	1	2	2	2

Il numero dei ritagli si riferisce ai ritagli di cartoncino nero che furono usati per costruire gli stimoli; per gli stimoli 5, 6, 7 furono usati ritagli bianchi e neri mescolati in quantità uguali; questa differenza di metodo corrisponde anche alla differenza di complessità delle strutture ottenute. Infatti le strutture degli ultimi 3 stimoli sono più frastagliate.

La dispersione è omogenea e uniforme in tutti gli stimoli usati, eccetto per lo stimolo 5, che presenta una struttura a macchie disomogenee con alternanza di zone molto scure e zone molto chiare.

La classificazione delle risposte è avvenuta in base ai parametri esposti nella tab. 2.

Tab. 2 - Classificazione delle risposte.

A	— Figura umana
A1	— Facce umane senza corpo
A2	— Gestii di figure umane in azione o intente a eseguire un compito
A3	— Espressioni facciali umane o umanizzate
A4	— Figure in divisa, o che esibiscono capi di vestiario caratteristici
B	— Entità non realistiche
B1	— Figure composte o chimeriche non mostruose
B2	— Scene impossibili, inesistenti, assurde o fantastiche
B3	— Entità composte di tipo angosciante o mostruoso
C	— Animali
C1	— Animali in azione, intenti a eseguire un compito
C2	— Animali feroci, ostili, pericolosi o aggressivi
C3	— Animali indifferenti
C4	— Pesci
C5	— Uccelli
D	— Oggetti inanimati
D1	— Armi
D2	— Giocattoli
D3	— Utensili, strumenti, simboli che rivelano significati del contesto
D4	— Oggetti non utilizzati, fuori contesto o isolati
D5	— Macchine semoventi e macchinari meccanici
D6	— Veicoli aerei, spaziali, nautici e terrestri
D7	— Case, castelli, edifici
E	— Vegetazione e paesaggi
E1	— Fiori
E2	— Ortaggi, frutta, piante, alberi
E3	— Paesaggi naturali
F	— Temi generali
F1	— Di vita domestica o lavoro
F2	— Di lotta, pericolo, incubi, incidenti, catastrofi
F3	— Comici, ridicoli, buffi e grotteschi
F4	— Sentimentali, gioiosi o dolorosi
F5	— Sessuali, esibizionistici (senza mascheramento simbolico)
F6	— Religiosi o mitologici
G	— Caratterizzazione espressiva
G1	— Immagine leggermente dotata di espressione o significato emotivo
G2	— Immagine altamente dotata di espressione o significato emotivo
G3	— Immagine priva di espressione o significato emotivo

Tab. 3 - Risultati sperimentali

Stimolo	1	2	3	4	5	6	7	TOT
n. risposte	20	25	50	45	65	50	39	284
A1	10	17	18	14	18	8	12	97
A2	0	9	16	21	21	16	7	90
A3	9	10	14	6	11	9	8	67
A4	2	9	9	4	10	15	8	57
B1	0	3	4	1	0	2	2	12
B2	1	3	7	1	4	6	3	25
B3	2	0	2	2	1	2	3	12
C1	1	2	1	0	2	2	3	11
C2	1	0	2	0	1	1	1	6
C3	4	3	5	4	2	4	3	25
C4	0	0	0	0	0	1	1	2
C5	3	4	1	3	2	3	0	16
D1	0	0	1	1	3	1	0	6
D2	0	1	0	1	0	1	1	4
D3	2	13	8	7	21	14	6	71
D4	1	4	10	8	8	5	2	38
D5	0	0	0	1	0	1	0	2
D6	0	0	4	1	2	2	0	9
D7	0	0	0	0	3	3	3	9
E1	0	0	0	0	0	0	1	1
E2	0	0	0	1	1	0	1	3
E3	1	0	0	0	0	1	1	3
F1	0	6	6	4	4	2	0	22
F2	1	0	4	4	4	7	8	28
F3	1	17	13	11	21	14	14	91
F4	1	2	1	1	0	2	0	7
F5	0	0	0	0	0	0	0	0
F6	0	0	4	1	0	0	2	7
G1	7	12	12	11	19	14	11	86
G2	9	24	26	23	33	27	24	166
G3	2	6	11	11	13	8	4	55

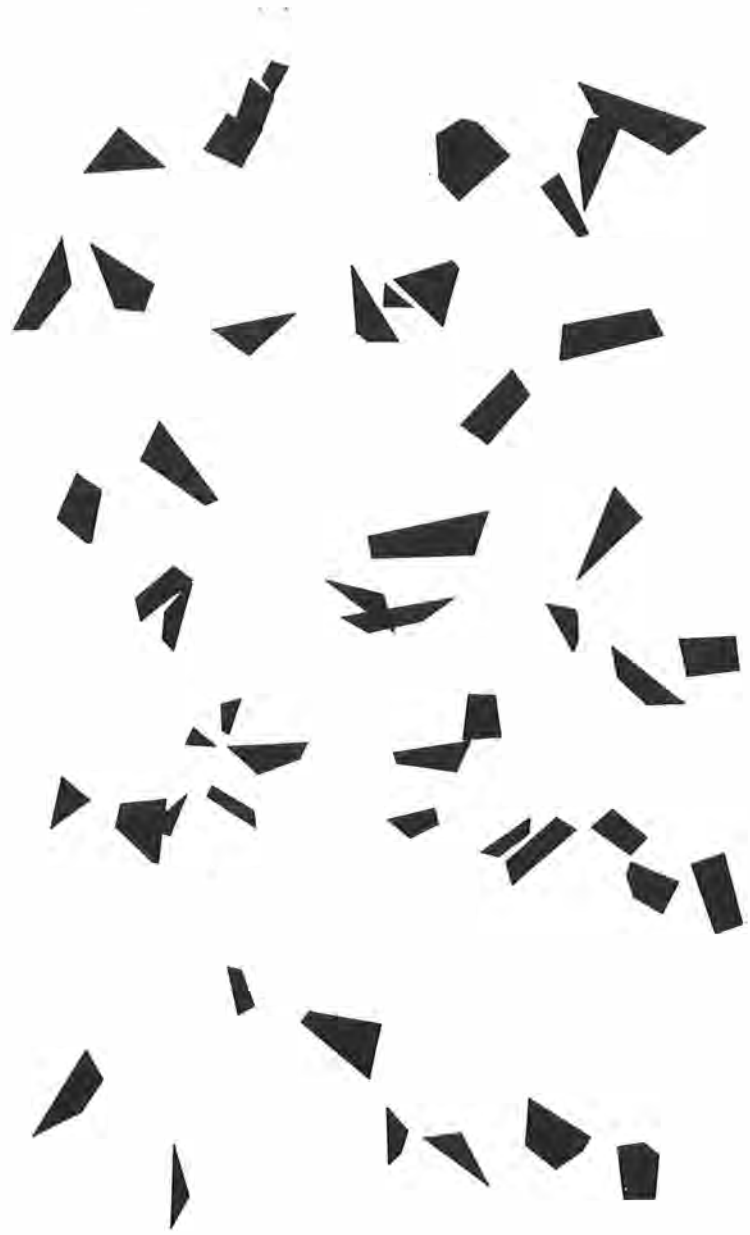


Fig. 1



Fig. 2

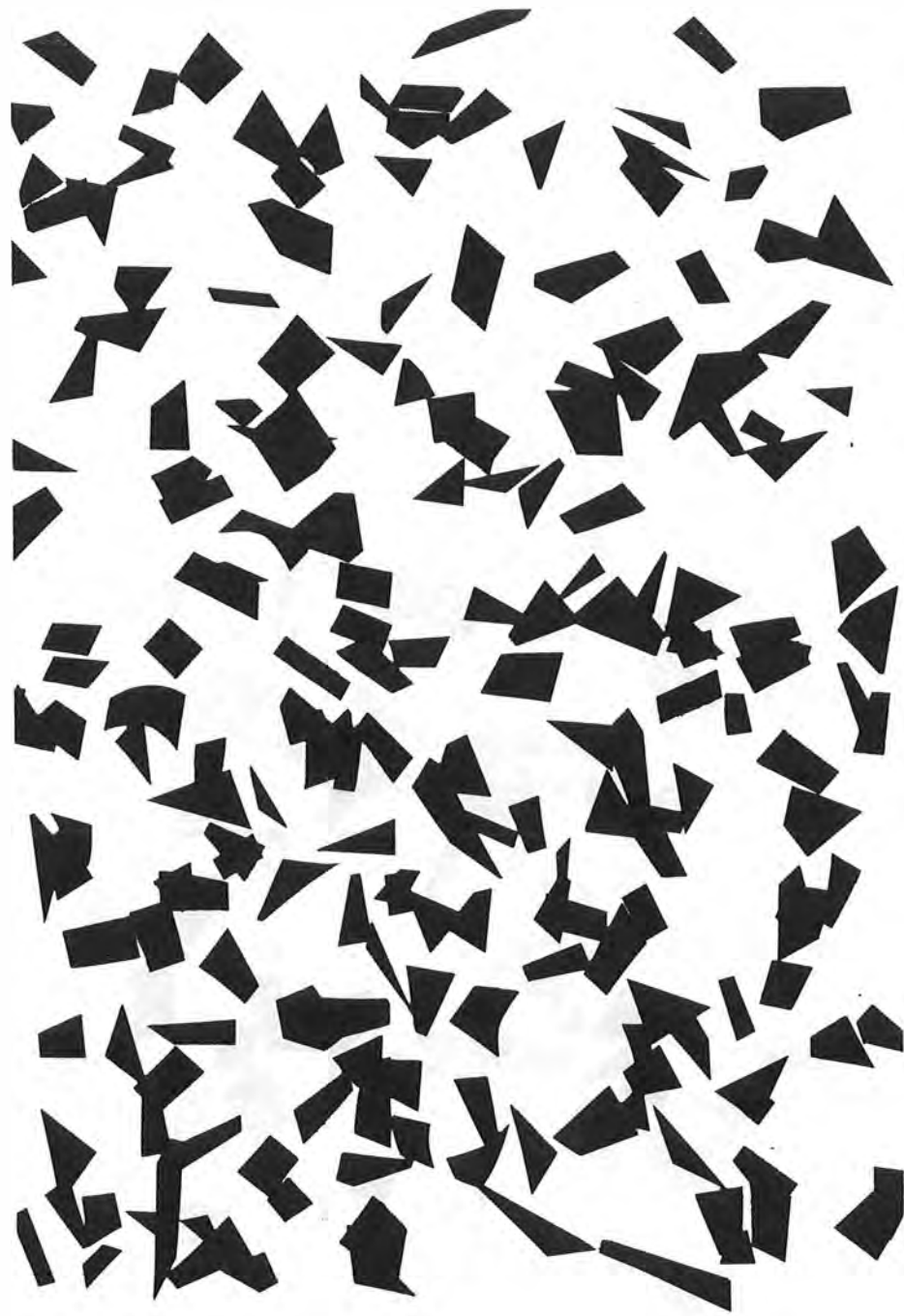


Fig. 3

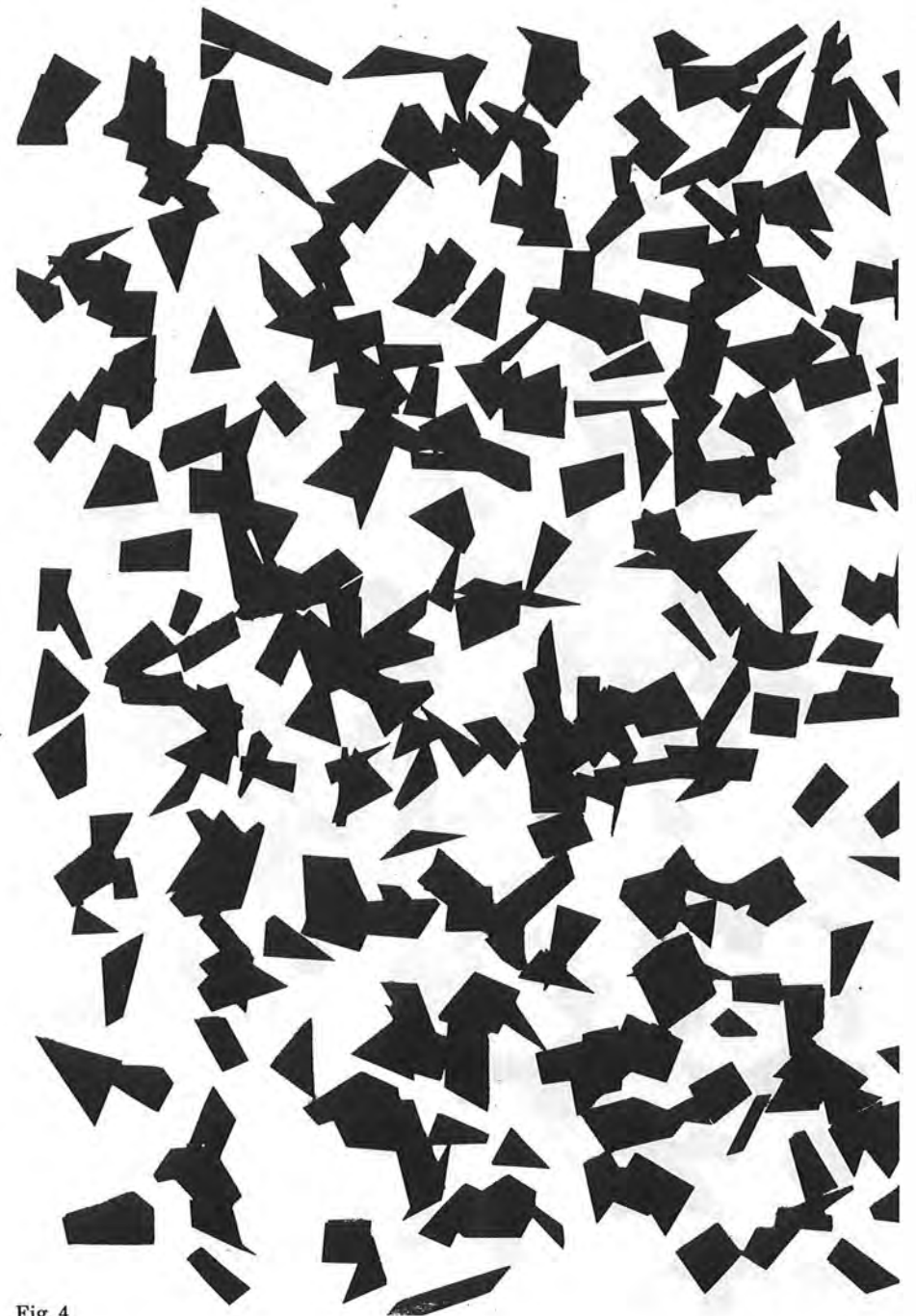


Fig. 4



Fig. 5

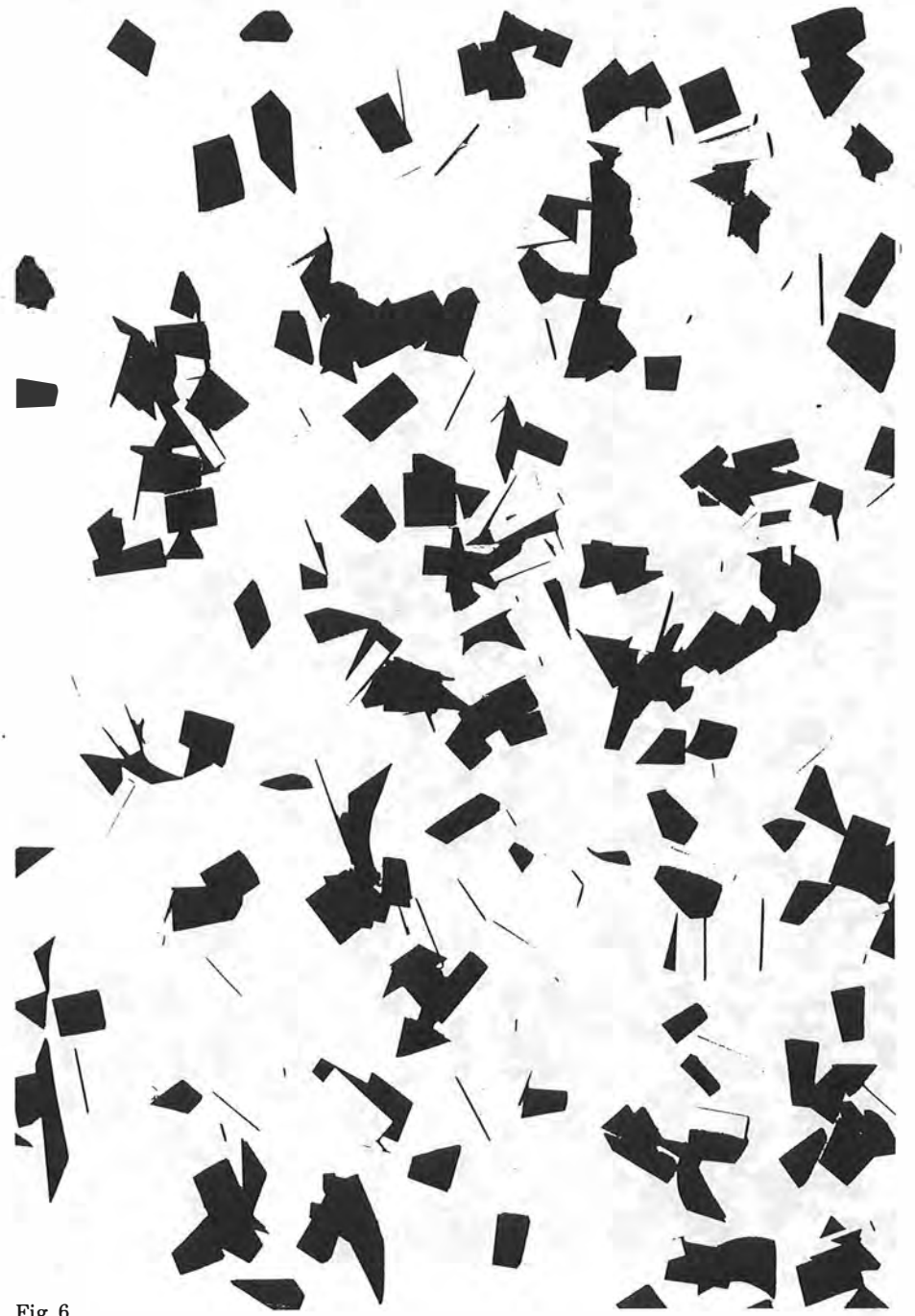


Fig. 6

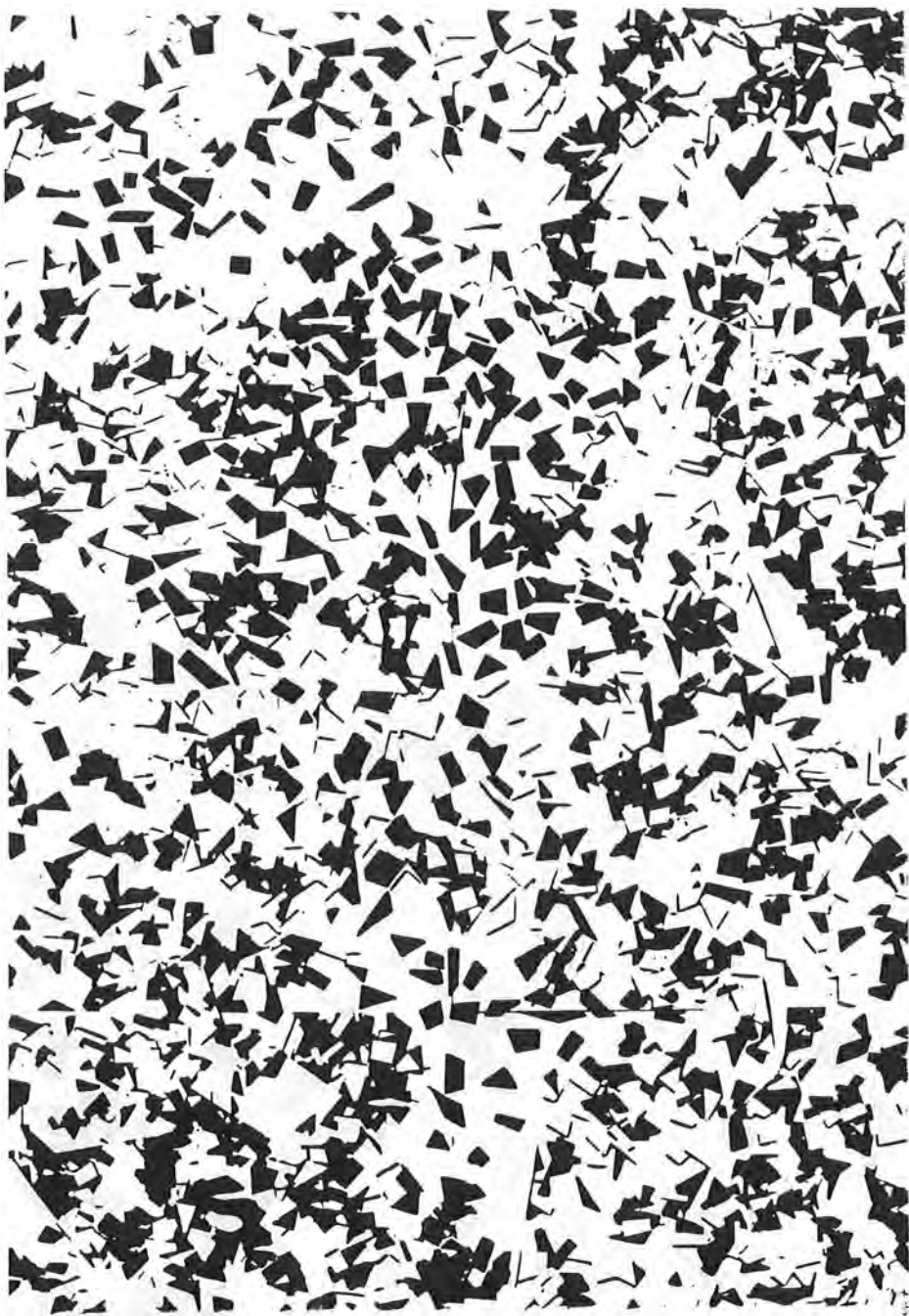


Fig. 7

5 - Discussione dei risultati sperimentali

Nella tab. 3 si leggono le valutazioni delle risposte in base ai parametri elencati nella tab. 2. Poiché era possibile valutare l'immagine percepita come appropriata contemporaneamente a più parametri, il numero delle valutazioni supera il numero delle immagini percepite.

Sono state percepite in tutto 284 immagini, delle quali ben 97 consistevano in facce umane senza corpo. Questo risultato rivela naturalmente che la percezione visiva umana è soprattutto deputata al riconoscimento di facce umane. Il fatto che 67 delle facce percepite sono state descritte come dotate di contenuto espressivo, dimostra che il fattore dell'espressione è preponderante rispetto al semplice riconoscimento di facce. Infatti la maggior parte dei volti sembra essere stata percepita proprio «a causa» del contenuto espressivo.

Per un'ulteriore verifica di questo risultato si considerino i parametri dedicati all'espressività e al significato emozionale delle immagini percepite.

Ben 166 di esse sono state giudicate altamente dotate di espressione e significato emotivo, mentre soltanto 55 ne sono state giudicate prive.

Fra i fattori che caratterizzano maggiormente i contenuti delle immagini percepite, dopo l'espressione dei volti, troviamo l'intenzionalità dei gesti: 90 immagini esprimevano azioni finalizzate.

Tuttavia la cosa più sorprendente è l'atmosfera, il tono estetico entro il quale si inscrivono questi gesti intenzionali.

Non è un'atmosfera drammatica, né sentimentale, né domestica, né religiosa, né tantomeno apertamente sessuale, bensì comica, ridicola, grottesca.

Evidentemente l'atmosfera comico-grottesca è quella che maggiormente si presta ai cambiamenti d'interpretazione e pertanto la più adatta ad introdurre un tipo di percezione ambigua, aperta a qualsiasi conclusione. Ciò ricorda vagamente l'ambientazione emozionale dei sogni e quello che Freud chiama «il perturbante».

Il sistema percettivo sembra dunque programmato a selezionare preferibilmente contenuti manifestati dalle espressioni facciali, dagli atteggiamenti e dai gesti che rivelano atti intenzionali che scatenano nel percipiente forti cariche emozionali.

Tali cariche emozionali tuttavia non hanno una precisa e stabile caratterizzazione, ma giacciono ad un livello così primitivo e vago da risultare essenzialmente limitate al grottesco, goffo, buffo, comico, ridicolo e vagamente perturbante.

Queste conclusioni ci consentono di rispondere positivamente ai quesiti *c* e *d* delle ipotesi sperimentali.

Per quanto riguarda i quesiti *a* e *b*, bisognerà mettere a confronto la struttura di ciascuno stimolo con le risposte rispettivamente ottenute.

È evidente che lo stimolo 5 con le sue 65 risposte, confrontate con lo stimolo 1 che ne ha scatenate solo 20, dimostra la verità dell'ipotesi formulata nel quesito *a*.

Esistono dunque alcune strutture casuali capaci di favorire la percezione allucinatoria di immagini significative in quantità maggiore che per altre strutture casuali.

Più difficile è stabilire a quali fattori sia dovuta questa proprietà.

I risultati sperimentali ci consentono però, almeno parzialmente, di rispondere anche a questa domanda.

La densità numerica dei ritagli raggiunge il massimo effetto allucinatorio quando vi sono almeno 200 ritagli, ma l'effetto diminuisce se ve ne sono 400 o più.

In termini di rapporti fra bianco e nero, il rapporto ottimale sembra cadere intorno allo 0,25 di superficie nera, ma l'esperimento non ci dice nulla di ciò che avviene aumentando la superficie nera al di sopra dello 0,32.

La dispersione e la complessità della frastagliatura sono anch'essi fattori importanti.

Il tipo di dispersione dello stimolo 5, che al contrario di tutti gli altri presenta una dispersione non omogenea, a macchie, ha ottenuto il massimo effetto allucinatorio, mentre lo stimolo 6, che si differenzia dal 5 praticamente solo per il tipo di dispersione, non ha raggiunto un ugual numero di risposte. Se ne deduce che il tipo di dispersione a macchie favorisce le risposte allucinatorie più che una dispersione uniforme.

Infine la complessità, consistente nella frastagliatura maggiore che si ottiene mescolando ritagli bianchi e neri, sembra avere anch'essa un ruolo favorevole alle risposte allucinatorie, come risulta dal confronto delle risposte relative agli stimoli 2, 3, e 6.

Un elemento che differenzia lo stimolo 7 da tutti gli altri è la diversità di scala.

La diversità di scala che caratterizza lo stimolo 7 evidenzia l'esistenza di un rapporto ottimale fra la grandezza dei ritagli e la superficie del disegno casuale per produrre effetti allucinatori. Tale rapporto ottimale si avvicina a quello degli stimoli 1-6 e si allontana da quello dello stimolo 7.

Per ottenere risultati più precisi e per rispondere ai quesiti *e* e *f*, ulteriori e più precise indagini dovranno essere eseguite nel futuro.

¹Pierantoni, R.: *L'occhio e l'idea*, Boringhieri, Torino, 1981.

²Alberti, L.B.: *De pictura*, 1436 (Laterza, Bari, 1975).

³Levi d'Ancona, M.: *An image not made by chance: the Vienna St Sebastian by Mantegna*, in Lavin e Plummer: *Studies in late medioeval and Renaissance painting*, University Press, New York, 1977.

⁴Leonardo Da Vinci, *Trattato della pittura*, framm. 93, Urbino Codex Latinus 1270.

⁵Rorschach, H.: *Psychodiagnostik*, Hans Huber, Berna, 1932.

Anna Homberg

GLI ALEATOPI. SULLA VISUALIZZAZIONE DI ALCUNI CONTENUTI MENTALI

In un ciclo di lavori del 1983 intitolati «aleatopi»¹ avevo chiesto ad un certo numero di persone di eseguire un ritratto del loro attuale «stato d'animo». Questo ritratto veniva eseguito su un foglio quadrato e doveva essere rigorosamente astratto, cioè tutti i riferimenti ad oggetti fisici erano proibiti. Non vi dovevano essere semplici linee, tutto era da esprimere tramite forme di un unico colore.

Oltre all'autodescrizione ogni partecipante ritraeva con le stesse modalità «lo stato d'animo di un partner stabilito a sorte come appare all'osservatore». Ogni coppia di partecipanti produceva così quattro disegni astratti che sono stati poi confrontati per mezzo di sovrapposizioni di vario tipo. Le figg. 1-2 ne mostrano qualche esempio: Ogni figura contiene le sovrapposizioni di due disegni che si riferiscono alla stessa persona, «l'autoritratto della persona A» e «lo stato d'animo di A, visto dalla persona B».

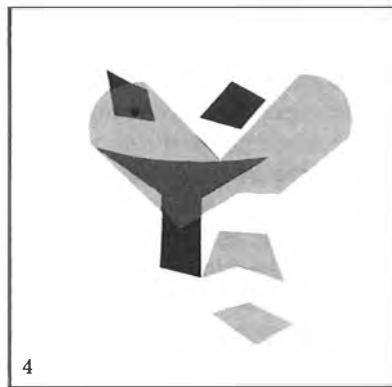
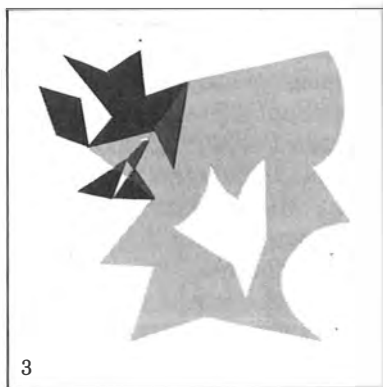
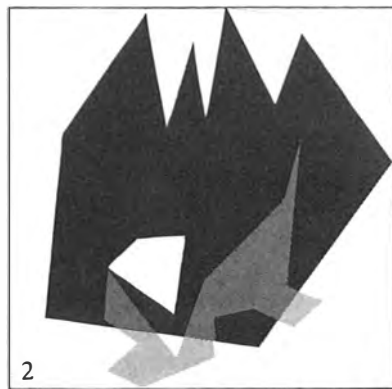
Ad un esame più attento auto- ed eterodescrizione differivano in un modo che non sembrava dovuto unicamente al caso. Le scelte di forma e colore apparivano dettate da una logica di significato, da una specie di linguaggio le cui caratteristiche e regolarità erano tuttavia poco chiare.

Una seconda sperimentazione proponeva temi dalle connotazioni più ristrette. I partecipanti disegnavano, sempre come forme astratte monocolori, «se stesso», «la persona più simpatica tra i presenti» e la «persona più antipatica».

Sovrapponendo i due disegni di ogni partecipante che si riferiscono alla persona «più simpatica» e a quella «più antipatica», è possibile cogliere sommariamente alcune scelte formali tipiche per ogni tema (figg. 3-4). I «simpatici» ad esempio venivano rappresentati con forme grandi e dai colori puri mentre «gli antipatici» inducevano figure piccole e spigolose.

Con questi due disegni ogni partecipante aveva tracciato una sua personale «scala di simpatia» della quale di solito il personaggio «più simpatico» e «il più antipatico» costituiscono i poli opposti. Il terzo tema, l'autoritratto, si collocava — secondo un giudizio di assomiglianza complessiva — ora più vicino al polo «simpatico» ora a quello «antipatico».

In base a questi due esperimenti preliminari sembrava interessante indagare con maggiore sistematicità il rapporto tra un concetto e la sua «traduzione» in forma e colore, scegliendo all'uopo temi dal significato più elementare possibile.



Figg. 1-2 - «Lo stato d'animo» di Carolina C. (fig. 1) e di Sergio L. (fig. 2) (zone in grigio chiaro: autodescrizione della persona ritratta; grigio scuro: descrizione da parte di un altro; grigio intermedio: aree di sovrapposizione).

Figg. 3-4 - Claudia T. (fig. 3) e Claudio C. (fig. 4), «La persona più simpatica e la persona più antipatica della serata» (grigio chiaro: persona più simpatica; grigio scuro: persona più antipatica; grigio intermedio: aree di sovrapposizione).

Prima della descrizione di questo tentativo, alcune brevi annotazioni storiche. La simbologia magico-religiosa adoperava da sempre la rappresentazione di contenuti mentali — idee, concetti, stati emotivi — tramite immagini «non-mimetiche», anche se molte di queste simbolizzazioni hanno perso lungo i secoli la loro leggibilità originaria degradando a fatti di mera convenzione. Ma un interesse specifico per il «valore espressivo», per il «significato» di colore e forma puri sembra delinearci solo nel corso del secolo scorso, sia in campo artistico sia nella scienza, e determina un curioso andamento parallelo delle ricerche in entrambi gli ambiti.

La «Teoria dei colori» di Goethe («L'esperienza ci insegna che ogni colore ha un particolare effetto sullo stato della mente»²) era destinata ad esercitare grande influenza sulla pittura romantica; nella seconda metà dell'Ottocento, in concomitanza con la nascita della grafologia moderna, i pittori simbolisti cominciarono a considerare il valore «simbolico» (cioè espressivo) dei segni grafici puri: «Dalla grafologia e dalla sua concezione del simbolo l'arte trasse la cognizione fondamentale che l'andamento di una linea o di un insieme di esse riesce ad esprimere uno stato psichico (*état d'âme*) più puramente che non le figure simboliche tradizionali»³.

Contemporaneamente si risveglierà l'interesse per i fenomeni sinestetici (presi in considerazione già in epoca manierista e nel primo barocco), cioè per la corrispondenza tra diversi dati sensoriali, quali colore-parola-forma-musica-odore, ecc. Un interesse per l'«unità dei sensi» e la «sintesi delle arti» che rimane ben percepibile anche in molti rappresentanti dell'arte astratta che si sarebbe sviluppata in seguito.

Con l'inizio del nostro secolo gli studi sull'espressività di forma e colore si fanno più numerosi, vedendo impegnate fianco a fianco le avanguardie artistiche (Kandinsky: «Ogni forma ha un contenuto interiore»⁴) e la giovane psicologia sperimentale (Arnheim: «Anche immagini estremamente astratte possono assolvere a funzioni simboliche»⁵).

Trovandosi ad operare nello stesso campo, ricerca scientifica ed artistica — due modalità di conoscenza che hanno subito nell'epoca moderna una rigida separazione che non prevede l'interscambio delle loro esperienze — lasciano intravedere entrambi i propri pregi e difetti.

Le avanguardie artistiche, capeggiate dal futurismo, dal costruttivismo, da Kandinsky e dal Bauhaus, arrivano a conclusioni spesso complessissime e di grande sottigliezza, rischiando però perennemente l'arbitrarietà e la trasformazione di vissuti soggettivi in legge universale. Gli scritti di Kandinsky e di Le Corbusier ne contengono numerosi esempi; recensendo nel 1925 il mausoleo provvisorio di Lenin, K. Zelinskij ironizza su quest'aspetto ingenuo o, peggio, retorico: «Ecco il tema fondamentale del mausoleo: *il cubo è simbolo dell'eternità...* In questa argomentazione tutto suscita perplessità... Sarebbe ancora comprensibile se il cubo fosse utilizzato perché considerato tecnicamente come la forma più comoda, *ma perché il cubo deve essere il simbolo dell'eternità?»*⁶



Fig. 5 - Giacomo Balla, Bozzetto per il quadro «Ottimismo e pessimismo», 1923.
«Sulla sinistra il pessimismo raffigurato da forme scure ed aguzze, che cercano di colpire le forme dell'ottimismo chiaro e tondo.»³¹

La ricerca scientifica, dall'altro canto, applicando una metodologia verificabile, sperimentale, spesso statistica, si trova sovente ad analizzare brandelli di realtà talmente elementari da rendere i risultati — correttissimi — di una banalità sconcertante.

Nasce, dopo l'inizio del secolo, la scuola della Gestalt che affronta, oltre a problemi prettamente percettivi, anche l'espressività della forma pura e che elabora con «l'isomorfismo»⁷ una teoria dell'espressione che supera la dicotomia contenuto-forma.

Un altro contributo viene dalla psicologia clinica, dalle nascenti scuole psicodinamiche. In particolare quella junghiana mostra, ad esempio con la teoria degli archetipi, costante attenzione verso il significato psicologico dei colori e delle forme geometriche, impostando purtroppo non di rado linee esegetiche assai dogmatiche.

I test proiettivi, soprattutto quelli che prevedono la produzione o l'interpretazione di immagini da parte dei probandi, nascono sulla scia delle scuole psicodinamiche ma riprendono ed ampliano per certi versi gli assunti grafologici. Essi sviluppano necessariamente schemi interpretativi rispetto alla scelta dei colori e dei segni grafici nonché tracciano ipotetiche topologie simboliche dello spazio (fig. 6).

Gli studi sulla sinestesia vengono sistematizzati ed allargati negli anni '40 da ricercatori statunitensi e rivelano la continuità tra i fenomeni sinestetici e quelli più generali del linguaggio e del pensiero. Viene ipotizzata l'esistenza di uno «spazio virtuale di significato» (*semantic space*) accessibile alla misurazione⁸.

Tutte le linee di ricerche qui sommariamente indicate affrontano in modi diversi alcune problematiche principali:

- 1 — In che modo possono significati psichici — che vanno da concetti ben definiti a stati mentali difficilmente verbalizzabili — trovare una convincente rappresentazione in un linguaggio formale astratto?
- 2 — Linea, forma e colore hanno un loro significato psicologico autonomo e costante, e di che tipo?
- 3 — Una terza problematica, riassunta col termine di «pensiero visivo» (*anschauliches Denken*⁹), verte sul rapporto tra immagine ed elaborazione del pensiero: Che cosa si può comprendere, in base alla rappresentazione astratta di un concetto, sull'interpretazione che una certa cultura o un certo individuo ne danno?

Descrizione dell'esperimento.

A partire dai sopra accennati studi sulla sinestesia si indaga negli anni '50 sperimentalmente sulla «natura e misurazione del significato». Osgood e i suoi colleghi venivano alla conclusione che nella cultura occidentale qualsiasi significato è riconducibile alla combinazione di tre fattori, dei quali cia-

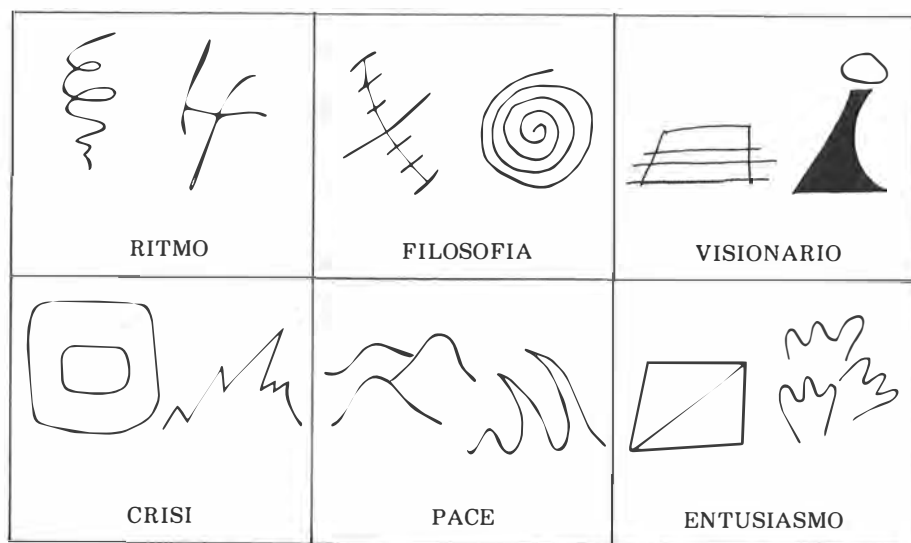


Fig. 6 - Stimoli usati in uno studio nel 1958 sulla rappresentazione di concetti tramite segni astratti. I partecipanti erano chiamati a decidere quale dei due disegni proposti per ogni tema esprimeva di più il concetto in questione.³²

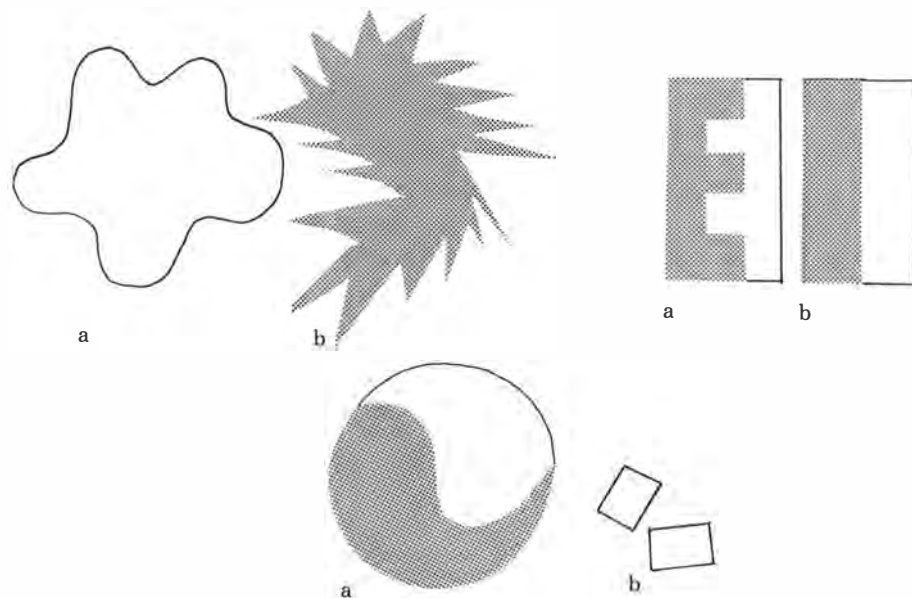


Fig. 7 - Rappresentazione delle idee «buon matrimonio» (a) e «cattivo matrimonio» (b) da parte di persone diverse.³³

scuno può variare separatamente d'intensità: un primo fattore «di valutazione» (da immaginarsi come una scala con due poli opposti del tipo «buono-cattivo», connessi di graduazioni intermedie), un altro «di potenza» (esempio: «forte-debole»), un terzo di attività (tipo «attivo-passivo»)¹⁰.

Per affrontare con maggiore sistematicità il linguaggio astratto emerso con i primi «aleatopi», era necessario scegliere per le successive indagini concetti talmente semplici ed elementari da costituire una specie di vocabolario di base per le future interpretazioni di altre forme. Sembrava perciò opportuno utilizzare proprio i concetti che secondo l'inventore del differenziale semantico delimitano tutti i significati possibili: concetti «di valutazione», «di potenza» e «di attività». Furono scelti i seguenti temi: *buono, cattivo, forte, debole, attivo, passivo*, oltre a «autoritratto» e «ritratto di un'altra persona scelta a sorte».

Partecipavano alla sperimentazione dieci persone di entrambi i sessi, di età tra i 20 e 30 anni, con scolarità varia (dalla licenza media alla laurea) e senza particolare istruzione né inclinazione artistica.

Per i primi due temi — autoritratto e ritratto di un'altra persona — furono formate a caso delle coppie; in seguito ogni persona lavorava senza contatto con gli altri.

Gli ultimi sei temi venivano presentati ad ogni partecipante in ordine casuale.

Veniva spiegato che si trattava di uno studio sul linguaggio delle forme e che fattori come originalità e abilità tecnica non avevano alcun peso.

Si chiedeva ai partecipanti di riprodurre l'immagine che gli sembrava più appropriata per ogni tema, sia che questa gli si presentasse spontaneamente e subito davanti, sia che essa si delineasse man mano durante prove successive. Non era assolutamente necessario — continuava l'introduzione — che il partecipante sapesse dare una spiegazione per le proprie scelte.

Ogni disegno veniva eseguito su un foglio quadrato delle dimensioni di cm 50×50, costellato uniformemente di 100 punti equidistanti. I partecipanti dovevano attenersi ad alcune restrizioni esecutive:

— Il disegno doveva essere rigorosamente non figurativo e bidimensionale, disegni prospettici e sovrapposizioni di immagini non erano permessi. Si trattava in ogni caso di figure che delimitavano una superficie, non di sole linee.

— Ad ogni tema era da assegnare un unico colore. A tale scopo era a disposizione un campionario di 400 colori.

— La forma poteva essere unica o multipla, poteva contenere dei vuoti, essere geometrica e non, ma doveva costruirsi partendo dai 100 punti tracciati sul foglio. Ne potevano essere scelti fino al numero di 30 il cui collegamento poteva avvenire sia tramite linee rette che tramite linee curve.

Valutazione dei disegni

Gli 80 disegni risultanti venivano valutati rispetto ad una serie di parametri, apparsi rilevanti durante gli esperimenti preliminari. Una parte delle variabili di valutazione poteva essere espressa tramite misurazioni obiettive (ad esempio la grandezza delle forme in cm², il numero dei lati, ecc.). Altri criteri riguardavano invece fattori complessi, impressioni suscitate dai disegni valutabili solo soggettivamente. Per quantificare questi parametri ge-

staltici veniva chiesto il parere di una «giuria» indipendente di 10 persone. Esse esprimevano il loro giudizio generalmente su scale di valutazione di 7 punti; nelle tabelle è riportato il punteggio medio rispetto ad ogni variabile in questione.

Ecco i parametri presi in considerazione:

1. Colore chiaro/scuro

Un criterio soggettivo, valutato dalla giuria indipendente su una *rating scale* di 7 punti, con 1 = colore estremamente chiaro, 7 = colore estremamente scuro. La valutazione avveniva nelle stesse condizioni ambientali (stanza uniformemente illuminata) in cui i soggetti avevano prodotto i disegni.

2. Numero dei colori pastello

Come colore pastello veniva definita ogni tonalità cromatica che contiene un'aggiunta di bianco.

3. Colore caldo/freddo

Valutazione espressa dalla giuria indipendente su una scala di 7 punti, con 1 = colore estremamente caldo, 7 = colore estremamente freddo.

4. Frequenza dei singoli colori

5. Numero di figure per disegno

6. Grandezza della forma

Espressa in % della superficie totale a disposizione per disegno (cm² 2.500). Nel caso di forme multiple, le superfici delle singole figure venivano sommate. Le tabelle riportano il valore medio per ogni tema.

7. Dispersione della forma

Espressa con l'indice $D = P^2/A$ (D=dispersione, P=perimetro della forma, A=area di superficie). Proposto da Attneave e Arnoult¹¹, questo indice dà una misura della compattezza/dispersione della figura che è indipendente dalle dimensioni. Più D si avvicina a 0, più la superficie della forma è compatta. Viceversa, un alto valore di D indica un'alta dispersione. Da notare tuttavia che alti valori di D vengono raggiunti non solo da figure molto frastagliate, ma anche da forme lunghe e sottili. Le tabelle indicano il valore medio di D per ogni tema.

8. Numero dei lati

Le tabelle indicano il numero medio di lati per ogni tema.

9. Linee rette/linee curve

Indica in % la presenza di linee rette o curve rispetto al numero totale di lati per ogni tema.

10. Collocazione spaziale della forma

Il foglio è considerato suddiviso in 5 quadranti uguali: quadranti superiori destro e sinistro, quadranti inferiori destro e sinistro, area centrale. Una forma è collocata in un dato quadrante se vi entra con almeno due terzi della sua superficie. Se una figura è invece distribuita equamente su due aree adiacenti, la collocazione indica solo l'elemento in comune delle zone (esempio: una figura «in alto» è situata equamente nella parte sinistra e destra della metà superiore del foglio).

11. Disposizione spaziale della forma

Indipendentemente dalla sua collocazione in un certo quadrante del foglio, una figura può presentarsi «stesa» lungo un particolare asse spaziale. La giuria era chiamata a giudicare tra le seguenti alternative: forma senza disposizione spaziale - forma orizzontale - verticale - diagonale. Le tabelle riportano in % quante volte ogni alternativa è stata indicata per tema.

12. Direzione della forma

Si riferisce ad un'impressione globale di movimento della figura verso qualche punto del foglio. La giuria indipendente poteva scegliere tra 9 alternative riportate nelle tabelle. Le tabelle indicano in % quante volte ogni alternativa è stata indicata per tema.

13. Particolarità formali dei disegni

Riassume una serie di osservazioni eterogenee, come quelle circa la presenza o meno di simmetria vuoi della singola figura vuoi della composizione complessiva del disegno. Registra anche la frequenza di «immagine-tipo», figure dalle connotazioni caratteristiche che appaiono più volte in un dato tema.

Descrizione dei risultati

Quali sono i risultati relativi ai «concetti-base» (buono, cattivo, forte, debole, attivo, passivo)?

La tab. 1 riassume i parametri che riguardano la scelta dei colori.

Colori chiari appaiono in «buono-debole-passivo-attivo», mentre «cattivo» e «forte» mostrano una preferenza per tonalità scure. Se si considerano le coppie di concetti opposti, sono soprattutto i temi «di potenza» (forte/debole) e «di valutazione» (buono/cattivo) ad essere divisi da questo parametro: «buono-debole» vengono rappresentati con colori decisamente chiari; «cattivo-forte» si collocano sul versante opposto, scuro.

Colori pastello si trovano più frequentemente nei temi «debole-passivo-buono», in «forte» e «attivo» sono molto rari.

Temi concepiti con tinte «calde» sono «attivo-buono», mentre il gruppetto delle tonalità fredde comprende «cattivo-passivo-debole». Risultati più contrastanti rispetto a questa variabile evidenziano le coppie attivo/passivo e buono/caldo.

Il colore più scelto in assoluto, senza riguardo al tema, è il rosso (compresi i suoi derivati pastello) che è stato indicato 13 volte su 60; segue il nero/grigio (12 volte su 60).

Le preferenze cromatiche emerse sono le seguenti (ogni colore indicato è stato scelto almeno tre volte per tema):

buono	rosa, arancione tenue, marroncino chiaro
cattivo	viola scuro, blu scuro, nero
forte	nero, rosso
debole	giallo tenue
attivo	rosso
passivo	grigio

Tab. 1 - Risultati relativi alla scelta dei colori

Tema	n. disegni	Colore chiaro/scuro ^a (valore medio)	n. disegni con colori pastello	Colore caldo/freddo ^a (valore medio)
buono	10	2.1	5	3.2
cattivo	10	4.4	3	4.8
forte	10	5.2	1	4.5
debole	10	2.2	9	5.0
attivo	10	3.6	2	2.9
passivo	10	3.1	8	4.9
io	10	3.5	5	4.1
l'altro	10	2.9	4	4.4

a) valutazione espressa da una giuria di 10 persone su una scala a 7 punti, con 1=colore molto chiaro (o caldo), 7=colore molto scuro (o freddo)

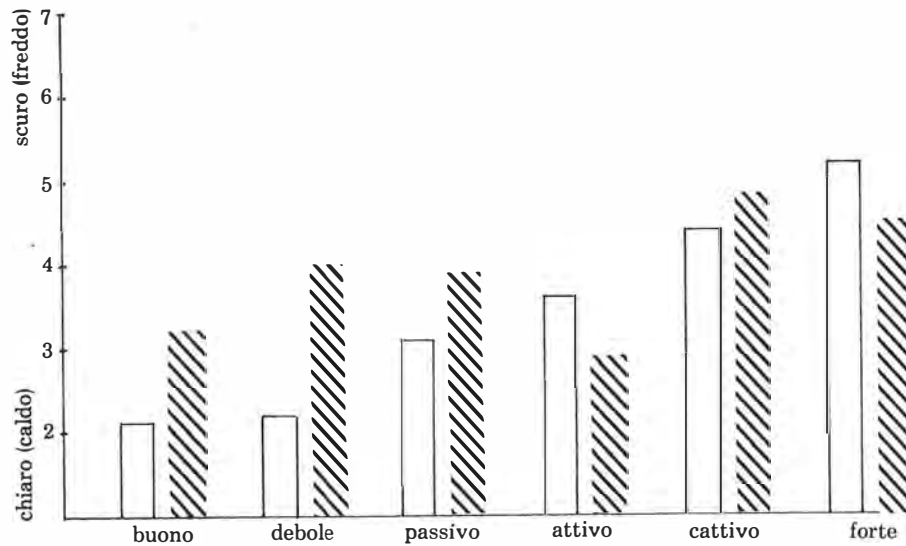


Fig. 34 - Scelta di «colore chiaro/scuro» (colonne in bianco) e di «colore caldo/freddo» (colonne a righe) per tema (cfr. tab. 1).

Tab. 2 - Risultati relativi alla scelta delle forme

Tema	Grandezza media della forma ^a	Dispersione media della forma ^b	n. medio di lati per disegno	% linee rette vs. linee curve ^c
buono	23.1%	26.5	8.9	24.7/75.3
cattivo	8.0%	134.2	13.2	80.3/19.7
forte	27.9%	33.0	8.4	69.0/31.0
debole	6.6%	51.5	9.7	29.0/71.0
attivo	20.0%	57.3	11.8	81.4/18.6
passivo	8.7%	41.2	5.7	64.9/35.1
io	17.6%	48.5	14.8	66.2/33.8
l'altro	14.8%	72.5	13.5	81.5/18.5

a) espressa in % dalla superf. totale a disposizione per disegno

b) espresso con l'indice $D=P^2/A$ (P=perimetro, A=area di superficie)

c) % di linee rette o curve rispetto al numero totale di lati nei 10 disegni relativi allo stesso tema

Tab. 3 - Risultati relativi alla collocazione delle forme

Tema	Collocazione				
	area centrale	in alto	in basso	a sinistra	altro
buono	4	—	3	2	«ovunque» ^a :1
cattivo	2	1	—	4	area sup. sin.: 2
forte	7	—	—	1	«ovunque»:1
debole	3	—	4	2	«ovunque»:2
attivo	5	1	—	1	area inf. dx.:1
passivo	3	—	5	1	area inf. sin. e sup. dx.:2
io	8	2	—	—	1
l'altro	6	—	1	2	area sup. sin.:1

a) copre l'intero foglio

Tab. 4 - Disposizione spaziale delle forme^a

Tema	Disposizione				
	nulla	verticale	orizzontale	diagonale Ib	diagonale IIc
buono	50.0%	17.5%	15.0%	—	17.5%
cattivo	30.0%	12.5%	5.0%	35.0%	17.5%
forte	35.0%	45.0%	10.0%	—	10.0%
debole	20.0%	25.0%	35.0%	12.5%	7.5%
attivo	22.5%	32.5%	12.5%	—	32.5%
passivo	27.5%	—	50.0%	10.0%	12.5%
io	47.5%	10.0%	22.5%	10.0%	10.0%
l'altro	45.0%	22.5%	22.5%	—	10.0%

a) valutata da 10 giudici chiamati a scegliere, per ogni disegno, una delle alternative riportate in tabella. La variabile è espressa in % dei voti totali per tema.

b) diagonale che congiunge l'angolo sup. sin. e l'angolo inf. destro

c) diagonale che congiunge l'angolo inf. sin. e l'angolo sup. destro

Tab. 5 - Direzione apparente della forma^a

Tema	Direzione (in % dei voti)								
	nulla	↑	↗	→	↘	↓	↖	←	↙
buono	65.0	15.0	5.0	—	—	7.5	2.5	5.0	—
cattivo	40.0	2.5	12.5	2.5	2.5	5.0	2.5	5.0	27.5
forte	50.0	22.5	5.0	5.0	—	7.5	5.0	5.0	—
debole	42.5	5.0	2.5	2.5	15.0	20.0	2.5	7.5	2.5
attivo	40.0	17.5	20.0	5.0	5.0	—	10.0	2.5	—
passivo	40.0	17.5	20.0	5.0	5.0	—	10.0	2.5	—
io	37.5	15.0	10.0	12.5	2.5	12.5	2.5	2.5	5.0
l'altro	40.0	7.5	7.5	25.0	—	10.0	—	5.0	5.0

a) valutata con le stesse modalità di cui sopra (cfr. tab. 4)

La stragrande maggioranza dei disegni contiene un'unica forma (53 casi su 60). Solo in «cattivo» appare un certo numero di forme multiple (in tre disegni su 10, per un totale di 12 figure).

Altre informazioni sulla scelta della forma si evincono dalla tab. 2.

Le forme più grandi sono state disegnate nei temi «forte-buono», mentre «passivo-debole» hanno superfici molto piccole. Una spiccata differenza rispetto alla grandezza della forma si riscontra soprattutto nella coppia «forte/debole».

Con il più alto indice di dispersione D, «cattivo» si evidenzia come la configurazione più frastagliata ed irregolare. Sul versante opposto, come forme più compatte e regolari, troviamo i concetti «buono-forte». Da notare come la variabile della dispersione divida in particolare i temi buono/cattivo.

Le regole di costruzione permettevano un massimo di 30 lati a disegno, ma i valori medi rimangono notevolmente al di sotto di tale limite. Da un massimo di 13 e rispettivamente 12 lati in «cattivo-attivo» si arriva ai valori bassi di «buono-forte» e al minimo di 6 lati nel tema «passivo». Differenze intracoppia vistose si rilevano soprattutto nei concetti di attività (attivo/passivo) e di valutazione (buono/cattivo).

L'indagine sulla prevalenza di lati retti o curvi mostra in «buono-debole» una netta preferenza per i contorni curvi, mentre in «cattivo-attivo» vi è un largo uso di linee rette.

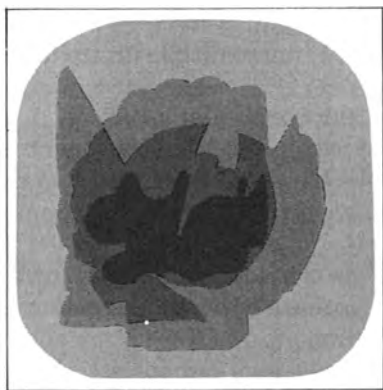
Forme dai contorni simmetrici sono apparse in 17 dei 60 disegni, distribuite tra i temi «passivo» (5 volte), «forte» (4 volte) e «buono». Di queste, 9 sono figure geometriche classiche (cerchio, rettangolo, quadrato), riscontrabili soprattutto in «buono-passivo». «Buono-passivo» sono anche i temi che hanno prodotto alcuni disegni dalla composizione complessiva simmetrica; si tratta per lo più di una doppia simmetria rispetto agli assi verticale e orizzontale del foglio.

La tab. 3 riassume i dati «topologici», cioè rispetto alla collocazione delle figure sul foglio.

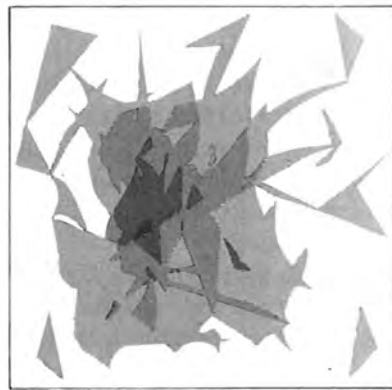
Ogni tema evidenzia una collocazione preferenziale che per «buono-forte-attivo» è l'area centrale, per «debole-passivo» la parte inferiore del foglio e per «cattivo» il quadrante sinistro superiore (cfr. anche figg. 8-15).

Infine i risultati sulla disposizione spaziale e sull'apparente direzione delle forme. Come mostrano le tabelle 4 e 5 solo le forme «buone» appaiono senza disposizione spaziale particolare e senza movimento. Gli altri temi invece evidenziano precise tendenze in proposito: «cattivo» ad esempio produce un numero di figure disposte lungo la diagonale che unisce l'angolo sinistro superiore con quello destro inferiore, e le figure sembrano spesso dirigersi verso l'alto e verso sinistra.

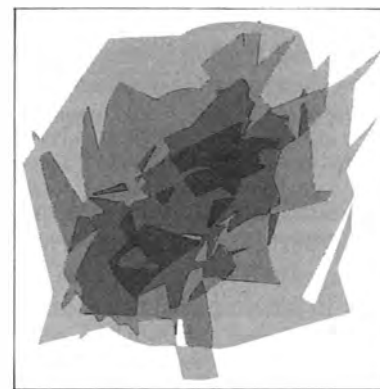
In «forte» la maggioranza delle forme è verticale, esse sembrano ferme o in lenta ascesa verso l'alto. «Debole», disposto orizzontalmente (in minor misura anche verticalmente) è immobile anch'esso oppure pare abbassarsi.



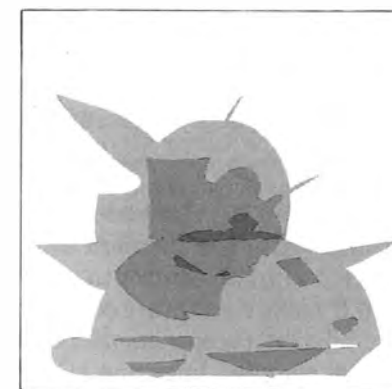
8 - Buono



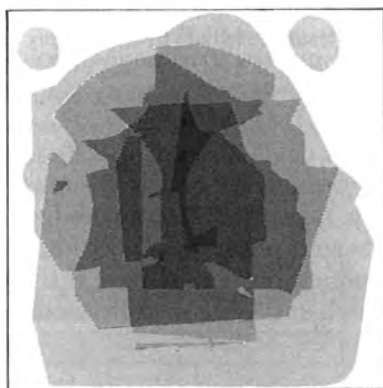
9 - Cattivo



12 - Attivo



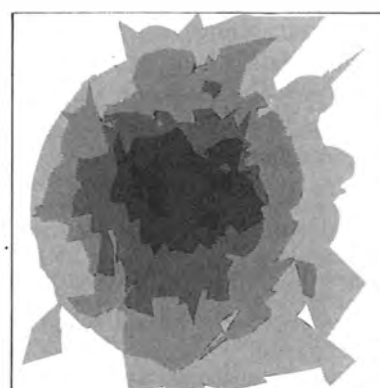
13 - Passivo



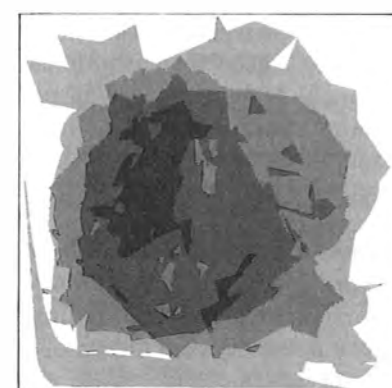
10 - Forte



11 - Debole



14 - Autoritratto



15 - Ritratto di un'altra persona

Fig. 8-15 - Schemi topografici dei temi considerati in questo studio.
 Le figure riassumono le collocazioni spaziali delle figure relative agli otto temi dell'esperimento. Ogni volta i dieci disegni che rappresentano lo stesso tema sono stati sovrapposti (nel caso di «autoritratto» e «ritratto di un'altra persona» si trattava di 20 disegni). Si evidenziano così aree di minore o maggiore densità di sovrapposizione, fra cui le zone in cui le forme si «accumulano» di più.

Le gradazioni di grigio indicano le percentuali di forme (rispetto al loro numero totale) che si sovrappongono in una data area. Bianco: area vuota, grigio I: fino al 20% delle forme coprono questa area (= «densità 20%»), grigio II: densità 40%, grigio III: densità 60%, grigio IV: densità 80%, nero: densità 100%.

Nell'«attivo» prevalgono forme verticali o diagonali (sulla linea di congiunzione tra parte sinistra inferiore e destra superiore del foglio); il movimento è nullo oppure avviene verso l'angolo superiore destro. «Passivo» invece, forma decisamente orizzontale, non appare muoversi affatto.

Seguono ora brevi schede descrittive per ogni tema che riassumono, a mo' di «identikit» e in maniera discorsiva, quanto esposto finora. La tab. 6 permette un rapido confronto con ricerche su temi simili effettuate da altri autori. È facile constatare come i risultati siano per lo più ampiamente sovrapponibili. Molti esperimenti non si occupano di forme bensì del valore espressivo di semplici linee, ma ciò che viene detto in proposito trova facilmente una sua applicazione ai contorni delle nostre forme.

Le schede tentano inoltre una risposta ad una serie di altri quesiti: che cosa dicono i disegni sull'interpretazione che i partecipanti hanno dato dei vari concetti in questione? Si possono individuare, per ogni tema, filoni interpretativi principali? I disegni possono arricchire la nostra conoscenza dei singoli concetti? A tale scopo è stato fatto riferimento a un metodo puramente introspettivo: sono stati raccolti ed esaminati i commenti spontanei dei disegnatori stessi, ma anche le osservazioni/associazioni da parte di persone estranee, membri della giuria chiamata a valutare alcuni fattori gestaltici. Ovviamente questa seconda parte «speculativa» di ogni identikit è di natura ipotetica ed indicativa e non pretende di trattare l'argomento in maniera esauriente.

Buono. Il centro vitale.

La configurazione del «buono» contiene un'unica figura di colore chiaro, preferenzialmente pastello. È una tonalità «calda», spesso un rosa, arancione chiaro o marroncino tenue.

Questa figura, assai estesa, si colloca al centro dando adito ad una simmetria complessiva dell'intero disegno. Essa ha generalmente pochi lati, curvilinei, e si presenta come forma assai semplice e compatta, spesso simmetrica. Vi è l'impressione di una certa immobilità in quanto la forma né evidenzia un particolare orientamento spaziale né sembra in movimento.

Un tipo ricorrente di immagine è la «nuvoletta», grande forma centrale rotondeggiante dai bordi dolcemente ed uniformemente ondulati (fig. 16). Appare anche il cerchio perfettamente centrale, e infine un tipo di figura «a due braccia»: con due metà che si protendono nello spazio come per formare tra di loro uno «spazio di accoglienza».¹²

Passando in esame i commenti ed associazioni che i disegni di «buono» hanno suscitato è possibile rendersi conto di quante sfaccettature il concetto della bontà possa assumere. Emergono tuttavia, all'interno di questa molteplicità di interpretazioni personali, due visioni fondamentali. Esse potrebbero venir circoscritte con «il significato materno-femminile» del buono e «il suo significato metafisico».

Tab. 6 - Studi sperimentali sul «significato» di forma e colore.

I. Colore

Karwoski et al.
1942²⁰
Osgood
1957⁸, 1960²¹

Colore chiaro: felice-buono-leggero. Colore scuro: triste-cattivo-pesante.

Più un colore è saturo, più suscita l'impressione di potenza. Più esso è collocato verso il polo rosso dello spettro, più appare «attivo»; più s'avvicina al blu, più sembra «passivo».

Hevner
1935²²

L'espressività di una configurazione è massima se si sommano forme e colori dallo stesso significato.

II. Linee e forme

Lindholm
1921²³
Poffenberger,
Barrows 1924²⁴
Hevner
1935²²
Kreitler,
Kreitler 1972²⁵
Peters,
Merrifield 1957²⁶
Lindholm
1921²³
Poffenberger,
Barrows 1924²⁴
Karwoski
1942²⁰
Peters,
Merrifield 1957²⁶
Peters,
Merrifield 1957²⁶
Berlyne,
Peckham 1966²⁷
Jakobovits
1969²⁸

Linee curve: emozioni gradevoli. Linee rette spezzate da angoli: emozioni sgradevoli, grettezza.

Curve larghe: calore e conforto.

Curve: tenero, sentimentale, gioioso. Linee rette: tristezza, dignità, forza.

Linee frastagliate ed irregolari: collera, odio, dolore, cattiveria. Linee ondulate o rette: felicità, serietà, indolenza.

Il lineamento indica il grado di attivazione motoria. Linee irregolari ed angoli: vivacità, agitazione. Linee rette: serio, pigro, calmo.

Linee ascendenti: forza, energia, ambizione. Linee discendenti: debolezza, rilassatezza, depressione.

Curve lente all'ingiù: triste, pigro, debole. Linee a zig-zag all'insù: agitazione, furia, energia, violenza.

Collocazione in alto: leggero, felice, buono. In basso: scuro, triste, cattivo.

Linee ascendenti: condizioni valutate positivamente (serio, allegro, forte). Linee discendenti: condizioni negative (crudele, pigro, triste).

Linee larghe e marcate: intensità, persistenza, potenza dell'emozione.

Tratto leggero: gentile, delicato, quieto.

Pattern semplici e simmetrici: bello, forte. Pattern complessi e asimmetrici: brutto, debole.

Disegni simmetrici: buono, piacevole, dolce, bello, felice. Disegni asimmetrici: cattivo, sgradevole, brutto, infelice.

III. Rappresentazione di temi semplici

Lindholm
1921²³
Arnheim
1949²⁹
Tucker
1955³⁰

«Debole»: linea curva discendente. «Forte»: angoli e curve medi-grandi diretti verso l'alto; tratto largo.

Improvvisazione di danza sul tema «forte»: movimento a largo raggio, corpo centrato, teso e diritto, direzione precisa, netta, in avanti.

Dipinti a pastello. «Forza»: forme massicce, colori contrastanti in tonalità e chiarezza. «Debolezza»: linee incerte e/o macchie scolorite con colori poco contrastanti.

Osgood
1960²¹
Tucker
1955³⁰

Studio transculturale. Debole: sottile, chiaro. Raggruppamenti di concetti: forte/uomo vs. debole/donna/leggero/giallo.

Dipinti a pastello. «Attività»: colori caldi (rosso, arancione, giallo), linee frastagliate. «Passività»: forme grandi e semplici, curve, di colore pallido.

Karwoski
1942²⁰
Tucker
1955³⁰

Buono: chiaro, largo, sottile, in alto, dritto, curvilineo. Cattivo: piccolo, in basso, angolare, scuro, storto.

Dipinti a pastello. «Caos»: forme frastagliate, molti colori, tonalità scure, ammassi di forme. «Ordine»: forme geometriche (linee rette, forme semplici), pochi colori.

Al primo filone fanno pensare commenti del tipo «nutrimento e calore»:
«Una cosa molto piacevole, mi piacerebbe toccarla, me la immagino come molto soffice, molto morbida» (autore) - «color carne, sembra proprio una mammella» (osservatore) - «È soffice ed accogliente, dà calore» (oss.).

Altri disegni provocano associazioni, sempre di tipo materno-femminile che sottolineano l'aspetto di accoglienza e di disponibilità/penetrabilità nel «buono»:

«Il buono lo vedo come qualcosa che si fa trapassare dalle cose. Aperto insomma. C'è uno scambio tra l'esterno e l'interno, ciò che è fuori vi penetra facilmente dentro e viceversa» (autore) - «molto dolce, non farebbe mai male. Ci si approda morbidamente» (oss.) - «Protegge, ti accoglie, ti contiene» (oss.).

Non mancano commenti improntati all'insofferenza:

«Così passivo, immobile, così dolciastro; è proprio kitsch» (osservatrice).

Il secondo filone di disegni invece sembra collegato ad un significato di «bontà» alquanto diverso che potremmo chiamare una linea metafisica, di ordine. Qui il rimando, inconsapevole nella maggior parte dei disegni, a concezioni religiose e cosmologiche millenarie si fa evidente. Il buono è visto come:

«ordine... una condizione di perfetta armonia tra le cose, con un centro immutabile» (autore) - «una fonte di luce potentissima, energia pura» (autore) - «È perfetto, è il centro dell'universo» (oss.). - «Non mi piace, tutto preciso e ordinato» (oss.).

Riaffiorano, nella immaginazione di persone non particolarmente colte, idee pitagoriche sull'armonia, sull'equilibrio perfetto tra tutte le parti; concezioni simili all'Uno di Plotino, ai mandala orientali, alle visioni teocentriche del medioevo. L'interpretazione di «buono» come luminosità e centralità trova, come vedremo in seguito, il suo diretto opposto nella rappresentazione del «cattivo», scuro e decentrato.

In tutti i disegni e commenti sul «buono» spicca il fattore della sua unità ed unicità, espresso dalla forma unica, compatta e centrale. Il nesso tra il bene e «l'unione di tutto», «pacificazione», «integrazione di tutti gli elementi» compare in moltissime speculazioni ed azioni umane. Basti pensare ad alcune pratiche della magia popolare, come quelle atte a verificare se una persona si trovi o meno sotto un'influenza malefica. In tale circostanza, in alcune regioni italiane si usa versare gocce d'olio in un piatto colmo d'acqua. Se si formano tante macchioline d'olio disperse, la persona viene considerata tuttora in pericolo; un'unica macchia grande invece indica la salvezza o la guarigione. Per inciso, anche le scuole psicodinamiche più moderne, ad esempio le recenti teorie del «sé», si collocano per certi versi nella stessa tradizione di pensiero, sostituendo però, nell'equiparazione bene=unità, il concetto di «buono» con altri, ad esempio «personalità matura».

In conclusione, «fonte di nutrimenti-calore-luce-unione» caratterizzano il concetto di «buono» come decisamente «biofilo». Potremmo riassumere il comun denominatore delle varie interpretazioni così: «Buono è tutto ciò che è fonte e sostentamento di vita».

Cattivo. «Tutti i centri sono in frantumi, non esiste più un centro» (Majakowski, Inno a Satana).

Vi è tendenza a rappresentare il «cattivo», oltre che come forma unica fortemente spigolosa, con figure multiple. Il suo colore è scuro e freddo; tinte frequenti sono viola scuro, blu cupo o nero.

Le forme sono poco grandi, situate fuori dall'area centrale, con una preferenza per la metà sinistra del foglio. Numerosi lati — per lo più linee rette — delimitano una superficie molto dispersa. Forme simmetriche o geometriche mancano e non esiste una simmetria complessiva dell'intera composizione. Le immagini più ricorrenti sono due: un'unica figura dai contorni frastagliati, con numerosi spigoli e punte irregolari, oppure un insieme di vari elementi piccoli ed affilatissimi («frammenti» e «schegge»). Le forme sono spesso disposte lungo la diagonale che congiunge l'angolo superiore sinistro e quello inferiore destro, provocando nell'osservatore l'impressione che tutta la figura si stia muovendo verso l'alto e verso sinistra.

Così come i disegni del «buono» evidenziavano tutte le caratteristiche della «gute Gestalt», così anche il cattivo non smentisce se stesso dal punto di vista gestaltico: come «schlechte Gestalt», esso è pieno di «tensioni sbilanciate, disintegrato, pieno di imprevedibilità ed aleatorietà compositive; in chi guarda non induce che disagio»¹³.

I commenti dei disegnatori e degli osservatori rilevano per prima «l'aggressività perfida» delle figure:

«Spigoli, pugnali. Una cosa livida che s'aggira di notte» (autore) - «Questi spigoli infilzano chiunque gli capita davanti» (oss.) - «Sta in agguato. Colpisce quando uno meno se lo aspetta» (oss.) - «Una trappola» (oss.).

La pericolosità del «cattivo» viene accentuata ancora dalla sua inquietudine, dalla sua dinamicità:

«Pezzetti in continuo movimento, come una ronda notturna, una pattuglia» (autore) - «Senza riposo, senza pace, rabbioso» (autore) - «Mi piace molto di più del «buono» perché è più moderno come forma, più dinamico» (oss.).

Un'altra linea interpretativa tende piuttosto a sottolineare un aspetto di frammentazione, di lacerazione e dunque anche di sofferenza inerente al male:

«Prima era tutto unito, poi una specie di esplosione. Sono rimasti pezzi singoli, come incattiviti» (autore) - «Schegge pericolose... guerra di tutti contro tutti» (oss.) - «Un caos permaloso e infelice» (oss.).

Sembra che questa visione tenti un approccio eziologico al problema della cattiveria; il male viene descritto come «distruttivo perché distrutto», «por-

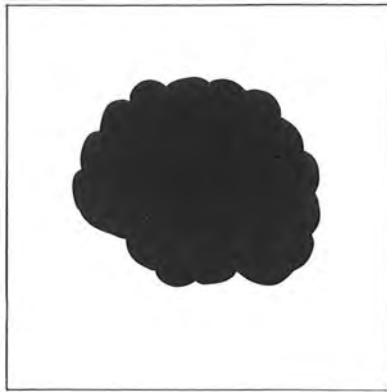


Fig. 16 - buono (colore: marrone chiaro)

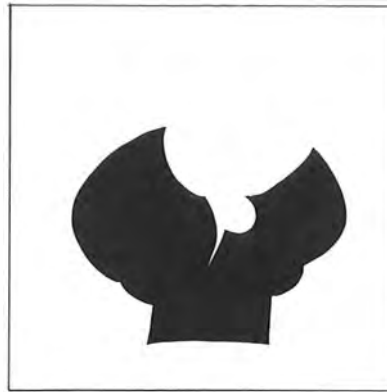


Fig. 17 - buono (rosa tenue)



Fig. 18 - cattivo (nero)

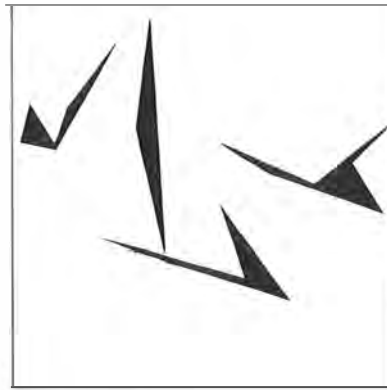


Fig. 19 - cattivo (viola)



Fig. 20 - forte (nero)

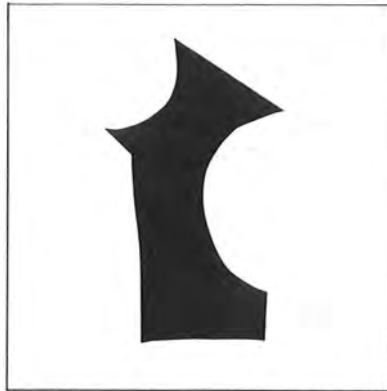


Fig. 21 - forte (rosso)

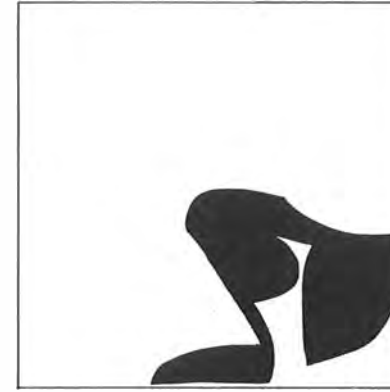


Fig. 22 - debole (giallo limone)



Fig. 23 - debole (giallo-verde)

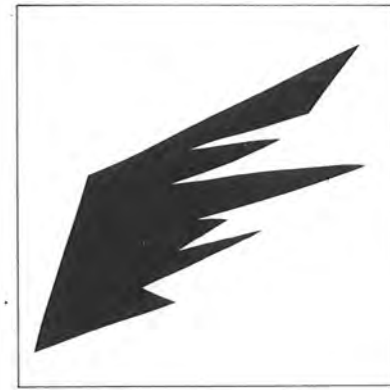


Fig. 24 - attivo (rosso)



Fig. 25 - attivo (rosso)

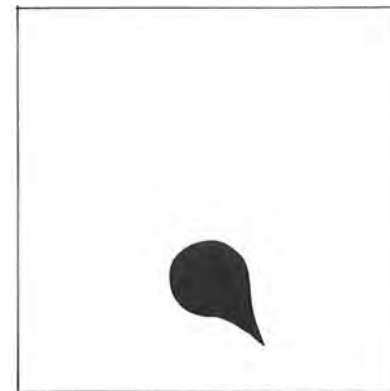


Fig. 26 - passivo (grigio chiaro)



Fig. 27 - passivo (grigio scuro)

tatore di morte in quanto morto esso stesso». In ciò anche la collocazione preferenziale della figura «cattiva» nel quadrante superiore sinistro merita qualche attenzione. La maggior parte degli psicologi che si sono occupati di disegni concorda nell'attribuire al lato sinistro del foglio valori come «appartenenza al passato» o «tendenza alla regressione».

Fermo restando che tali significati topologici sono tutt'altro che saldamente accertati, sembrerebbe che collocare una figura in alto a sinistra implica «un orientamento verso il passato, o verso un regresso o un blocco di sviluppo»¹⁴. Nello stesso testo appare un'altra annotazione qui pertinente, data la parvenza aggressiva delle figure «cattive»: se un bambino disegna degli animali, sostiene l'autore, «il movimento di animali aggressivi verso sinistra potrebbe significare distruzione di sé, autoaggressione»¹⁵. Un'ulteriore conferma, questa osservazione, dell'impressione che i disegni del nostro esperimento non si limitano a descrivere la cattiveria fenomenologicamente in termini di aggressività e pericolosità ma ne contengono anche, spontaneamente, un tentativo di inquadramento causale, sottolineandone l'aspetto di scissione e di disintegrazione.

Forte. Colonna salda/Ammasso prepotente.

«Forte» viene disegnato come forma unica di colore spesso scuro. Colori pastello mancano, tonalità preferite sono il nero, poi il rosso.

La figura è molto grande e spesso simmetrica rispetto all'asse verticale. Ha pochi lati, per lo più linee rette, e presenta poca dispersione della superficie. Essa o è talmente estesa da coprire quasi tutto il foglio uniformemente oppure si colloca nella fascia verticale mediana. L'intera configurazione appare statica, oppure — in un minor numero di casi — sembra muoversi lentamente verso l'alto.

I commenti vertono in primo luogo sulle dimensioni della figura, spesso una vera e propria «mole». Che «la forza» si abbia da rappresentare tramite estensione e voluminosità della forma (e viceversa, «debole» tramite figure piccole) è apparso evidente a tutti, autori ed osservatori. A volte la grandezza sembra però sottintendere un aspetto minaccioso e di prevaricazione:

«Una mole che invade tutto il campo» (autore) - «Non lascia spazio a nient'altro» (oss.) - «Un enorme peso che schiaccia tutto» (oss.) - «Una montagna nera» (oss.).

Altre volte appare sottolineato il fattore energetico (soprattutto quando la figura è di un rosso vivo):

«Un campo d'energia, impossibile avvicinarsi» (autore).

Un altro tipo di disegni si orienta nella sua concezione di «forte» anziché verso «la massa» e «il volume» tout court, verso l'idea di «forza forgiata», resistente ed equilibrata, espressa tramite la verticalità simmetrica:

«Regge a tutto senza sbilanciarsi» (autore) - «Sembra poca roba ma è resistentissimo. La forza della volontà» (ride) (autore) - «Mi fa pensare ad una colonna ben impiantata, una torre». (oss.).

Autorità, maestosità, saggezza sono altri concetti che fanno la loro comparsa, con chiaro rimando al carattere fallico della forma eretta:

«Il trono di un saggio» (oss.) - «Insomma, potenza...» (autore).

Debole. Crollo d'un nano pallido.

«Debole» preferisce una figura unica, di dimensioni molto ridotte e d'un colore pastello molto tenue, spesso derivato dal giallo. I suoi contorni, asimmetrici, sono curvilinei.

La figura si colloca nella sola metà inferiore dello spazio a disposizione, con orientamento orizzontale o verticale. Spesso è «appoggiata» alla linea di base o appare in discesa verso di essa.

A volte la scelta di forme minuscole e di colori tenui viene motivata con riferimenti all'infanzia e alla sua mancanza di difese:

«È piccolo, crescerà» (autore) - «Un uccello impaurito, giovane giovane» (oss.).

Tra le caratteristiche formali principali del «debole» sono i contorni, ondulati leggermente e in maniera irregolare. Essi vengono spiegati o commentati con una specie di «lotta contro la forza di gravità»:

«Il senso dell'afflosciamento» (autore) - «Vorrebbe tanto stare in piedi ma non ce la fa» (autore) - «Knock out» (oss.).

A causa di questo «sforzo non riuscito» le forme sembrano conservare le tracce di una dinamica pregressa, di un'emozionalità intensa anche se condannata alla frustrazione. Disposizione verticale od orizzontale indicano due momenti diversi della stessa condizione esistenziale: o si vede una verticalità tutta raggrinzita ed incerta nel tentativo maldestro di erigersi, oppure viene rappresentata l'immobilità esausta dopo il collasso, dalla quale tuttavia può ben partire un nuovo sforzo: Sisifo.

Appare anche una seconda interpretazione cronologica, rivolta però alla vecchiaia e il suo logorio, anziché alla gioventù:

«Una volta stava diritto, adesso cede e crollerà» (autore).

Come nei disegni di «forte» non mancano rimandi velati alla sfera sessuale, alla valenza fallica della figura verticale. In questo caso il «debole» diventa una scimmiettatura del «forte», una immagine tragicomica di impotenza.

Attivo. Un volo temerario.

L'immagine di «attivo» contiene un'unica figura, dipinta con una tonalità decisamente calda, in particolare con un rosso brillante. La forma non evidenzia simmetrie; i suoi contorni sono linee rette. Copre l'area centrale del foglio, ma con una disposizione spaziale precisa: o verticale oppure, più caratteristicamente, lungo la diagonale che va dall'angolo inferiore sinistro all'angolo superiore destro. Spesso la forma appare in movimento verso quest'ultimo.

I commenti sottolineano unanimemente l'aspetto dinamico, tradotto in parvenza di movimento. Esso è per lo più lineare, diretto in alto e a destra; in alcuni disegni compaiono anche movimenti circolari o spiraliformi:

«Qualcosa che si muove rapidamente, ripreso poco dopo il decollo» (autore) - «Una freccia lanciata verso l'avvenire» (oss.) - «Gira su sé stesso e mentre gira viene in avanti» (oss.) - «Velocità» (autore).

Altri fattori emersi sono la sicurezza, la spensieratezza e anche una relativa insensibilità inerenti all'«attivo»:

«Pieno di energia» (autore) - «Senza dubbi. Non guarda in faccia a nessuno» (oss.) - «Fiducioso» (autore) - «Poco simpatico... forse perché è assai aggressivo» (oss.).

Movimento, velocità, sicurezza, tutto ciò espresso emblematicamente da un cuneo diagonale, di un rosso squillante. La scelta del colore non sorprende certo. Scrivono ad esempio Kreidler e Kreidler a proposito dei valori espressivi dei vari colori: «I soggetti sono quasi unanimi nel considerare il rosso come il colore più eccitante e stimolante... energetico e impulsivo, allegro, esuberante»¹⁶.

Nella topologia proiettiva — sempre persistendo le riserve circa la validità generale delle assunzioni — la diagonale del nostro «attivo» indica «qualcosa come una 'linea di vita', intesa come grafico di progresso» e la zona superiore destra del foglio è il luogo di «progetti, ribellione, attacco»¹⁷. Lo psicologo Gmelin cita un esperimento dello storico d'arte Grünwald: «I partecipanti... collegano per lo più la zona in basso a sinistra con valori di 'punto di partenza', origine, principio: Lì c'ero io, da piccolo. La zona in alto a destra invece 'è l'obiettivo, la riuscita'. Una volta iniziata la vita... la zona in alto a destra (può rappresentare) un momento avventuroso, un volo temerario»¹⁸. Se si guardano attentamente le singole configurazioni dell'«attivo», il riferimento all'estetica del futurismo, alle sue «ricerche dinamiche», «linee forza» e «linee di velocità», è inevitabile. Una comunanza morfologica che evidentemente non va spiegata con l'imitazione dei modelli futuristi da parte dei disegnatori (probabilmente la maggior parte di essi non posseggono nemmeno sufficienti informazioni in proposito) ma con la ben nota esaltazione futurista della dinamicità, della velocità e del movimento.

Passivo. Giace freddo e rinunciatario.

«Passivo» viene rappresentato con tonalità fredde e assai chiare (sovente si tratta di un grigio più o meno tenue).

È una forma unica, piccola, con pochi lati e poca dispersione. Spesso la figura presenta simmetrie e non di rado appaiono forme geometriche classiche quali il cerchio, il rettangolo, il quadrato.

Essa si colloca nella parte inferiore del foglio, spesso direttamente confinante con il bordo inferiore. La disposizione spaziale della forma è orizzontale senza che si crei l'impressione di movimento. Non di rado l'intero disegno evidenzia una doppia simmetria rispetto agli assi ortogonali.

La maggior parte dei commenti sottolinea l'aspetto di «chiusura» delle figure. Un aspetto suggerito dalle particolarità dei contorni: poche linee delimitano una superficie molto compatta, senza che punte, escrescenze, ondulazioni indichino una presa di contatto con lo spazio circostante:

«Chiuso a riccio» (autore) - «Una forma impenetrabile, ermetica» (oss.) - «Assenza di movimento, paralisi» (autore).

La chiusura s'accompagna a volte all'impressione di rinuncia oltre che di ostilità e di rigetto:

«Non gli importa niente di niente. Non è capace di contatti, anzi: non li vuole» (autore) - «Cupo, freddo, inespressivo. Si nasconde dietro la sua perfezione» (oss.) - «Anemotivo» (oss.).

Un altro filone interpretativo sottolinea invece la mancanza di vita nel «passivo», la sua anorganicità, la pura materialità:

«Sembra mica una cosa animata. Piuttosto un ammasso di materia amorfa» (autore) - «Un blocco che sta là e basta» (oss.).

Esaminiamo ora rapidamente e in sintesi gli ultimi due temi dell'esperimento: «autoritratto» e «ritratto dell'altro». Speranza iniziale di questo studio era che i concetti elementari analizzati finora — «buono», «cattivo», ecc. — potessero facilitare la lettura di rappresentazioni dalle connotazioni molto più incerte quali, ad esempio, auto- ed eteroritratto.

Alcune caratteristiche formali tipiche dei temi «elementari» e addirittura alcune immagini-tipo ricompaiono in effetti nelle due categorie di ritratti e permettono l'interpretazione degli stessi in riferimento ai vari concetti di base. Si evidenziano però ugualmente alcune particolarità nuove che sembrano peculiari vuoi del «proprio ritratto» vuoi dell'«immagine dell'altro». Come si evince dalle tabelle precedenti, in molti dei parametri qui considerati «auto» ed «eteroritratti» differiscono assai poco: entrambi vengono raffigurati tramite un'unica forma piuttosto estesa, entrambi mostrano indifferentemente colori caldi o freddi, colori pastello e non. L'autoritratto preferisce colori leggermente più chiari, c'è la tendenza a scegliere il rosso vivo o l'azzurro. Nell'eteroritratto prevalgono, assai misteriosamente, tonalità verdi (da un verde tenue fino a tinte piuttosto cupe), che così massicciamente (ben 5 volte su 10) non compaiono in alcun altro tema.

Solo l'autoritratto produce un certo numero di figure simmetriche e geometriche, mentre «l'altro» ha in genere una superficie più dispersa e contorni composti da linee rette.

L'immagine-guida che compare in entrambi è la figura frastagliata riscontrata precedentemente in «cattivo». La «nuvoletta» però — che appare in tutto sovrapponibile all'immagine centrale e ondulata del «buono» — fa la sua comparsa solo a proposito di «io stesso».

L'eteroritratto invece evidenzia una figura caratteristica inedita: una forma «a mo' di ciambella». Si tratta di una figura situata al centro del foglio, con



Fig. 28 - autoritratto (rosa acceso)

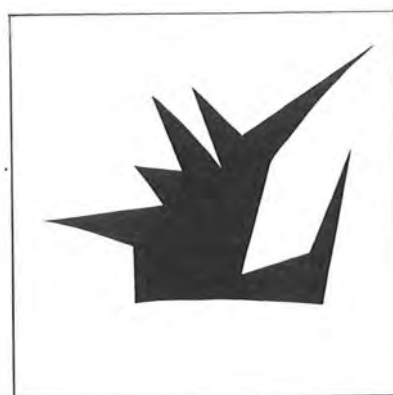


Fig. 29 - autoritratto (ciclamino)



Fig. 30 - autoritratto (grigio)



Fig. 31 - eteroritratto (celeste)

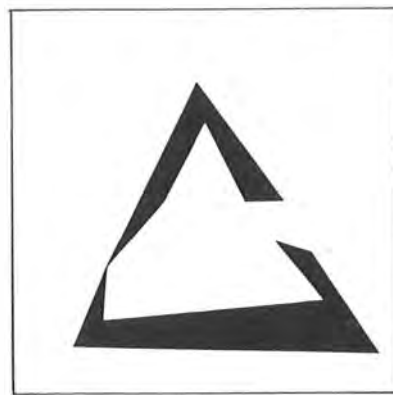


Fig. 32 - eteroritratto (verde)



Fig. 33 - eteroritratto (grigio-verde)

uno spazio vuoto all'interno in modo da lasciare l'area centrale dello spazio scoperta. Questo peculiare tipo di immagine, insieme ad altre forme collocate a sinistra, fa sì che la sovrapposizione di tutti gli eteroritratti rivela il loro epicentro nella parte sinistra del foglio (cfr. fig. 15). Gli autoritratti mostrano invece una perfetta centralità (fig. 14).

Alcune divergenze tra «io» e «l'altro» trovano una spiegazione nel fatto che il primo tema ha prodotto un buon numero di configurazioni simili al «buono» mentre il secondo evidenzia parecchie immagini di stile «cattivo», spigolose e decentrate. Complessivamente sembra che i partecipanti si siano visti prevalentemente in termini positivi, «buoni», anche se non mancano autodescrizioni «cattive» o antipatiche. Comunque però — e indipendentemente dalla visione positiva o negativa del proprio io — la figura dell'autoritratto occupa una posizione di assoluta centralità.

Questo risultato, la collocazione decisamente centrale del proprio ritratto, trova del resto una piena conferma negli studi sui reattivi mentali di tipo proiettivo, sia che si tratti di disegni infantili sia di test di completamento. Nel test di Wartegg ad esempio un puntino centrale definisce la tavola dell'io; rispetto al disegno infantile Gmelin riassume che un bambino sano tende a rappresentare se stesso nel centro del foglio: «il bambino che si trova 'al centro', che si sente confermato, ecc. pone se stesso costantemente nel mezzo della scena... Il bambino periferico va a collocarsi al margine e in basso»¹⁹.

Accanto al fisiologico egocentrismo degli autoritratti, troviamo una descrizione dell'«altro» con tutte le caratteristiche della svalutazione: Le forme sono spigolose ed antipatiche; anche il colore verde sembra coinvolto nelle manovre svalutative. E infine, se la figura non viene direttamente e schiettamente collocata perifericamente, alcuni «trucchi» — come la forma bucata o un'apparente movimento verso destra — fanno sì che «l'altro» venga sconfinato dal centro.

Non rimane che sperare che l'astio dei partecipanti nei confronti dei loro simili sia dovuto al fatto che essi si vedevano per la prima volta, e che persone a loro più care sarebbero andate incontro ad una descrizione ben più clemente.

¹«Aleatopi» perché questi lavori nascono dalla sperimentazione su forme aleatorie. Forme casuali in senso stretto si basano su procedure matematiche, ma a me interessava utilizzare, per la generazione di configurazioni astratte, l'imprevedibilità delle scelte umane. Ogni alea-topos contiene la sovrapposizione di più immagini fatte da persone diverse, ignare di ciò che hanno disegnato gli altri. In ciò il procedimento è simile ai «cadavres exquis» del surrealismo. Una prima serie di tali lavori, gli «Stati d'animo», è stata esposta nel Centro Studi Jartrakor, Roma, nel maggio 1983.

²Johann W. von Goethe, *Farbenlehre* (1810), 6. Abteilung, Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, Artikel 762.

³Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Colonia 1965, p. 42 (trad. mia).

⁴Wassily Kandinsky, *Dello spirituale nell'arte*. In: *Tutti gli scritti* (2). Milano 1974, p. 99.

⁵Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo*. Torino 1974, p. 166.

⁶K. Zelinskij, *Ideologia e compiti dell'architettura sovietica* (1925). In: V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*. Roma-Bari 1978, p. 183 (corsivo modificato).

⁷Un'esposizione del «principio dell'isomorfismo» si trova in: R. Arnheim, *The Gestalt Theory of Expression*. Psychol. Rev. 56: 156-71, 1949 (trad. ital. in: Mary Henle, *Documenti sulla psicologia della forma*. Milano 1970).

⁸Cfr. E. Osgood, G.J. Suci, P.H. Tannenbaum, *The Measurement of Meaning*. Illinois Press 1957.

⁹Cfr. Rudolf Arnheim, *Visual thinking*. Berkeley 1969. Trad. ital.: *Il pensiero visivo*, Torino 1974.

¹⁰E. Osgood, G.J. Suci, P.H. Tannenbaum, op. cit.

¹¹In: F. Attneave, M.D. Arnoult, *The quantitative study of shape and pattern perception*. Psychol. Bulletin 53 (6): 452-471, 1956.

¹²Le figure di «buono» rivelano tutte le caratteristiche della «gute Gestalt», cioè di un tipo di forma che la scuola della Gestalt ha denominato, appunto, «buona». «*Good gestalts*», così riassumono i Kreitler, «si caratterizzano per la loro regolarità, simmetria, unità, armonia, massima semplicità e concisione». Esse tendono all'equilibrio e alla stabilità e hanno un alto grado di ridondanza. (H. Kreitler, S. Kreitler, *Psychology of the Arts*. Durham, N.C. 1972, p. 83-89) (trad. mia).

¹³H. Kreitler, S. Kreitler, op. cit. p. 89 (trad. mia).

¹⁴Otto F. Gmelin, *Come 'leggere' i disegni dei bambini*. Bologna 1978, p. 115.

¹⁵Otto F. Gmelin, op. cit. p. 114.

¹⁶H. Kreitler, S. Kreitler, op. cit. p. 68 (trad. mia).

¹⁷Otto F. Gmelin, op. cit. p. 112.

¹⁸Otto F. Gmelin, op. cit. p. 113.

¹⁹Otto F. Gmelin, op. cit. p. 47.

²⁰T.F. Karwoski, H.S. Odbert, C.E. Osgood, *Studies in synesthetic thinking. II: The role of form in visual responses to music*. J. General Psychol. 26: 199-222, 1942.

²¹C.E. Osgood, *The cross-cultural generality of visual-verbal synesthetic tendencies*. Behavioral Science 5: 146-169, 1960.

²²K. Hevner, *Experimental studies of the affective value of colors and lines*. J. Appl. Psychol. 19: 385-398, 1935.

²³H. Lindholm, *The affective tone of lines: experimental researches*. Psychol. Rev. 28 (1): 43-60, 1921.

²⁴A.T. Poffenberger, B.E. Barrows, *The feeling value of lines*. J. Appl. Psychol. 7: 187-205, 1924.

²⁵H. Kreitler, S. Kreitler, *Psychology of the Arts*. Durham, N.C. 1972, p. 112 (riassume una serie di ricerche attinenti).

²⁶G.A. Peters, P.R. Merrifield, *Graphic representation of emotional feelings*. J. Clin. Psychol. 13: 375-378, 1957.

²⁷D.E. Berlyne, S. Peckham, *The semantic differential and other measures of reaction to visual complexity*. Canadian J. Psychol. 1966: 125-135, 1966.

²⁸L.A. Jakobovits, *The effect of symbols: towards the development of a cross-cultural graphic differential*. International J. Symbolology 1: 28-52, 1969.

²⁹R. Arnheim, *The Gestalt Theory of Expression*. Psychol. Rev. 56: 156-171, 1949.

³⁰W.T. Tucker, *Experiments in aesthetic communications*. Dissertazione, University of Illinois 1955 (citato in: C.E. Osgood et al. 1957, op. cit., p. 293).

³¹Catalogo «Giacomo Balla - Studi ricerche progetti», Verona 1976 (a cura di L. Marcucci).

³²Da: G.A. McMurray, *A study of «fittingness» of signs to words by means of the semantic differential*. J. Exper. Psychol. 56 (4): 310-312, 1958.

³³Modificato da: R. Arnheim, *Il pensiero visivo*. Torino 1974, pp. 150-152.

Cesare M. Pietroiusti

FUNZIONALITÀ ED ESTETICA DELLO SCARABOCCHIO

Nell'espletare un qualsiasi tipo di attività l'essere umano lascia, inevitabilmente e anche al di là di ogni sua intenzione, delle tracce materiali.

In ogni luogo in cui passiamo, o in cui restiamo, lasciamo delle tracce, degli indizi materiali del nostro passaggio e della nostra permanenza. E questi indizi sono registrabili.

Tanto per fare, tra i molti possibili, l'esempio più scontato, si pensi alle orme: quelle dei piedi su un percorso sabbioso, quelle delle suole su un selciato o su un pavimento. E così via, dalle impronte digitali ai mozziconi di sigaretta, da un profumo ad un oggetto qualsiasi, per tutto il campionario di quelli che, in un processo penale, vengono denominati indizi «reali»¹.

Non vanno poi dimenticati eventi più rari, ma più individualizzati: l'atto mancato, la dimenticanza, appunto; l'ombrello abbandonato dietro una porta, la sciarpa lasciata sullo schienale di una sedia.

Il concetto di «traccia» così inteso amplia quello, di cui già mi sono occupato in questa sede, di «scarto»² e in buona misura lo contiene.

Scarto rispetto ad un progetto razionale e volontario — per esempio eseguire un manufatto — è qualcosa che, inevitabile e preterintenzionale come la traccia, si reperisce nel medesimo ambito materiale del manufatto: il falegname lascia, intorno al suo lavoro, tagli di legno inservibili e segatura. Sono i suoi scarti e sono anche tracce, specifiche, del suo lavoro. Intorno a questi sono poi quelle stesse tracce-di-presenza, meno specifiche per quel che riguarda la qualità, il tipo di manufatto, ma probabilmente più individualizzate: la connessione logica che lega lo scarto al lavoro lega la traccia all'esecutore uomo.

Il bambino, fin dai primi periodi della vita, lascia tracce della sua presenza al mondo. Le più primitive sono, come è ovvio, quelle legate alla funzione alimentare e a quella escretoria. Per un certo periodo — diciamo, grossolanamente, sei mesi — tali tracce vengono prodotte dal neonato senza alcuna apparente consapevolezza, non dico del fatto di stare-per-produrle (questa consapevolezza coincide con il controllo sfinterico), ma del fatto di averle prodotte. Non si verifica infatti alcuna osservazione, alcuna concentrazione di attenzione riferita ad esse ma, al più, la segnalazione di uno stato di disagio da esse provocato, il pianto del bambino che ha il pannolino sporco. Da sei mesi — circa — in poi il bambino comincia a rivolgere la sua attenzione alle proprie produzioni fecali che diventano oggetto di interesse ed anche di attività ludica. È quella che Freud denomina, come è noto, fase anale, la

quale termina (dovrebbe terminare) con il controllo consapevole dell'attività sfinterica dopo un anno, un anno e mezzo di età. È a questo punto che il bambino, in circostanze opportune, che però si verificano abbastanza spesso da poter essere considerate «standard», arriva a porre attenzione ad un'altra sua «traccia». Con una matita, o altro oggetto scrivente in mano, egli può lasciare segni grafici su qualsiasi superficie con cui venga in contatto, e dimostra di accorgersene con espressioni in genere gioiose e con la tendenza a ripetere l'esperienza³.

Pierre Naville, un neuropsichiatra infantile, ipotizza, in un suo lavoro del 1950, che queste prime tracce grafiche se dipendesse, per così dire, dal bambino, sarebbero più delle macchie (*taches*) che degli insiemi di linee (*traits*), per la preferenza che il bambino manifesta di produrre grafismi con scriventi a traccia larga. L'A. parla di un grafismo «liquido» che è antecedente al grafismo «rigido» della geometria classica e nota una tendenza a produrre «volumi» prima di «contorni», strutture continue prima di strutture discontinue.

«Le trait, élément définitif du graphisme, obtenu par manipulation de styles et obtention de traces stables et organisées, est un résidu 'abstrait' des taches-surfaces»⁴.

A seguito di una tale considerazione egli intuisce che proprio le tracce corporee legate alla funzione alimentare — feci, vomito, bava — siano una forma più primitiva di «produzione», anteriore rispetto a quella che usa la mano e uno strumento scrivente come intermediario.

Altri autori notano come lo sviluppo del grafismo attraversa, nel bambino, preliminarmente, una fase di automatismo in cui è esclusa qualsiasi componente di volontarietà o di controllo.

Marthe Bernson parla di «stadio vegetativo-motorio» a proposito del primo incontro fra il bambino e foglio⁵; Otto Gmelin di «linguaggio gestuale-grafico»⁶; Lowenfeld di «scarabocchio disordinato» fatto di «segni casuali»⁷; il già citato Naville parla di «movimenti muscolari» che producono tracce in cui non è operante alcun tipo di controllo visivo⁸.

Tutte queste considerazioni consentono di porre un parallelo fra la fase anale freudiana e quella che potremmo chiamare «fase grafica»; un parallelo basato su una sequenzialità temporale che viene indicata a scopo esemplificativo e va quindi intesa in senso lato.

Primo periodo (0-6 mesi): produzione fecale automatica.

Secondo periodo (intorno ai 12 mesi): produzione fecale oggetto di interesse e di attività ludica + produzione grafica automatica.

Terzo periodo (dai 18-24 mesi in poi): produzione fecale oggetto di controllo + produzione grafica oggetto di interesse e attività ludica.

Quarto periodo: esaurimento della fase anale; produzione grafica oggetto di controllo.

La «fase grafica», infine, si esaurisce in età scolare con l'acquisizione della scrittura.

Un simile schema serve a sottolineare, nell'evidenziazione di una processualità, l'aspetto *funzionale* del grafismo infantile rispetto allo sviluppo sia della motricità sia dell'intelligenza verso quella sintesi complessa che è rappresentata dalla scrittura e, più in generale, dalla intenzionalità segnica.

Praticamente tutti coloro i quali hanno studiato il grafismo infantile dal punto di vista del suo sviluppo hanno messo in evidenza, in un modo o nell'altro, questa funzionalità. La Bernson, ad esempio, nota il passaggio dallo stadio vegetativo-motorio già nominato a quello immaginativo-rappresentativo (fra i due e i tre anni di età) in cui compaiono i primi abbozzi di forme, il tentativo di riprodurre e rappresentare sensazioni vissute, la comparsa di commenti esemplificativi e quindi (dopo i tre-quattro anni), con la tendenza all'astrazione, l'acquisizione della rettilinearità e del verso, il primo approccio alla scrittura⁹.

François Olivier ha pubblicato nel 1974, sulla rivista «Enfance», uno studio di notevole rigore e completezza dedicato al problema se il disegno infantile sia — o meno — una forma di scrittura. Raccolto un certo quantitativo di disegni, ne ha isolate e categorizzate alcune caratteristiche formali: un numero limitato di stereotipi «facili a riprodursi e suscettibili di articolarsi gli uni con gli altri secondo regole semplici al fine di costituire i significanti di un numero illimitato di significati». Sono, questi, gli *Elementi Grafici* (il cerchio, la spirale, il trattino, lo zig-zag etc.) che si ritrovano, alcuni presso un autore, altri presso un altro, in tutti gli studi dedicati agli aspetti formali del disegno infantile.

L'autore, oltre a dimostrare che il disegno infantile non è una forma di scrittura, per la non-convenzionalità segnica dei singoli elementi, nota che ben presto si produce una divaricazione fra due tipi di disegni infantili:

— quelli che contengono elementi grafici;

— quelli che non contengono elementi grafici.

I primi hanno un significato (sono, per esempio, l'omino, il sole, la casa, l'albero etc.): «il sapere del bambino guida la sua mano ed egli non vi apprende nulla che non sapesse già».

I secondi invece non hanno significato, o lo hanno ma non facilmente reperibile e comunque nominabile dal bambino *a posteriori*, ed inoltre variabile nel tempo. Infine le forme «significative» non sono riproducibili a volontà¹⁰. Ovviamente la pressione del *milieu* culturale tenderà a rinforzare nel bambino l'attitudine alla produzione di E. G. dotati di significato, o almeno articolabili in un segno. E così dalle aste, dalle linee, dai cerchietti, si passa, faticosamente, alla scrittura¹¹.

Ma nonostante questo cammino verso il segno linguistico appaia come la norma, regolata su passaggi intermedi pressoché obbligati (l'acquisizione dell'alfabeto, le regole di combinazione, la grammatica etc.), non si può comunque parlare in assoluto di prevedibilità: l'interazione fra la realtà dei nostri automatismi motori e la funzione simbolica, come intenzionalità significativa e rappresentativa, non risulta mai qualcosa di completamente prede-

stinato. Così come in psicoanalisi si considera che lo sviluppo di una funzione biologico-automatica, quale l'attività alimentare o quella escretoria o quella sessuale, allorché viene ad intrecciarsi con la funzione simbolica, si carica di significati che diventano individualizzati e caratteristici (si tratta della formazione del «carattere», appunto), anche per quanto riguarda lo sviluppo del grafismo le similarità con la fase anale esposte in precedenza autorizzano a far valere lo stesso principio. Del resto la complessità della «scienza» grafologica sta a dimostrare che anche l'applicazione della scrittura, pur nella sua massima aderenza ad un codice prefissato, è, per ogni soggetto, «patognomica».

Restano comunque fuori dall'intenzionalità segnica quelli che Olivier chiama «scarabocchi privi di elementi grafici»: «Intiment liées aux 'modulations' dans lesquelles elles s'inscrivent, les formes sont telles, en effet, qu'il est impossible de préciser leurs limites, encore moins de les isoler de leur contexte sous peine de les voir disparaître. Variant d'un moment à l'autre, les significations se succèdent et paraissent déterminées par les ordres de lectures possibles du dessin qui, dès lors, se présente lui-même comme une chose à déchiffrer et non comme un moyen d'analyse»¹².

Essi risultano tracce/scarto dello sforzo di acquisizione e controllo della funzione di significazione, uno sforzo che, fin da un periodo molto precoce, assorbe l'energia attentiva del bambino.

Pur avendo questo carattere «di scarto», cionondimeno essi hanno una relazione con un qualche tipo di rappresentatività poiché, come dice Luquet, «la concezione di un disegno che non voglia rappresentare niente è... estranea alla mentalità infantile»¹³. In essi il senso è attribuito dal bambino *a posteriori*, allorché parti del disegno fatto, o il suo complesso (ma anche, a volte, il contesto in cui si opera) gli stimolano a livello mentale un processo spontaneo di significazione. Lo stesso Luquet parla di «figure fortuite»; per Georges Rouma «il bambino scopre nei tratti ottenuti per caso la rappresentazione di cose»¹⁴; osservazioni simili sono fatte, tra gli altri, da Charlotte Bühler¹⁵ e da Ghesquière-Dierecky¹⁶.

Si potrebbe dire trattarsi di un processo proiettivo, o meglio ancora *auto-proiettivo*, fondato su una produzione spontanea e non programmata di forme visive e che si differenzia dalle attività del disegno in cui rappresentazione e/o significato sono intenzionali e predeterminati.

Se lo scarabocchio infantile è stato oggetto di numerosi studi psicologici generalmente intesi a porne in risalto, come finora visto, le caratteristiche evolutive verso il disegno realistico e verso la scrittura, sono praticamente inesistenti studi sistematici sugli scarabocchi fatti dagli adulti. Si trovano soltanto, in alcuni degli autori già citati, dei rapidi accenni miranti a sottolinearne gli aspetti «regressivi». Otto Gmelin, ad esempio, afferma: «L'età dello sgorbio è superata solo per modo di dire a tre-quattro anni: non solo vi sono bambini più grandi che ricadono in questo livello in stato di malattia,

ma anche noi adulti, del tutto normalmente, per una sorta di automatismo motorio, facciamo scarabocchi su notes, tovagliolini di carta e simili dimostrando che l'infanzia, con le sue proprie forme e linee, sopravvive sempre in ciascun di noi»¹⁷.

In questa sede, piuttosto che liquidare come «regressivi» gli scarabocchi degli adulti, e quindi considerarli come la pedissequa ri-apparizione di realtà già vissute in una lontana infanzia, cercherò di individuarne alcune principali caratteristiche anche allo scopo di dimostrare una loro sostanziale autonomia nosografica.

Lo scarabocchio, il disegno inconsapevole prodotto, almeno in parte, in modo automatico, può ritrovarsi su ogni genere di superficie atta a contenere scritte o disegni: dai quaderni ai giornali, dai libri ai fogli sparsi ed anche alle scatole, al piano di un tavolo, ai muri, etc. Classicamente però, sulla base di esperienze grossomodo condivise, alcune situazioni si considerano particolarmente adatte a generarne: la lunga telefonata — con il corrispondente contenitore, il notes o l'agenda —; la lezione scolastica o universitaria — con il diario e i fogli degli appunti.

Lo scarabocchio si può accompagnare alla parola scritta e può tendere a sostituirla, laddove alcuni stati psichici — la noia, l'ansia, o semplicemente l'attesa — si inseriscono in un processo comunicativo. È in questo senso che esso si può, nuovamente, considerare una traccia/scarto all'interno di un sistema di trasmissione di informazioni. Ma la regolarità della sua comparsa indica che la sua presenza è in qualche modo inevitabile per il sistema e probabilmente funzionale ad assorbire, a metabolizzare, delle valenze mentali esse stesse inevitabili pur se non finalizzate alla realizzazione del processo comunicativo ed anzi contrarie ad esso.

Quale semplice scarica motoria lo scarabocchio può sostituire atti più o meno complessi o nevrotici, dallo sbadigliare all'alzarsi dalla sedia, dal camminare su e giù in una stanza allo sgranchirsi schiena ed arti, dal tamburellare con le dita al giocherellare con un oggetto qualsiasi, tutti atti che con lo scarabocchio hanno in comune, almeno in parte, il senso, ma che non appaiono mai contemporaneamente ad esso.

Quale effetto di un processo psichico lo scarabocchio sembra invece possedere quello stesso genere di funzionalità rigenerante attribuito alle immagini ipnagogiche (o ai c.d. sogni ad occhi aperti), con le quali può identificarsi sia per la subitanità di apparizione-sparizione, sia per la notevole libertà associativa: come l'immagine ipnagogica viene scatenata da un qualche elemento del processo conscio in atto, così lo scarabocchio viene in genere stimolato da un elemento — psichico o grafico — del contesto in cui viene prodotto. E il cammino a ritroso, nell'uno come nell'altro caso, risulta tanto difficoltoso quanto, spesso, poco logico.

Gli elementi più semplici da un punto di vista formale, e statisticamente più frequenti, ritrovabili negli scarabocchi degli adulti, spesso non si distinguono in modo decisivo da quelli infantili: il protocerchio, la spirale, il fendente,

la linea ondulata, la linea a zig-zag. Figure geometriche regolari bidimensionali (triangoli, quadrati, etc.) o rappresentazioni di geometrie tridimensionali (cubi, cilindri, cilindroidi, etc.) sono invece più caratteristiche. Possiamo definire questi elementi semplici come «stereotipi», sia perché la loro ricorrenza negli scarabocchi di molte persone è rilevante, sia perché in quelli di uno stesso individuo uno, o alcuni di essi, si ripetono secondo modalità caratteristiche. Nella definizione appena attribuita si può comprendere il fatto che queste figure non possiedono singolarmente un significato autonomo in qualche modo condivisibile.

Sempre restando al di qua del confine del senso si può sviluppare ulteriormente, finanche a livelli maniacali, l'aspetto formale-decorativo valorizzando la regolarità, la simmetria, la concentricità, la completezza.

Per Giulio Castiglioni: «... gli arabeschi costituiscono una sorta di divagazione e divertimento che fa pensare a quella particolare forma di immaginazione che chiamiamo diffidente, ai *divertissements* cari a tanti musicisti e musicofili, al gioco di rime e assonanze, alle filastrocche... Quell'intrecciar ghirigori può anche risolversi in geometrismi che rivelano tendenza alla regolarità e alla semplificazione stilizzante. È evidente in tali casi il superamento del semplice e banale grafismo, in quanto essi pervengono a costruire in un certo senso un oggetto, sia pur restando sul piano dell'ornamentazione»¹⁸.

La radicalizzazione di questa tendenza porta a figurazioni in cui un vero e proprio *horror vacui* appare in modo evidente.

Già parlando di decorazione o di *horror vacui* entra in gioco un nuovo problema: l'influenza esercitata dal supporto, cioè dal foglio, e comunque dalla superficie su cui si sta «scarabocchiando». Spesso infatti essa non è soltanto contenitore di una forma ornamentale che vi viene, semplicemente, riportata, rappresentata; può diventare invece, con le sue strutture elementari, oggetto di decorazione. In questo caso l'angolo del foglio, il suo bordo, una sua ripartizione in righe o in quadretti, diventano supporto privilegiato ed è l'intero foglio a diventare «decorato», anche se lo scarabocchio-arabesco è confinato in un angolino.

Un discorso analogo può essere fatto per quei supporti che contengono parti stampate, tanto parole quanto immagini.

Una delle forme più semplici di grafismo automatico è quella di riempire le «cavità» che alcune lettere (ad esempio la O) presentano; tendenza parzialmente decorativa e anch'essa espressiva di un certo *horror vacui*. Ma le lettere alfabetiche stampate possono stimolare vari altri tipi di decorazione-arricchimento: la trasformazione dalla bidimensionalità alla tridimensionalità, l'ombreggiatura, la parziale o totale ripetizione; ciò che, grossomodo, può valere per qualsiasi tipo di immagine pre-stampata.

Ma, contrariamente all'opinione di Masucco-Costa e Fonzi¹⁹, gli scarabocchi degli adulti attraversano continuamente la soglia che separa il non-senso dal senso; ed è anzi in tale attraversamento, che appare in genere bidirezionale e reversibile, che si manifestano le peculiarità più interessanti.

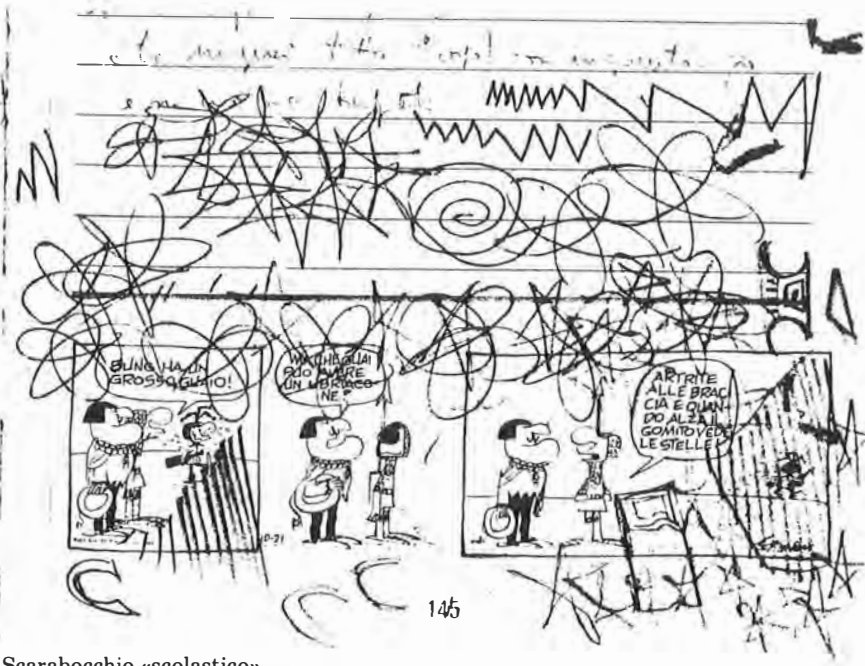
Il processo psichico che si verifica è, anche in questo caso, un processo proiettivo²⁰. Il livello più semplice è quello in cui le stesse strutture del foglio di cui si diceva prima, e eventuali parti stampate, fungono da stimoli per un tipo di «completamento» non più solo formale ma, in qualche modo, logico. Tale funzione-stimolo può però ampliarsi in modo immaginario fino a produrre elementi proiettivi che hanno perduto quasi totalmente ogni connessione logica con quello. E così il bordo di separazione fra due pagine di un diario può diventare una specie di soglia da cui appare, ma solo parzialmente, quasi a fare «capolino», un volto umano visto di profilo; oppure il lato superiore di un foglio una specie di soffitto-forca da cui pende, in modo un po' macabro, un impiccato; oppure ancora il margine laterale una specie di muro su cui rimbalza una palletta o si spezza una freccia. Allo stesso modo la cifra di una data può diventare il corpo di un omino, una faccia o un telefono, e la quadrettatura di un foglio la struttura di un disegno simil-architettonico.

Ma l'aspetto proiettivo appare in modo evidente, e più caratteristico, quando sono alcuni degli stessi elementi-stereotipi, geometrici o meno, eseguiti dal disegnatore, a produrre la stimolazione ad un progressivo arricchimento che tende verso una interpretazione significativa. Una qualsiasi struttura ovoidale può così trasformarsi in occhio; una rotonda in un sole, o un fiore; una linea curva in un profilo-quarto di luna; un rettangolo in un piede, o in tronco, e così via. Lo stereotipo che viene disegnato all'inizio allorché, tramite un progressivo aumento di complessità, o tramite una combinazione di elementi, assume le sembianze di una forma dotata di senso, può venire disegnato di nuovo — una o più volte — con le modificazioni adatte a metterne in luce le nuove valenze. Quando invece non raggiunge il senso tende a ripetersi in maniera ossessiva, per numerosissime volte. È questo, talora, il caso di quegli stereotipi come fiorellini, stelline, frecce, che per la difficoltà a modificarsi o a combinarsi in strutture significativamente più complesse, possono apparire così tante volte su di uno stesso foglio da configurare, di nuovo, un comportamento tipo *horror vacui*.

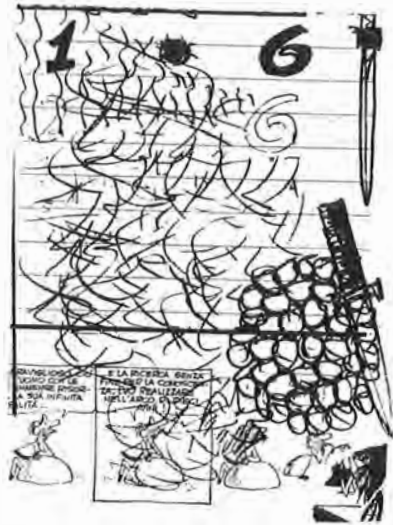
Così come numeri e lettere stampati, anche quelli scritti o appuntati sul foglio possono «arricchirsi» di un significato del tutto estraneo al loro consueto valore segnico: la t può diventare una croce, la m una bocca di vampiro da cui sporgono due lunghi denti canini, e così via.

Quasi ogni tipo di struttura elementare, infine, sia essa una rappresentazione bidimensionale o tridimensionale, può dare luogo ad un volto umano, che è il tema che con maggiore frequenza si ritrova, in generale, negli scarabocchi.

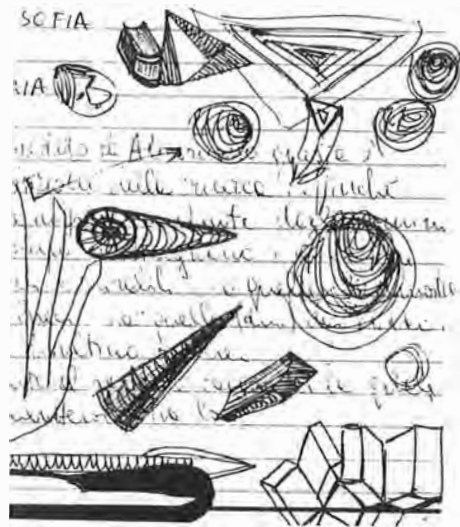
Questa fenomenologia autoproiettiva fa sì in definitiva che su uno stesso foglio possano trovarsi vari disegni, separati tra loro, che hanno in comune la struttura formale, ma che compaiono come «variazioni» su una medesima tematica, o dei quali uno solo, quello disegnato — in genere — per ultimo, ha senso compiuto e chiaramente individuabile ed appare quindi più completo, e disegnato con maggiore precisione e ricchezza di dettagli.



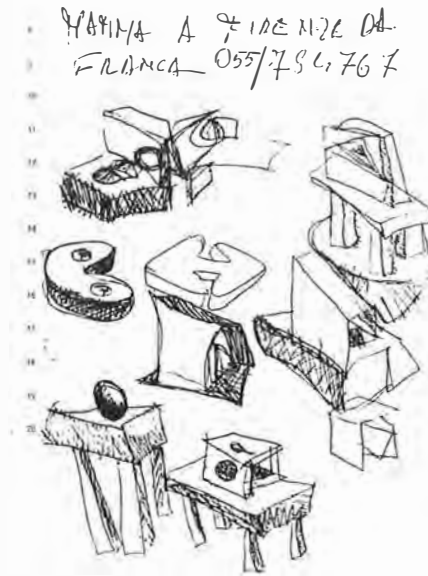
1 - Scarabocchio «scolastico».
Stereotipi formali: spirale, linee ondulate, a zig-zag, proto-stelle etc.



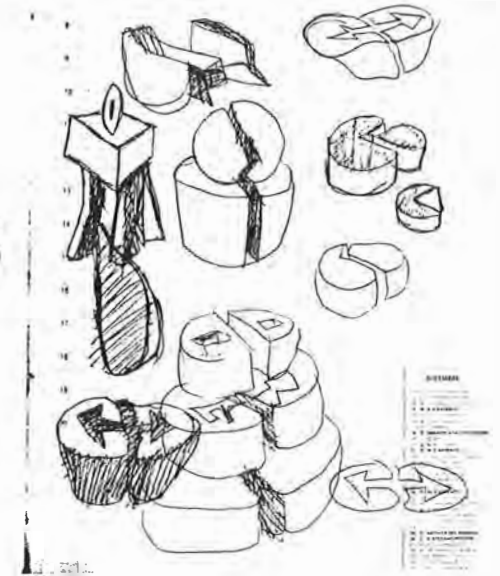
2 - Scarabocchio «scolastico».
Stereotipi formali: fendenti.



3 - Scarabocchio «scolastico».
Differenti stereotipi formali spiraliformi e geometrici bi- e tri-dimensionali.



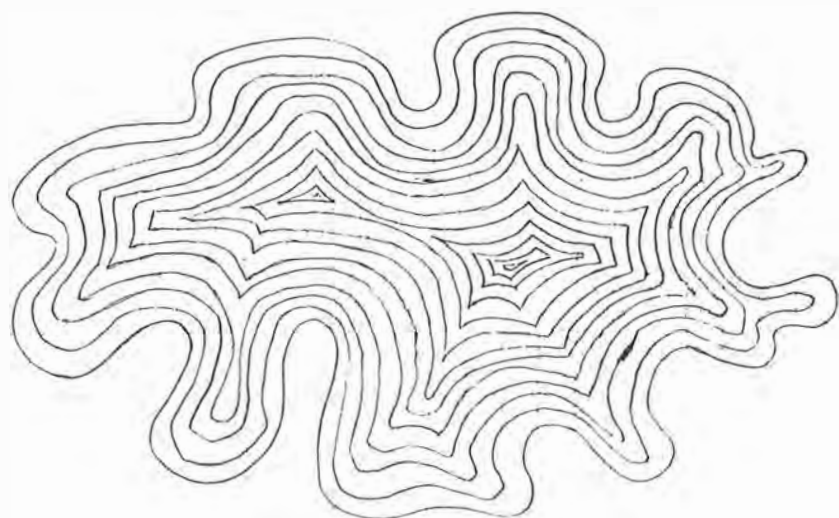
4 - Scarabocchio «telefonico».
Stereotipi geometrici tridimensionali.



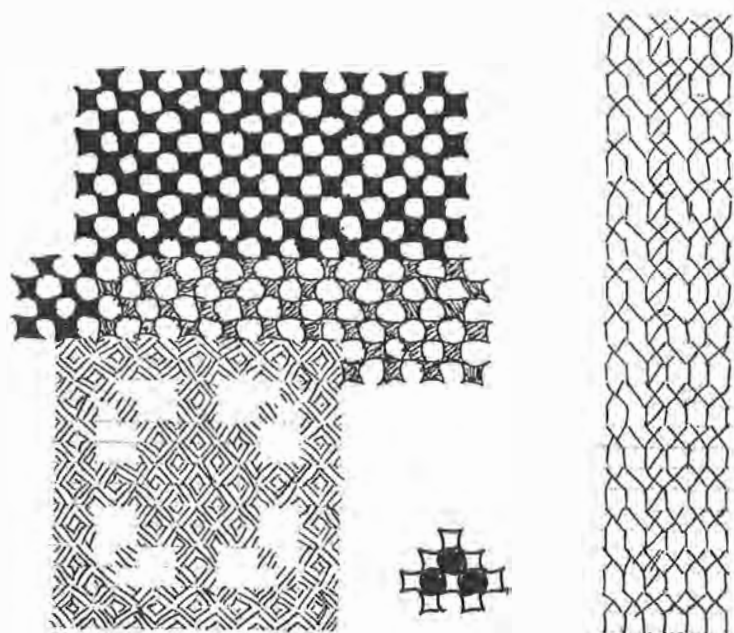
5 - Scarabocchio «scolastico».
Arabesco.



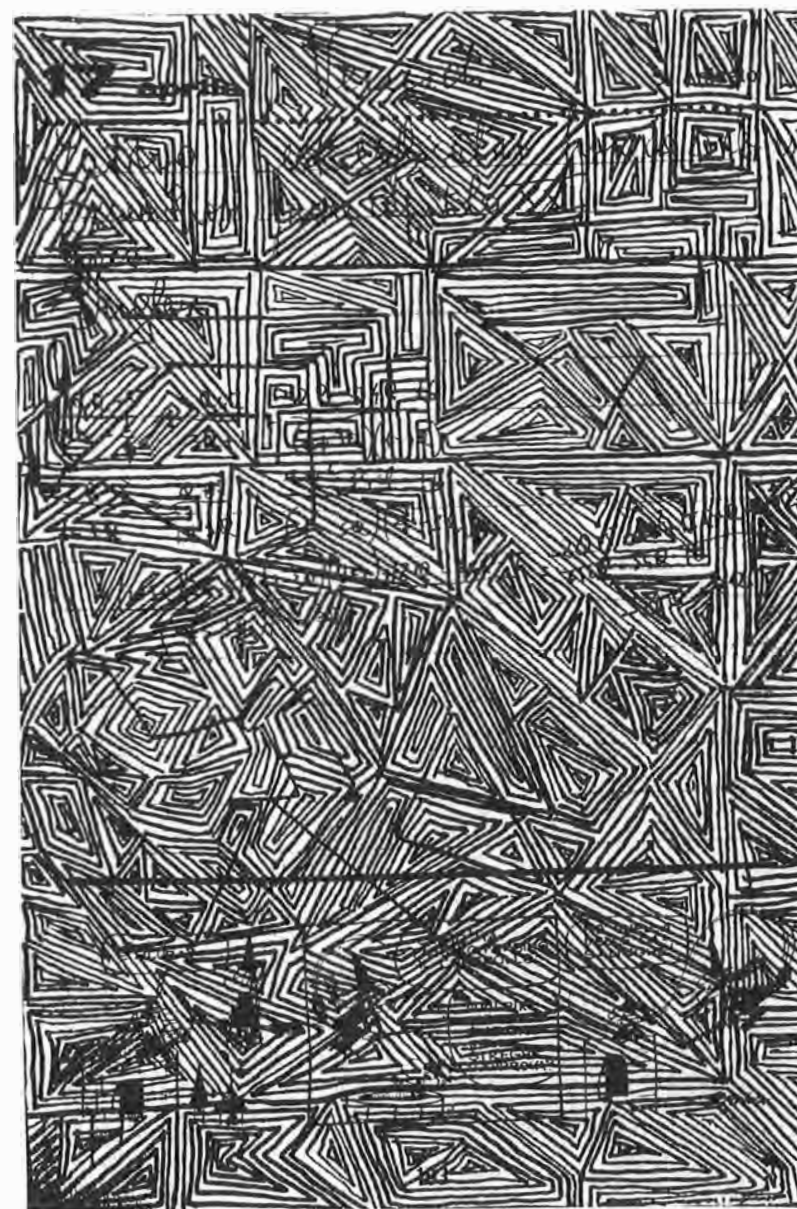
6 - Scarabocchio «scolastico».
Foglio decorato su buona parte del suo margine. Vari interventi di decorazione e di «completamento» delle parti già stampate.



7 - Scarabocchio «scolastico».
Composizione «ameboide» con valorizzazione della concentricità.



8 - Scarabocchio «da tavolo».
Stereotipi geometrici. Da notare gli aspetti di ripetitività, simmetria, regolarità.

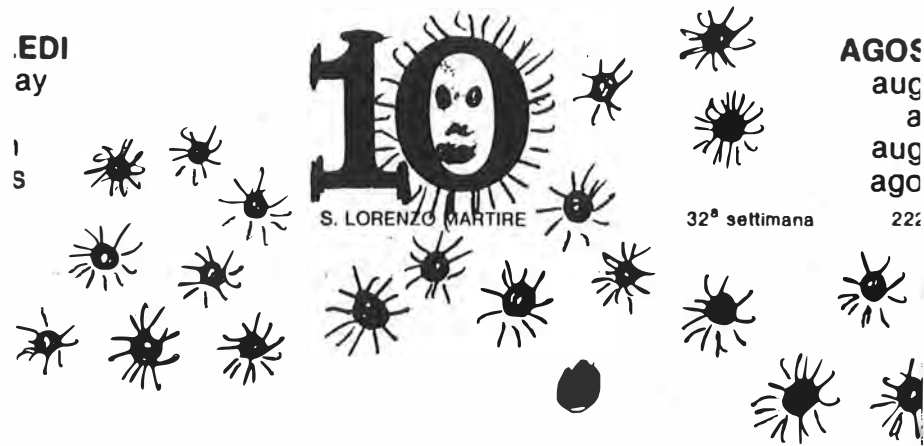


9 - Scarabocchio «scolastico».
Ripetizione maniacale di stereotipo geometrico; tipica composizione *horror vacui*. Da notare l'aspetto della concentricità delle figure disegnate.

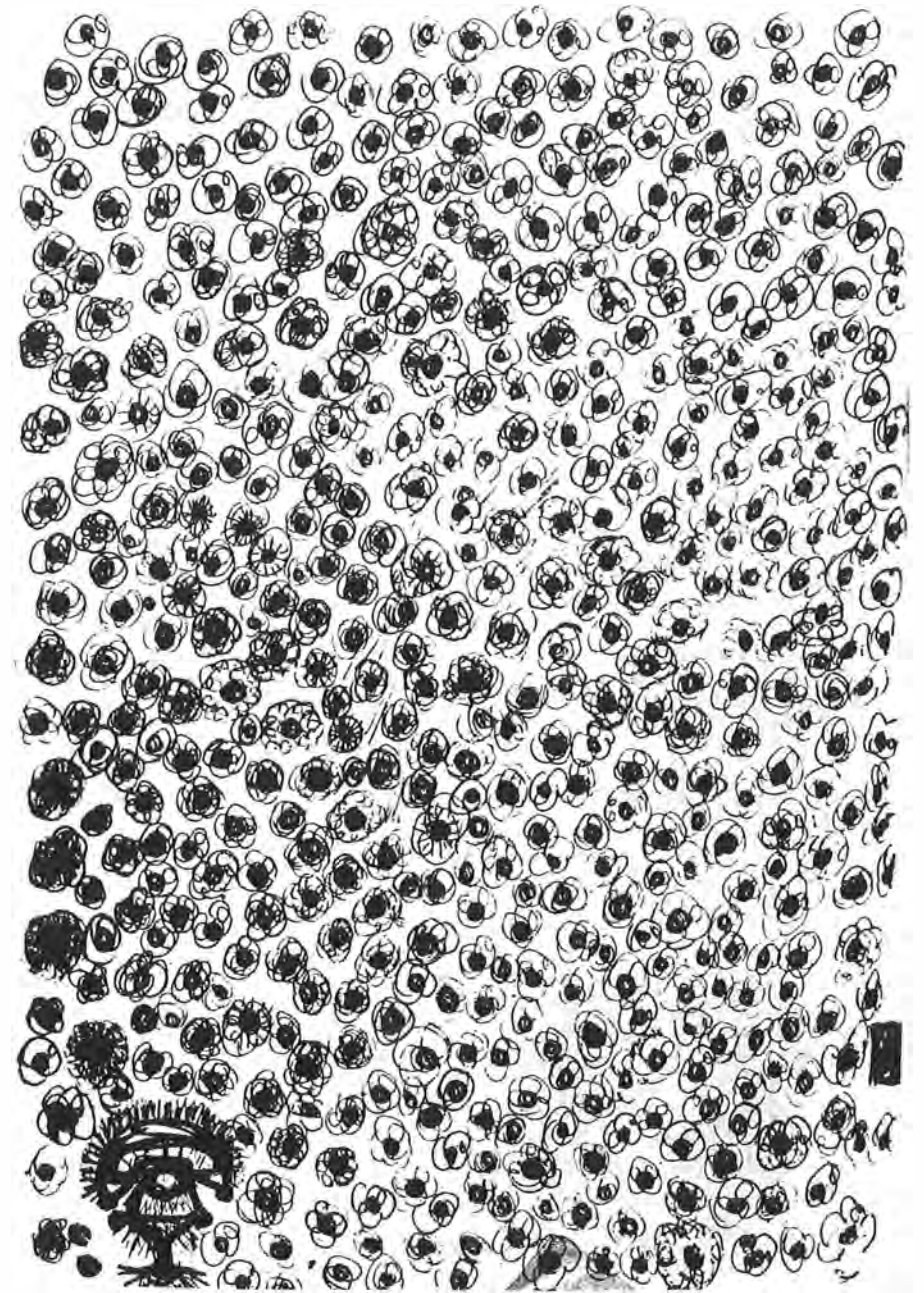


SS. APOLLONIO E EDDA

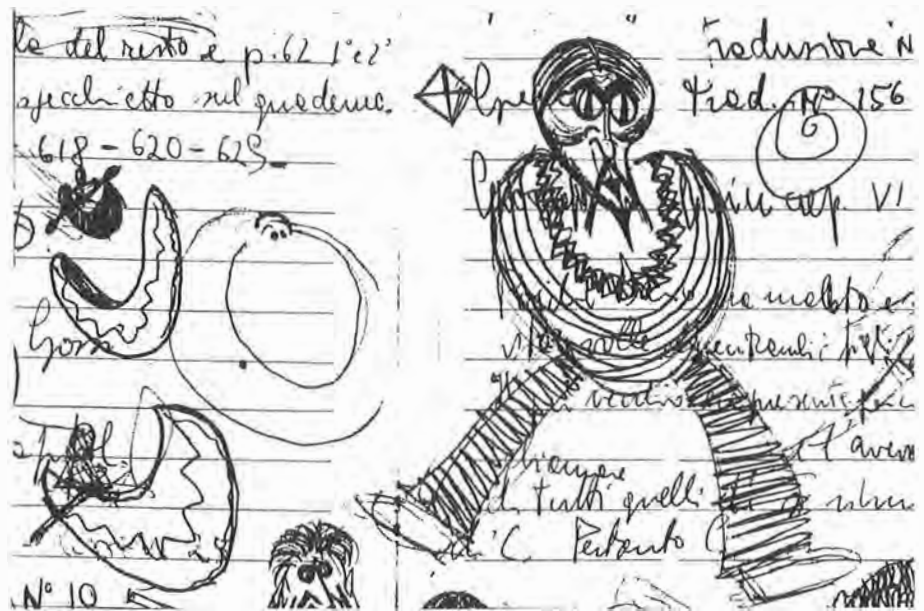
10 - Scarabocchio «telefonico».
La cifra della data funge da supporto (busto o tronco) per la figura di un omino.



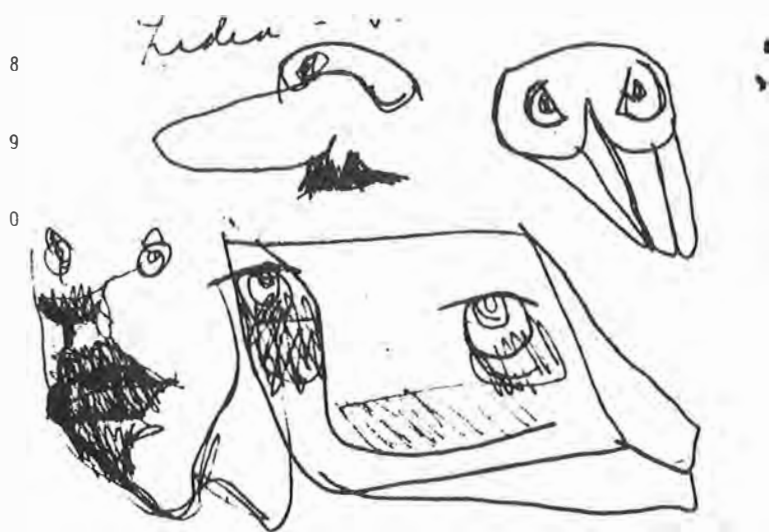
11 - Scarabocchio «telefonico».
Decorazione della prima cifra della data. La seconda cifra è trasformata in «sole». Tutt'attorno ripetizione dello stereotipo «sole».



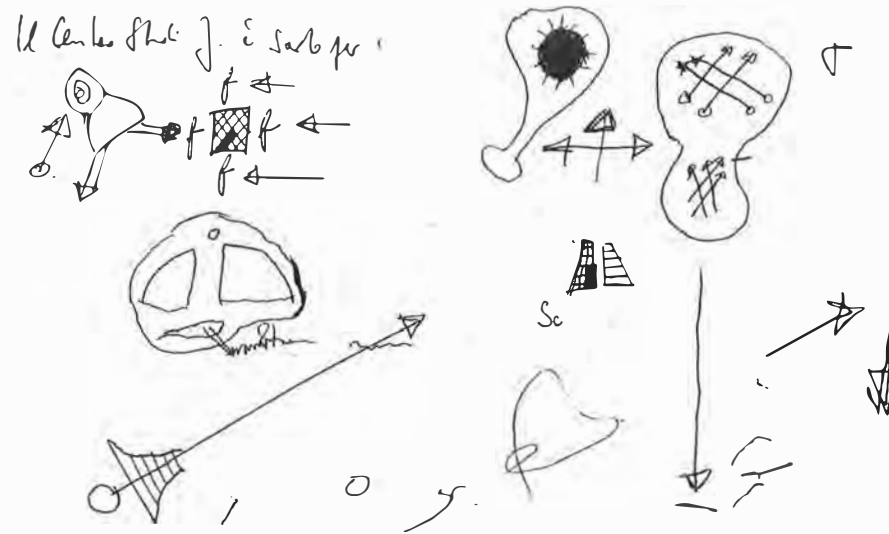
12 - Scarabocchio «telefonico».
Lo stesso stereotipo (fiore) ripetuto per numerosissime volte su un foglio fino a riempimento pressoché totale: *horror vacui*.



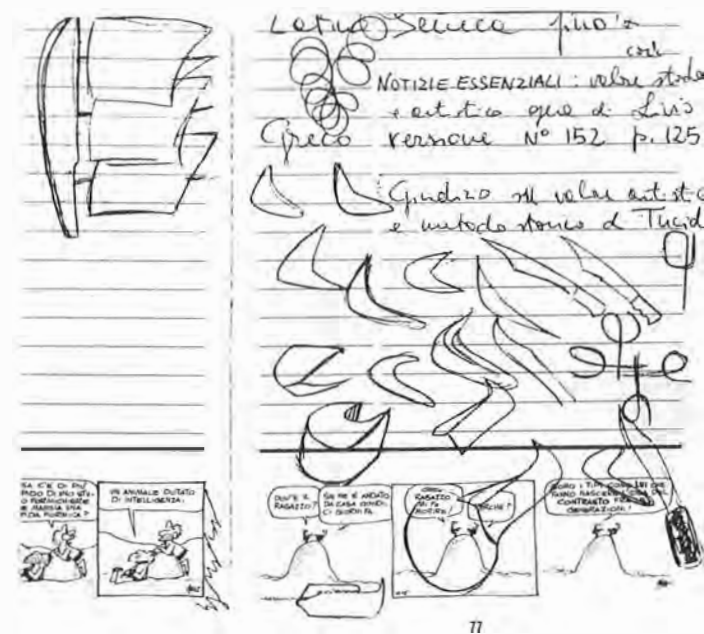
13 - Scarabocchio «scolastico».
Una stessa struttura formale — simile ad una corona semicircolare — viene ripetuta assumendo significati diversi: canoa (a sinistra), parte inferiore di un volto (al centro), tronco di uomo (a destra).



14 - Scarabocchio «telefonico».
Variazioni sui temi «faccia» e «occhi». Utilizzazione di figure geometriche tridimensionali.



15 - Scarabocchio «da riunione».
Vari elementi formali (specie frecce) combinati in modo complesso pseudo-logico: «senso mancato».



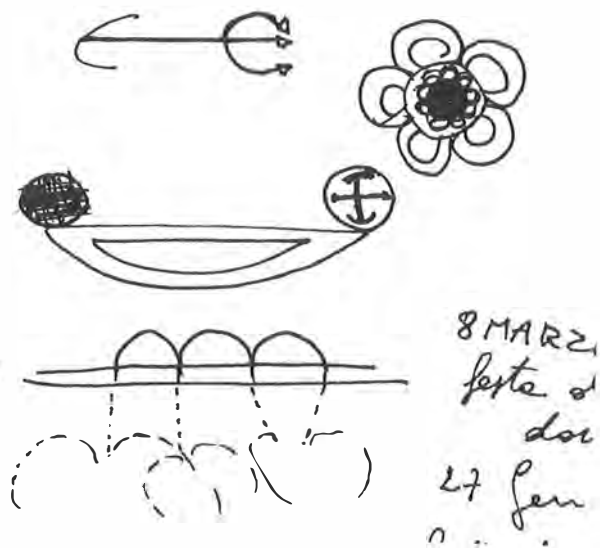
16 - Scarabocchio «scolastico».
Numerose variazioni su un medesimo tema con oscillazioni intorno a significati diversi (boomerang, lama di coltello, becco di uccello, carena di nave).



17 - Scarabocchio «da conversazione».
Horror vacui e ripetizione concentrica di alcuni elementi. In un contesto generale privo di senso, alcune parti dello scarabocchio sembrano assumere forma di foglie e fiori.



18 - Scarabocchio «telefonico».
Composizione nonsense.



19 - Scarabocchio «da conversazione».
Composizioni complesse, con ripetizione di stereotipi circolari e semi-circolari, due delle quali con forma riconducibile ad un significato («fiore» e «tridente») e due no.

D'altra parte alcuni stereotipi possono vedersi contemporaneamente, combinarsi in modi vari e con una apparente logica formale, in cui si colgono collegamenti, sequenze, rimandi, sviluppi, ma sempre rimanendo al di qua di un senso minimamente condivisibile.

Questo *sensu mancato* appare anche in alcune configurazioni antropomorfe, zoo-morfe, macchino-morfe, o altro, connotate da notevole stranezza o assurdità e che esprimono molto bene il rimando ad una realtà implausibile che ha il suo corrispettivo in una zona psichica «franca» di passaggio fra il non-senso e il senso, dove si collocano identificazioni, idiosincrasie, mostri immaginari, desideri rimossi.

È questo genere di produzione che, pur già possedendo un notevole grado di complessità tematica, e restando tuttavia frutto di un atto sostanzialmente involontario, un «disegno mal fatto, senza arte e senza tecnica» — come il Lessico Universale dell'Enciclopedia Italiana definisce lo scarabocchio — evidenzia maggiormente le specificità psichiche del disegnatore.

Proprio la mancanza di tecnica e di progettazione formale, l'automaticità, oltre ad un altro elemento molto importante, la piccola e a volte minima dimensione, consentono al disegnatore una certa sottovalutazione dell'atto che sta compiendo e di conseguenza configurano una situazione ottimale per l'emersione di contenuti psichici abitualmente oggetto di difesa.

Da una simile considerazione discende, come ovvia conseguenza, la paradossalità di cercare di produrre scarabocchi volontariamente, «ad arte» o, peggio ancora, all'interno di un sistema socialmente e culturalmente definito, quale quello della pittura. La volontarietà, la progettualità, l'uso di mezzi non «naturali» ma tecnici e soprattutto l'utilizzazione di grandi dimensioni, del tutto anomale rispetto al contesto abituale dello scarabocchio, renderanno più laboriosa ed improbabile, piuttosto che più facile, la slatentizzazione di «segreti» interiori; nonché, certamente, meno plausibili le corrispondenti produzioni artistiche.

Per la migliore descrizione e la più autentica rappresentazione di paesaggi psichici e di fantasmi soggettivi — scopo di molta pittura neo-espressionista attuale — tanto, ed anzi di più, varrebbe andare a cercare su foglietti cestinati, notes smessi o vecchie agende²¹.

¹Secondo l'Enciclopedia del Diritto, Varese 1971, vol. XXI, gli indizi «reali» (tracce, armi, impronte, grimaldelli, segni) si contrappongono agli indizi «personali» (quelli «relativi alla persona indiziata considerata nella sua vita anteatta, nei suoi precedenti, nel suo modo di essere sociale, biotipologico, morale»).

²Si veda Pietroiusti, C.M., *Scarto come opera, opera come scarto*, «Riv. di Psicologia dell'Arte», A. II n. 3, 1980.

³Sec. Beretta, A.; Luccio, R.; Borsatti Tambelli, G.; Muzio, G.B. (*Comportamento cognitivo e comportamento grafico: un nuovo metodo di lettura del disegno infantile*, Milano 1970) lo scarabocchio infantile è «frutto della constatazione del bambino della capacità di lasciare segni visivi dei propri movimenti (attività percettivo-motoria a sfondo ludico)».

⁴Naville, P. *La Fonction Graphique*, «Enfance», 3-4, 1950.

⁵Bernson, M. *Dallo scarabocchio al disegno*, Roma 1968 (v.o. 1957).

⁶Questo autore nota anche la presenza di una fase ancora precedente alla comparsa di un grafismo vero e proprio, durante la quale il bambino tende piuttosto a giocare con la matita, a mangiarla, a lacerare il foglio etc. Gmelin, O. *Come leggere i disegni dei bambini*, Bologna 1978.

⁷Lowenfeld, V. e Brittain, W.L. *Creatività e sviluppo mentale*, Firenze 1967.

⁸Naville, P. *Le Dessin chez l'Enfant*, Paris, PUF, 1951.

⁹Bernson, M., *cit.* Un processo simile è pure identificato in Lowenfeld, *cit.*, in Gmelin, *cit.*, in Naville, *Le Dessin chez l'Enfant*, *cit.*, in Luquet, G.H. *Il disegno infantile*, Roma 1969 (v.o. 1927), in Fonzi, A. *Disegno e linguaggio nel bambino*, Torino 1968, in Burt, C. *Mental and scholastic tests*, London 1927, in Eng, E. *Il vostro bambino disegna*, Roma 1952, in Beretta et al. *cit.*

¹⁰Olivier, F. *Le Dessin Enfantin: est-il une Forme d'Ecriture?* «Enfance», 3-5, 1974.

¹¹«La production graphique ne tarde pas à se limiter à quelques stereotypes dont les combinaisons, sous l'action du milieu culturel, se chargent de sens et deviennent des signes. Y voir autre chose qu'une simple répétition serait, croyons-nous, une illusion dangereuse» (Olivier, F. *cit.*).

¹²Ibid.

¹³Luquet, G.H. *cit.*

¹⁴Rouma, G. *Le Langage Graphique de l'Enfant*, Paris 1913.

¹⁵Citata in Fonzi, A. *Disegno e linguaggio nel bambino*, Torino 1968.

¹⁶«A travers le gribouillage desordonné commencent à apparaitre des ronds et des carrés aglutinés à travers la page. Ces carrés et ces ronds sont ensuite assemblés en mosaïques de dessins géométriques, figurants des maisons, des trains, des autos, etc. Les formes sont sommaires et il faut parfois se faire confirmer leur sens par l'enfant. Il semble que le dessin commence par la géométrie». (Ghesquière-Dierecky, B. *Comment dessinent les Enfants: Evolution du Dessin selon l'Age*, «Enfance», 2, 1961).

¹⁷Gmelin, O. *cit.*

¹⁸Castiglioni, G. *Intuizione ed espressione*, Torino 1961.

¹⁹Masucco-Costa, A. e Fonzi, A. *Psicologia del linguaggio*, Torino 1967. Secondo queste autrici «nell'adulto lo scarabocchio resta quale un automatismo gestuale in genere al di qua del confine del senso».

²⁰Per una analisi dei problemi connessi alla psicologia proiettiva e per una sommaria bibliografia sull'argomento rimando al mio *Proiezione o psicologia*, «Riv. di Psicologia dell'Arte», A. IV, nn. 6-7. Sullo stesso fascicolo, l'altro mio contributo *Effetti dell'attribuzione di significato a immagini-stimolo* offre un paragone possibile fra immagini prodotte in risposta a stimoli visivi e immagini prodotte spontaneamente, prese in esame nella presente occasione; paragone certamente degno di una trattazione specifica ma che, già ad una generica valutazione preliminare, presenta ricchezza di analogie.

²¹Una ricerca di tal genere è stata, come è chiaro, da me svolta allo scopo di documentare questo articolo. Proprio in questo periodo le potenzialità espressive ed estetiche del materiale raccolto sono oggetto (tramite semplici tecniche di ingrandimento e riporto su superficie «pittorica») di una mia indagine sperimentale.

Martin Schuster

UN NUOVO METODO DI VALUTAZIONE DEI FATTORI INDIVIDUALI DI PREFERENZA

Le cause che determinano il comportamento umano possono essere così ripartite: da una parte il comportamento può scaturire dalle varie esperienze vissute, dall'apprendimento e da influenze culturali; dall'altra può essere determinato da leggi generali.

La reazione estetica, che è molto «individuale», può in gran parte essere influenzata dall'esperienza e dall'apprendimento. Tuttavia, in estetica sperimentale, le variabili oggettive come l'*attivazione* dovuta alla complessità e lo *stile*, giocano un ruolo preponderante, mentre la diversità delle esperienze individuali non viene presa in considerazione.

Se le differenze individuali vengono prese in considerazione, ciò avviene in termini di «tratti di personalità» e non in termini di peculiarità dell'esperienza. Questi tratti sono concetti generali sulle probabilità di reazione e non consentono alcuna predizione del comportamento specifico. Se il paragone è lecito, il tratto potenza-del-motore non consente alcuna predizione della attuale velocità dell'automobile, così come l'intelligenza di una persona non consente alcuna predizione della sua prossima scelta.

La predizione, però, è uno dei migliori indici di validità di una teoria e se la psicologia non facesse uso di questa prova nei confronti della realtà, il progresso di questa giovane scienza ne verrebbe ad essere limitato.

Per tali ragioni io propongo un nuovo metodo per la valutazione delle scelte individuali di preferenza d'immagini, che non è né un esperimento condotto in modo classico, né un'inchiesta, ma riguarda la predizione delle risposte e fa uso di informazioni riguardanti le esperienze di vita e le abitudini di singole persone. In questo studio mi servirò delle conoscenze di «esperti» riguardo al comportamento estetico dei soggetti in esame.

Gli esperti della storia individuale, delle esperienze e delle abitudini di un soggetto sono i suoi amici, il partner, oppure i suoi familiari. Sulle sue abitudini e sulla sua vita questi esperti sono più informati di qualsiasi ricercatore, anche se quest'ultimo avesse condotto un'indagine approfondita al riguardo.

Gli «esperti» potrebbero essere interrogati sui criteri delle scelte di preferenza dei soggetti, ma è possibile che, a dispetto del comune bagaglio di esperienze, non si possa ottenere alcun valido indice di misura di tali criteri. Così occorre essere certi che la persona scelta come «esperto» sia veramente ca-

pace di predire le reazioni di preferenza del partner. Anche se l'esperto sa fare una corretta predizione, egli potrebbe essere incapace di verbalizzarne le ragioni in modo adeguato.

Egli potrebbe, ad esempio, avere adattato le proprie scelte preferenziali su quelle del partner senza conoscerne i motivi. Per provare che la spiegazione degli esperti è sufficiente e valida, occorre includere un ulteriore passaggio. Questo passaggio consiste nella predizione delle preferenze estetiche del soggetto da parte dello sperimentatore stesso, il quale si affida alle teorie formulate dagli esperti.

Perché allora non interroghiamo direttamente il soggetto sui criteri delle sue scelte preferenziali? Perché la risposta del soggetto influenzerebbe il suo comportamento successivo e provocherebbe l'auto-avveramento della profezia. Se, d'altra parte, si chiedessero ad un soggetto i criteri a fondamento di scelte preferenziali da lui già espresse, la validità di tali criteri sarebbe ancora da provare. Se invece si predicessero i criteri di scelta, allora non sarebbe più valida la prova per le ragioni appena dette.

Procedimento

Due gruppi di cartoline (raffiguranti nature morte e quadri astratti con un'ampia varietà di stili; in uno studio pilota erano stati usati dei paesaggi) furono divisi in due sottogruppi di 20 cartoline ciascuno. Gli elementi dei due sottogruppi furono ordinati in parallelo per somiglianza da parte di un gruppo di studenti. Il primo sottogruppo fu mostrato all'esperto al quale fu chiesto di individuare quali cinque cartoline (del sottogruppo di venti) il soggetto avrebbe preferito. Successivamente il soggetto stesso espresse la sua preferenza e l'esattezza della predizione dell'esperto fu registrata. Quegli esperti che avevano fatto più di due predizioni corrette ($p = 0.30$) furono intervistati allo scopo di individuare quali fossero i criteri a fondamento delle loro previsioni. Sulla base di tali criteri lo sperimentatore tentò una predizione che fu poi confrontata con le scelte dei soggetti fatte utilizzando il secondo sottogruppo di cartoline. Ciò naturalmente, avvenne in giorni diversi, ma il tempo intercorso fra la prima e la seconda scelta da parte dei soggetti non fu mai più di una settimana.

Campione

Il campione consiste di quaranta coppie esperto-soggetto, di ambo i sessi e di età variante fra i 19 e i 66 anni. La maggioranza dei soggetti e degli esperti possiede una laurea o frequenta l'università. Ventuno sono coppie di coniugi, diciassette di amici, e due sono coppie madre-figlio. Le relazioni durano da uno a trentasei anni e più della metà delle coppie si conoscono da più di sette anni. Non era nostra intenzione selezionare un campione rappresentativo, ma soltanto includere quelle coppie soggetto-esperto che fossero capaci e disposte a verbalizzare i loro pensieri.

Risultati

I risultati furono valutati con metodo incrociato e furono calcolati i coefficienti di occorrenza. Qui sono presentati soltanto quei risultati che sono rilevanti per una previsione corretta delle scelte di preferenza estetica. Tanto più a lungo dura la relazione, tanto più esatta è la predizione. Tanto più importanti sono, per una coppia, gli argomenti estetici, tanto più corrette sono le predizioni (ma tale correlazione non è dovuta alla frequenza di visite a musei).

Diciassette coppie raggiunsero il livello richiesto di due o più predizioni corrette in un gruppo di venti cartoline (come già detto, si dovevano scegliere cinque cartoline); di queste coppie sei riuscirono a dare ben quattro predizioni corrette su cinque scelte.

Tutti i diciassette esperti di queste coppie furono quindi interrogati sui criteri delle loro predizioni. La predizione dello sperimentatore (secondo gruppo con nature morte), basata sui criteri indicati dagli esperti, fu un po' meno corretta. In dieci dei diciassette casi vi fu una sola predizione corretta. Cinque volte le predizioni corrette furono tre, una volta quattro e una volta cinque.

Le probabilità per ciascuna predizione sono le seguenti: due predizioni corrette $p = .30$; tre predizioni corrette $p = .06$; quattro predizioni corrette $p = .004$.

Le probabilità sono state calcolate con la formula:

$$p(k/N, n, K) = K \text{ su } kx (N - K \text{ su } n - k)/N \text{ su } n$$

In tal modo, con tre predizioni corrette si raggiunge il livello di significatività.

Vengono ora esposti i criteri che hanno condotto a predizioni corrette da parte dello sperimentatore, separatamente per le nature morte e per i quadri astratti. In tab. 1 viene indicato quante volte uno specifico criterio consentì allo sperimentatore di fare una predizione corretta delle scelte di preferenza. Tali criteri di scelta, che condussero ad un maggior numero di predizioni, erano forniti con una frequenza nettamente maggiore.

Tab. 1 (34 predizioni)

criteri	nature morte	quadri astratti
soggetto rappresentato	11	
associazione di soggetti		5
colori puri e brillanti		6
colori pastello	3	1
contrasto cromatico	6	1
gradazione cromatica	4	3
pitture naturalistiche	6	
pitture impressionistiche	1	
composizioni nette		7
composizioni informali	3	1
pittore noto		1

Discussione

Risulta provato che questo metodo è uno strumento adatto, almeno in alcuni casi, a mettere in grado il ricercatore di predire le preferenze con una precisione che difficilmente potrebbe essere raggiunta con i metodi psicologici usuali. Ciò si deve all'inclusione di notizie sulla storia personale del soggetto. Essendo il comportamento umano un'interazione fra regole generali ed esperienze, solo prendendo in considerazione queste ultime lo psicologo, come accade e come normalmente si richiede da un lavoro scientifico anche in altre discipline, è in grado di fare predizioni.

Questo metodo sottolinea le differenze individuali nelle preferenze estetiche. Alcuni soggetti preferiscono immagini nette e organizzate; altri composizioni informali; inoltre alcuni soggetti preferiscono colori puri, altri colori pastello. Essendo queste motivazioni diverse e contraddittorie, potrebbe non essere lecito calcolare i valori utilizzando un campione standard di reazioni di preferenza estetica, come viene fatto nella maggioranza degli studi di estetica sperimentale.

Il più importante risultato di questa ricerca è che le indicazioni di preferenza sono largamente dovute al soggetto rappresentato nell'immagine e non a parametri artistici (Fechner, 1897, conio in proposito il termine di «fattori associativi»).

Questo genere di scelte correlate al significato potrebbe così, ad esempio, riguardare tutte le immagini in cui sono mostrate delle mele o tutte quelle in cui sono mostrati dei girasoli. Ciò che conduce alla scelta di preferenza è il *contesto semantico attivato*. Perfino nel caso delle immagini astratte, i significati potenziali sono ciò che fornisce il parametro più valido per la nostra previsione di preferenza. In studi come quelli di Berlyne (1974) l'importanza della dimensione semantica di un'immagine risulta grossolanamente sottovalutata. Parametri quali l'attivazione, o persino la complessità, non appaiono avere rilevanza nelle ingenue ma valide teorie dei parenti-esperti in riferimento alle scelte di preferenza del loro partner.

Il piacere estetico è spesso visto in modo troppo restrittivo come un semplice attributo del processo percettivo. È invece più plausibile indicarlo come un valore combinato dei processi percettivi, della selezione dei significati, e dei processi cognitivi.

Il valore estetico di «prototipicità» (Rosch & Lloyd, 1978) e l'importanza del fattore «familiarità» nelle preferenze di immagini, rinforza la tesi proposta. Non sono dell'opinione che il metodo indicato in questa sede sia in grado di rivelare tutti i criteri alla base delle preferenze estetiche poiché, probabilmente, diverse motivazioni sono difficili da individuare e ignote al partner. D'altro canto però questo metodo evidenzia criteri di preferenze molto particolari, difficili da isolare nell'ambito delle normali motivazioni psicologiche. La presenza in una immagine di colori molto tenui, oppure di cavalli (tema molto preferito dalle giovani ragazze) potrebbe essere la sola, o la predo-

minante, ragione per una scelta di preferenza. In numerosi casi sono gli eventi della storia personale, come la somiglianza con esperienze visive vissute durante una vacanza, oppure esperienze di auto-stima, ad esempio riferite ad una competizione sportiva, che determinano una scelta di preferenza. Un'ipotesi formulabile sulla base di queste osservazioni è che sono preferite quelle immagini che autorizzano contenuti positivi e importanti per il sé. Per l'estetica sperimentale una tale variabile è nuova. In accordo con i nostri risultati è anche l'ipotesi che il metodo descritto possa essere uno strumento utile in generale nella valutazione dei comportamenti umani determinati dalla storia personale.

Berlyne, D.E. (ed.), *Studies in the new experimental aesthetics*, Wiley, New York, 1974.
Fechner, T., *Vorschule der Aesthetik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1897.
Rosch, E. & Lloyd, B., *Cognition and Categorization*, Erlbaum, New Jersey, 1978.

Sergio Lombardo

APPROSSIMAZIONE ALLA STRUTTURA CASUALE ASSOLUTA

1 - L'immagine assolutamente casuale

Quali caratteristiche dovrebbe avere un'immagine assolutamente casuale? Ovviamente dovrebbe essere generata con un metodo casuale, ma fra due immagini generate con metodi casuali differenti, in base a quali criteri si può riconoscere quella più rappresentativa?

La domanda, che a prima vista può sembrare banale, si rivela invece piena di difficoltà.

In una mia opera-problema del 1967 invitavo il pubblico a disporre in qualsiasi modo un numero qualsiasi di «Aste» di qualsiasi colore. In un'altra opera invitavo a comporre entro uno spazio bidimensionale qualsiasi, un numero qualsiasi di «Punti» di qualsiasi colore in un modo qualsiasi. In altre opere si trattava di riempire scatole con cubi colorati, ma qualsiasi modo di riempire la scatola risultava incompiuto o arbitrario.

Se per esempio la scatola conteneva perfettamente 25 cubi, ce n'erano a disposizione 27, di cui 9 rossi, 9 gialli e 9 azzurri. Per riempire la scatola in un modo qualsiasi bisognava assumere che scartare un colore piuttosto che un altro fosse esteticamente indifferente. In caso contrario bisognava possedere un criterio estetico d'esclusione.

Tradurre in un'immagine determinata la parola «qualsiasi» è un compito che implica scelte di ingiustificabile responsabilità espressiva.

Con un po' di cattiveria potete sperimentare quanto sia drammatico per qualcuno trovarsi a dover tradurre in una decisione pratica la parola «qualsiasi». Rivolgetevi per esempio ad un pasticcere dicendo: «Mi incarti 5 paste». Il pasticcere incalzerà: «Che tipo di paste desidera?». E voi: «Qualsiasi». A questo punto, se il malcapitato non ha ancora perso le staffe, insisterà: «Le piace il diplomatico? Oppure preferisce il babà? Desidera qualche bigné?». Difficilmente riuscirete a costringere il pasticcere a prendere una decisione al vostro posto. Diverso sarebbe se formulaste l'ordinazione in questi termini: «Mi incarti 5 paste assortite». In tal caso egli saprebbe che deve scegliere un pò di tutto: deve scegliere un campione di 5 paste quanto più possibile rappresentativo dei vari tipi di paste di cui dispone.

L'idea di assortire libera il pasticcere dall'angoscia della scelta e, parzialmente, risolve anche il nostro problema.

Assortire, estrarre a sorte, è il modo meno impegnativo di scegliere.

Un'immagine ottenuta estraendone a sorte le caratteristiche formali in modo che ve ne siano un po' di tutte, sarebbe proprio l'immagine casuale da noi cercata.

Essa non privilegierebbe alcuna caratteristica formale e pertanto sarebbe dotata della necessaria insensatezza e neutralità rispetto a tutte le singole immagini, tanto da sostenere validamente la candidatura ad immagine assolutamente casuale.

Una prima obiezione è che, mentre il pasticcere aveva a disposizione un numero limitato di tipi di paste, noi dobbiamo estrarre a sorte da un numero illimitato di variabili.

A rigore, l'immagine assolutamente casuale, dovendo presentare le caratteristiche di insensatezza e neutralità rispetto a tutte le possibili immagini dell'universo, non può che essere una miniatura dell'universo: essa dovrebbe contenere tutti gli ingredienti visibili dell'universo assortiti fra loro in proporzione simile a quella in cui sono assortiti nell'universo.

2 - Distribuzione casuale di «Punti», «Aste» e «Cubi».

Tornando al problema dei «Punti», delle «Aste» e dei «Cubi», prenderò in considerazione una serie di disegni eseguiti nel 1967/68 allo scopo di progettare la disposizione di queste opere nelle pareti di una galleria d'arte. I disegni erano eseguiti su fogli di cm 100×70, di solito in una scala di 1:5 o di 1:10. Di ciascun disegno sarà esposto il metodo costruttivo e ne saranno messi in evidenza i difetti rispetto all'immagine casuale assoluta.

2,1 - 120 Punti Extra, 1967.

Formato un piano cartesiano di cm 90×60 le cui coordinate si incontrano in 5.400 punti d'intersezione, furono estratti a sorte 120 punti d'intersezione non sovrapposti (senza rimessa) e in ciascuno di questi punti fu collocato un «Punto extra» (v. fig. 1).

Sebbene questo metodo sia uno dei più comunemente usati per illustrare il concetto di «struttura stocastica» e perfino per esemplificare una struttura i cui elementi non presentano alcuna correlazione fra loro (funzione di autocorrelazione = 0), in realtà l'immagine che ne risulta è lontanissima dall'immagine casuale assoluta. L'ovvia osservazione matematica che l'estrazione senza rimessa di un numero finito di elementi ha una funzione di autocorrelazione totalmente indeterminata all'inizio e totalmente determinata alla fine, qui non ha molta importanza. I fatti non casuali che invece caratterizzano in modo significativo l'immagine sono soprattutto i seguenti.

— *Ripetizione*: un cerchio ripetuto 100 volte.

— *Periodicità*: la ripetizione del cerchio avviene a intervalli regolari ben visibili nelle zone di maggiore densità.

— *Simmetria*: il cerchio non è una forma casuale perché simmetrico.

— *Regolarità*: il cerchio è una forma regolare.

— *Strutturazione*: la periodicità è organizzata lungo le coordinate e si incastra perfettamente in una grigliatura regolare di file e colonne.

— *Effetto figura-sfondo*: per le note leggi gestaltiche, i punti diventano figura, ma in un'immagine assolutamente casuale una rigida separazione figura-sfondo è inammissibile.

2,2 - 60 Aste, 1967.

Formato un piano cartesiano di cm 90×60 le cui coordinate si incontrano in 5.400 punti d'intersezione, furono estratti a sorte 120 punti d'intersezione non sovrapposti e da ciascuno di essi fu fatta partire una retta di lunghezza uguale a quella delle «Aste». La retta era inclinata rispetto alla verticale secondo un angolo estratto a sorte fra 0 e 360 gradi, esclusi i non multipli di 5. Adiacente a ciascuna retta fu disposta un'«Asta» il cui colore fu estratto a sorte fra 6 possibilità: rosso, arancione, giallo, verde, azzurro e viola, (v. fig. 2). Le «Aste» non potevano sovrapporsi.

In questo disegno il problema del colore viene risolto scegliendo un campione abbastanza neutrale in quanto contiene i principali toni della scala cromatica, i quali, se riuniti, ricompongono approssimativamente la luce bianca. In questo disegno restano tutti i tipi di ridondanza del disegno precedente, eccetto la strutturazione e la periodicità, che vengono mascherate dall'inclinazione delle aste. Un problema che si pone rispetto al colore è se il nero debba essere computato come un colore o se debba essere computato per bilanciare il bianco. Nel secondo caso il bianco di fondo è l'unico bianco da bilanciare o l'insieme dei colori, che ricompongono la luce bianca, deve essere aggiunto ad esso per valutare il bianco totale?

2,3 - Scatola con 54 cubi, 1968.

La serie delle «Scatole» e dei «Cubi» appartiene al mondo tridimensionale, che esula dal tema qui trattato, tuttavia citerò un progetto che riguarda la disposizione di 54 cubi in un unico strato e che perciò, ai fini del nostro discorso, può essere considerato bidimensionalmente.

Il problema era formulato così: «Riempire una scatola che contiene perfettamente 54 cubi, avendone a disposizione 56 di cui 7 bianchi, 7 neri, 7 rossi, 7 arancioni, 7 gialli, 7 verdi, 7 azzurri, 7 viola».

Come si vede nella fig. 3 il problema fu risolto mescolando tutti i cubi ed estraendone a sorte uno alla volta. Nell'ordine di estrazione i cubi vennero disposti all'interno della scatola per file orizzontali, dall'alto a sinistra verso il basso a destra, lasciando fuori della scatola i due ultimi.

La soluzione di aggiungere il bianco e il nero ai sei colori principali può essere ancora criticata, specialmente per quanto riguarda le proporzioni fra bianco, nero e colori; ma su questo argomento non è possibile raggiungere soluzioni soddisfacenti per via teorica, pertanto rimando ad un prossimo esperimento specifico.

Del disegno che stiamo qui esaminando le caratteristiche più interessanti sono due:

- eliminazione della separazione figura-sfondo
- rigidità strutturale

Mentre la prima caratteristica offre un doppio numero di occasioni al nostro sistema percettivo di comporre le figure preferite estraendole dal contesto, la seconda caratteristica provoca un effetto di monotonia e impedisce la percezione di configurazioni soggettivamente preferite.

3 - Principi cosmologici e strutture casuali.

Abbiamo affermato all'inizio di questo articolo che l'immagine assolutamente casuale dovrebbe essere una miniatura dell'universo, poiché dovrebbe rappresentare «tutti gli ingredienti visibili dell'universo assortiti fra loro in proporzione simile a quella in cui sono assortiti nell'universo».

La nostra ricerca non può dunque proseguire senza fondarsi su qualche idea di universo.

Ma, poiché le idee di universo sono parecchie e molto diverse fra loro, sarà bene fornire qualche indicazione sul percorso da me seguito nella ricerca dell'immagine assolutamente casuale.

A tale scopo mi servirò di tre principi cosmologici fondamentali: il principio idealistico, il principio materialistico e il principio scettico. Di questi i primi due rispondono ad una concezione del caso che chiamerò antica, mentre il terzo, sebbene possa vantare radici storiche ugualmente antiche, lo chiamerò il principio moderno del caso.

Nel pensiero antico, il molteplice derivava dal singolo, il complesso derivava dal semplice. Il singolo e semplice, sia che fosse pensato come un punto senza dimensione o come un gruppo di atomi materiali o come un gruppo di idee immateriali, si collocava logicamente come *limite cosmico* dal quale tutto discende. All'origine dell'universo c'era l'archetipo causante, dal quale, vuoi per aggregazioni, vuoi per successive deformazioni, veniva causato l'universo apparente. La causazione dell'universo apparente generava l'idea del tempo, che era perciò immaginato come creatore di complessità ovvero come ordinatore o disordinatore degli elementi semplici primigeni. I processi conoscitivi, dovendo risalire dall'effetto alla causa, dovevano ripercorrere all'indietro il tempo e raggiungere le forme primigenie, limite estremo della conoscenza.

Se il tempo agiva come disordinatore (creatore di complessità) dava luogo ad aggregazioni perverse, errate, che esemplificavano il concetto di formazione casuale.

La freccia del tempo, partendo dal divino ordine primordiale, puntava verso il diabolico disordine delle formazioni casuali; ma gli elementi primordiali non subivano modificazione alcuna, essendo eterni.

Il principio dell'entropia era implicito in queste cosmologie molto tempo prima che venisse formulato in termodinamica.

L'ordine archetipale, sottoposto a degradazione entropica, produce un'immagine assolutamente casuale formata da microelementi semplici e frammenti di aggregati deprivati di senso o di significato.

L'immagine così formata però, non corrisponde all'idea del caso, essa infatti è solo una disposizione disordinata di elementi non casuali.

Nel senso moderno, una struttura veramente casuale deve essere tale in tutti i suoi elementi e da tutti i punti di vista, inoltre deve rimanere casuale a qualunque livello di grandezza venga preso in considerazione.

Un essere gettato in un punto qualsiasi di un universo fornito di proprietà assolutamente casuali, simile a quello immaginato dagli scettici, ha le stesse probabilità di incontrare eventi imprevedibili, e quindi casuali, in qualsiasi direzione decida di muoversi, perfino se ritorna sui suoi passi, potendo tale universo cambiare imprevedibilmente.

Qui il caso non è più sinonimo di disordine, perché non viene presupposto alcun ordine originario, ma è una realtà metafisica permanente. In questo universo l'ordine è un caso particolare del disordine e il disordine generale non esclude parziali ordini locali.

4 - La percezione di strutture assolutamente casuali.

I disegni che abbiamo finora preso in considerazione, sebbene dello stesso tipo di quelli che vengono più comunemente usati nella ricerca scientifica sulla percezione delle strutture casuali, non rappresentavano la concezione moderna del caso.

Infatti, essendo formati di figure semplici e regolari (punti, linee, quadratini) ripetute, provocavano risposte percettive stabili.

Al sistema percettivo non sfuggiva l'elemento di ordine della ripetizione, seppure disordinata a livello di distribuzione spaziale (fig. 1), di distribuzione e di orientamento spaziale (fig. 2) o solamente di distribuzione cromatica (fig. 3), delle figure regolari di base. Anzi, queste figure, per le ben note leggi gestaltiche della forma chiusa e del buon contorno, venivano percettivamente preferite agli elementi di disordine, senza creare conflitti d'interpretazione.

Il punto di vista moderno estende il concetto di disordine casuale oltre i confini delle entità primigenie indivisibili, fondando la conoscenza solo su basi statistiche e quindi muovendosi in un universo di probabilità e frequenze presupposte ugualmente sconosciute in tutte le direzioni, perciò da esplorare per mezzo di sondaggi successivi. Il principio cosmologico di Einstein nel 1916 stabilì che la distribuzione di materia e di movimento nello spazio universale è omogenea e isotropa, eccetto le irregolarità locali. La versione «forte» di questo principio stabilisce che anche le irregolarità devono essere omogenee e isotrope.

In questa visione relativistica e probabilistica del mondo, il sistema percettivo può essere definito come un rivelatore di rapporti di frequenza.

Il mondo esterno fornisce una gamma infinita di stimoli in tutte le possibili variazioni di frequenza, da questo «caos bianco» la percezione seleziona solo gli eventi che cadono all'interno di una stretta banda, e fra questi «riconosce» solo quelli che si ripetono con certi rapporti di frequenza. In tal modo si spiega il riconoscimento e la memorizzazione di quei rapporti di frequenza che hanno un significato per la sopravvivenza e l'apprendimento a riconoscere dei «patterns» sempre più complessi.

Una struttura assolutamente casuale dovrebbe presentare un flusso di stimoli nel quale sono presenti tutte le possibili variazioni di frequenza mescolate in modo omogeneo e isotropo, senza che sia privilegiato alcun tipo di regolarità o costanza.

Non è difficile immaginare che in una simile situazione il sistema percettivo venga attivato al massimo e costretto a produrre una successione di risposte provvisorie che generano una visione estremamente ambigua e mutevole, soggetta a continue ristrutturazioni interpretative.

Né è difficile immaginare che, per proteggere l'organismo da un eccessivo e antieconomico dispendio di energie, l'attivazione del sistema percettivo, superata una qualche soglia, inneschi un sistema antagonista che inibisce l'attivazione stessa.

Così può essere spiegato il senso di fastidio che certe strutture troppo complesse provocano, come è stato notato da molti sperimentatori, e la tendenza ad evitarne la contemplazione.

La struttura assolutamente casuale, la cui ridondanza si avvicina allo zero, è per definizione l'immagine più complessa che si possa pensare.

Inoltre, presentando mediamente e nel massimo disordine tutte le possibili ridondanze dell'universo visibile, è equidistante da tutte le possibili interpretazioni percettive.

Nei prossimi paragrafi passerò in rassegna alcuni modelli di strutture assolutamente casuali.

5 - Disegni stocastici, 1983.

Cercherò ora di prendere in esame alcuni problemi che si presentano lungo il processo di eliminazione delle ridondanze che dovrebbe condurre ad approssimazioni sempre più adeguate alla rappresentazione piana della struttura casuale assoluta.

Nel disegno della fig. 4 il perimetro di un rettangolo è stato diviso in 150 punti equidistanti, dai quali sono state estratte a sorte 40 coppie di punti. Tracciando la retta che congiunge ciascuna coppia di punti, il rettangolo è stato suddiviso in una tassellatura di poligoni casuali, che ne saturano lo spazio interno.

Sono poi state estratte a sorte le coordinate di 40 punti interni al rettangolo e sono stati anneriti tutti i poligoni all'interno dei quali era caduto almeno un punto.

Come si vede, in questa struttura sono stati eliminati i fattori di ridondanza elencati in 2,1 ma l'immagine non ha ancora i requisiti richiesti. Un nuovo tipo di ridondanza viene ad attirare in modo proponderante l'attenzione percettiva.

Infatti il prolungamento dei lati di ciascun poligono incontra troppo spesso i lati di altri poligoni, lasciando riconoscere facilmente la regola di costruzione. Questo tipo di ridondanza si potrebbe chiamare «rima».

Nel disegno in fig. 5, allo scopo di evitare le rime, sul rettangolo cartesiano iniziale, sono stati disposti 6 diversi poligoni irregolari, estraendone a sorte per ciascuno sia la posizione, sia l'orientamento. Il procedimento è stato ripetuto 30 volte in modo da disporre in totale 180 poligoni in parte sovrappontenti, che coprivano circa il 50% della superficie del disegno.

Sebbene i poligoni siano uguali a 30 a 30, a causa della rotazione e delle casuali sovrapposizioni, si creano disegni sempre differenti e complessi. Tuttavia non sfugge alla percezione l'omogeneità ripetitiva degli stessi 6 poligoni, che evidenzia un nuovo tipo di ridondanza legata al numero delle classi di elementi; in questo caso si potrebbe chiamare «coro» a 6 voci. Per eliminare la ridondanza corale bisognerebbe aumentare indefinitamente il numero delle voci.

A tale scopo ho usato un nuovo procedimento. Per formare poligoni casuali sempre diversi ho utilizzato dei quadrati Q la cui superficie era $1/24$ di quella del rettangolo cartesiano S sul quale dovevo costruire il disegno. All'interno di ogni quadrato Q sono state tracciate delle rette r passanti per due punti estratti a sorte in modo da suddividere Q in una tassellatura di poligoni casuali che ne saturano la superficie (v. fig. 6a).

Per ogni disegno ho usato più di un quadrato Q e per ciascuno di essi ho sorteggiato poligoni diversi, pertanto la probabilità che nel disegno capitassero poligoni esattamente uguali era vicina allo zero.

Per esempio il disegno in fig. 6 è stato costruito per mezzo di 4 quadrati Q , ciascuno dei quali era stato tagliato con 4 rette casuali r ottenendo in totale 121 poligoni p casuali. Per disporre tali poligoni sulla superficie S sono stati sorteggiati 121 punti interni a S e, da ciascuno di essi, è stata fatta partire una semiretta la cui inclinazione rispetto alla verticale è stata ogni volta sorteggiata fra angoli compresi da 0° a 360° (esclusi i non multipli di 5°). I poligoni sono stati disposti in modo che il lato più lungo giacesse sulla semiretta a partire dall'origine e fosse rivolto in senso orario rispetto alla rotazione della semiretta.

Con tale metodo sono state eliminate le rime e i cori, restano però ancora altri tipi di ridondanza, per esempio lo stile. Con questo termine mi riferisco all'uso esclusivo di lati retti, che creano l'impressione di vetri rotti o di esplosioni. Nel disegno in fig. 7 invece si ha l'impressione di onde che s'frangono perché ci sono troppe curve.

L'effetto è dovuto al modo di costruire i poligoni sui quadrati Q .

Nella fig. 7, invece che 4 rette, sono state estratte a sorte 4 curve all'interno di Q , definendone la posizione e il raggio con metodo casuale, come in fig. 6b. Ciascun quadrato Q nella fig. 8 è stato suddiviso in modo misto, per mezzo di 2 rette r e di 2 curve c (fig. 6c) ottenendo uno stile più neutrale. Il disegno in fig. 9 merita attenzione per due motivi. Primo perché al posto di rette r e di curve c sono state usate curve serpentine s producendo un effetto di materiali organici o di strani animali. Secondo perché sono stati utilizzati ben 12 Q corrispondenti alla metà della superficie S sottratta delle intersezioni i dovute alla sovrapposizione dei poligoni.

La tab. 1 sintetizza in notazioni simboliche i dati di costruzione di ciascun disegno con le quali possiamo rappresentarne convenzionalmente i metodi di costruzione.

I disegni delle figg. 10 e 11 (in copertina) non contengono intersezioni i . Il metodo costruttivo stabiliva di considerare come un nuovo poligono casuale quello formato dalle intersezioni e di inserirlo di nuovo nella distribuzione. Ciò comporta un progressivo impiccolimento delle intersezioni sia in superficie sia in numero, a volte senza fine, pertanto ho stabilito di eliminare le intersezioni che avessero raggiunto la grandezza di $j = < 1/100 Q$.

Tab. 1

S	=	superficie del disegno di base $B = 3/2 H$ di altezza $H = 2/3 B$
Q	=	quadrato (da cui sono ritagliati i poligoni casuali da distribuire in S) il cui lato $L = 1/6 B = 1/4 H$
r	=	rette casuali tracciate all'interno di Q per generare poligoni casuali retti
c	=	curve casuali tracciate all'interno di Q per generare poligoni casuali curvi
m	=	rette e curve tracciate all'interno di Q per generare poligoni casuali misti
s	=	curve serpentine tracciate all'interno di Q
C	=	superficie di S che è stata coperta dai poligoni casuali
N	=	nero; R = rosso; A = arancio; G = giallo; V = verde; Az = azzurro; Vi = viola
i	=	intersezioni dovute alla sovrapposizione dei poligoni casuali
j	=	superficie di i eliminata

Tab. 2

Fig. 7	4 Q	$\frac{N}{4 c}$	$C = 1/6 S - i$
Fig. 8	4 Q	$\frac{N}{4 m}$	$C = 1/6 S - i$
Fig. 9	12 Q	$\frac{N}{5 s}$	$C = 1/2 S - i$
Fig. 10	12 Q	$\frac{N}{5 r}$	$C = 1/2 S - j$
Fig. 11	6 Q	$\frac{R, G, A, V, Az, Vi}{6 m}$	$C = 1/4 S - j$

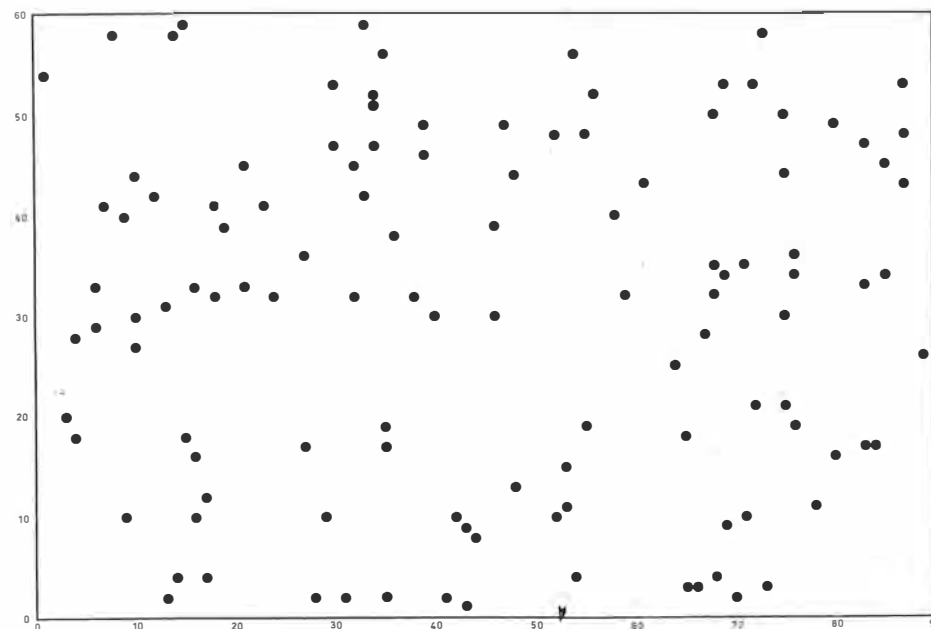


Fig. 1

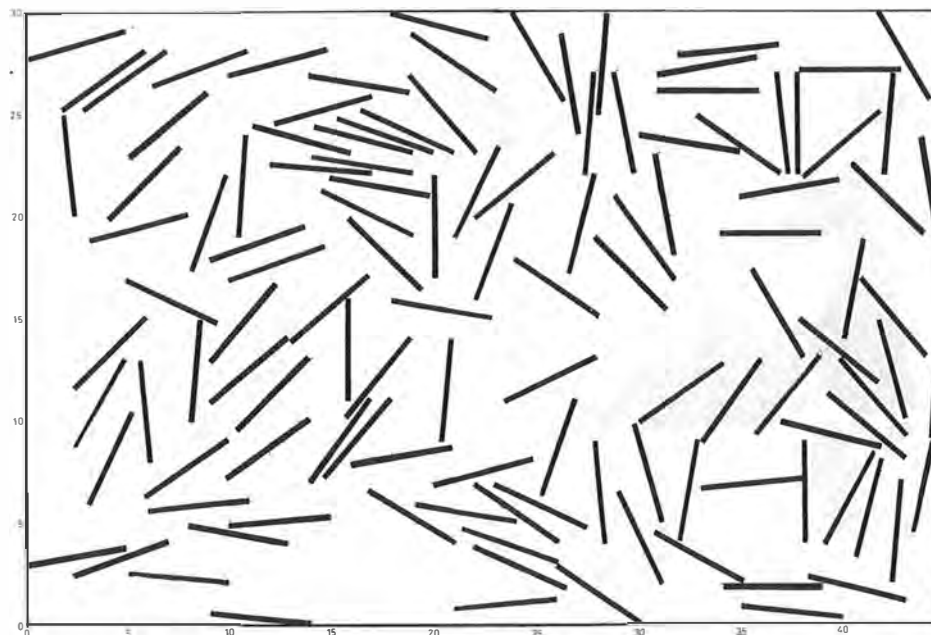


Fig. 2

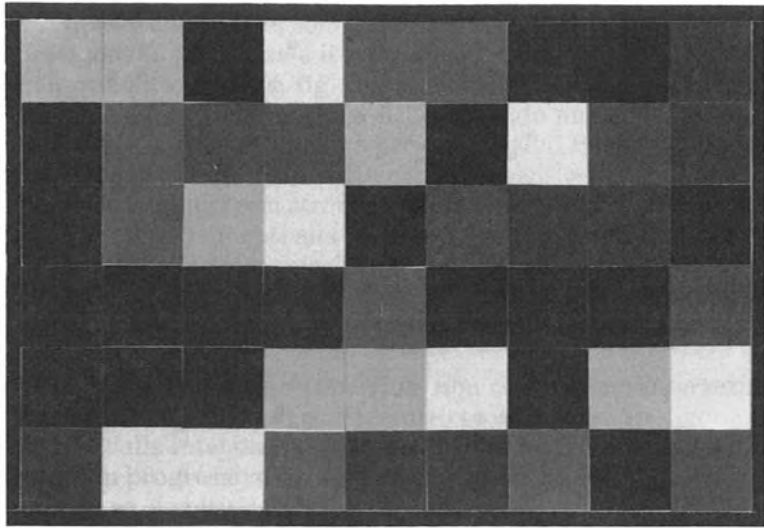


Fig. 3



Fig. 4

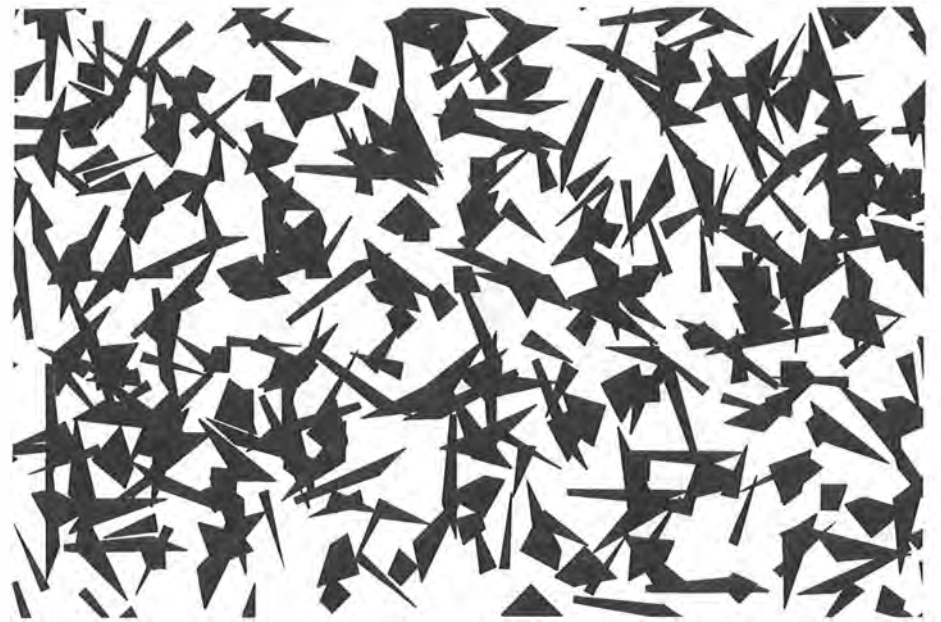


Fig. 5

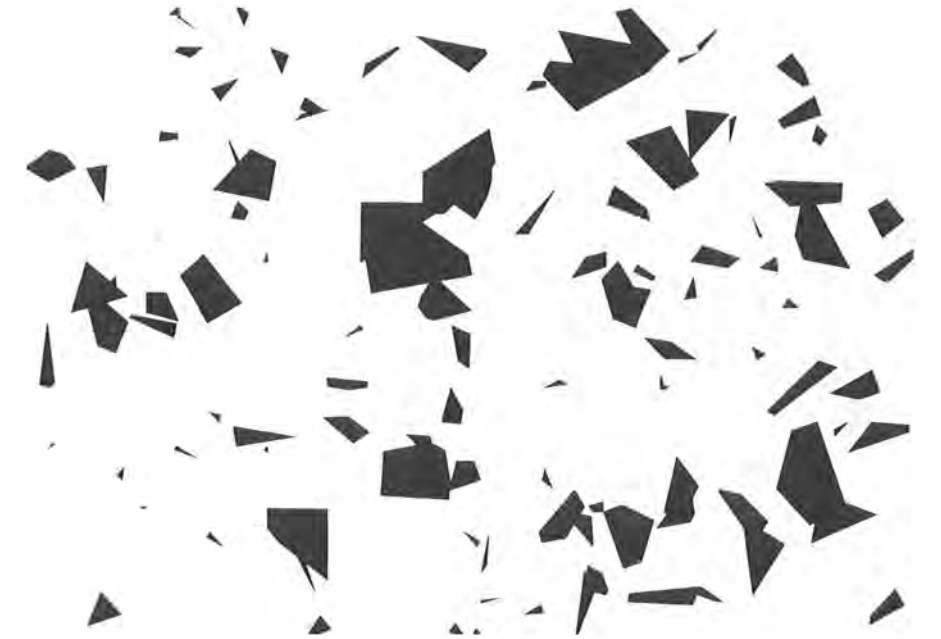


Fig. 6

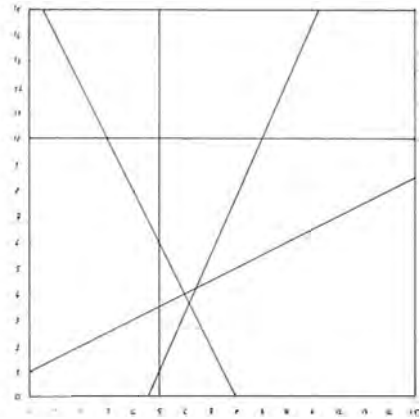


Fig. 6a

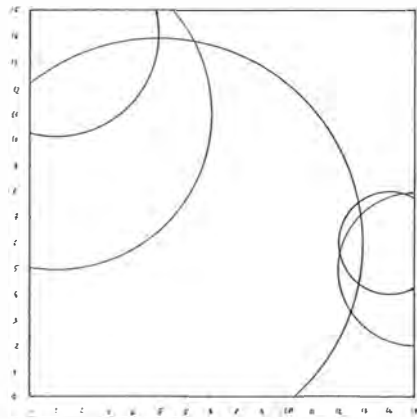


Fig. 6b

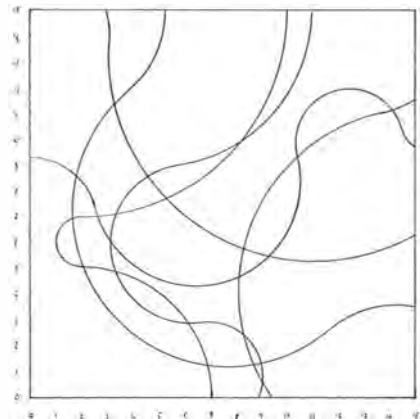


Fig. 6c

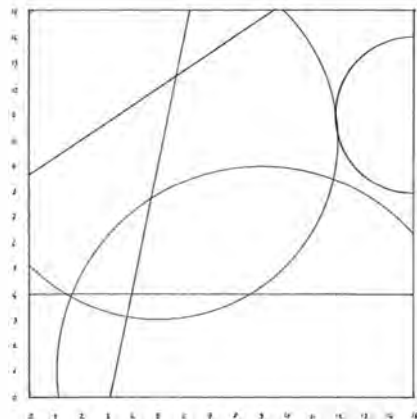


Fig. 6d



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

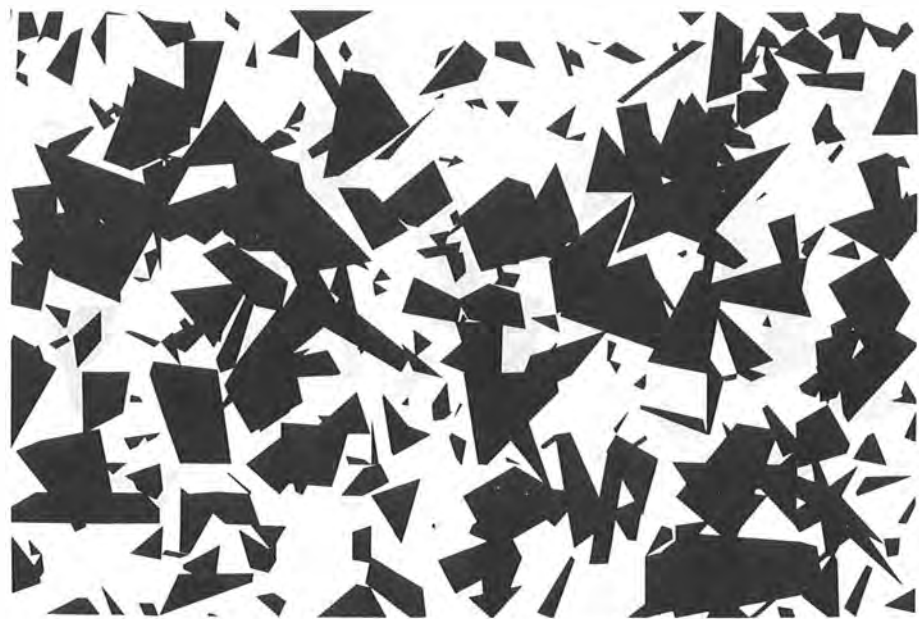


Fig. 10

6 - Conclusione

Ho cercato di indagare, con un procedimento sperimentale per tentativi, se fosse possibile rappresentare bidimensionalmente una struttura completamente casuale, senza ridondanze e quindi equidistante da qualsiasi interpretazione percettiva sensata.

Ho dimostrato come le strutture comunemente usate per rappresentare il concetto di «rumore bianco» sul piano della percezione visiva, costruite per mezzo di programmi per calcolatori, non rispondono allo scopo, a causa soprattutto della struttura a caselle quadrate del video dei calcolatori.

Le caselle dei calcolatori, pensate come unità d'informazione (pixel), riproducono quella che ho chiamato la concezione «antica» del caso.

Le strutture rappresentate nelle figg. 10 e 11, che risolvono parzialmente il problema dal punto di vista logico, pongono tuttavia problemi nuovi dal punto di vista percettivo. Infatti, se fissate per un tempo sufficientemente lungo, sembrano indurre percezioni soggettive dotate di contenuti significativi.

I contenuti soggettivi manifestati in risposta ad una stimolazione assolutamente casuale, non essendo premeditati né volontari, costituiscono un *evento* che rientra nell'estetica della spontaneità.

Paola Ferraris

A CIASCUNO IL SUO «NEO»
RIFLESSIONI STORICHE SUL POST-MODERNO

I percorsi di analisi che ho tentato di far incrociare sul fenomeno post-moderno, vanno dalla filologia alla critica dell'ideologia, attraverso il lavoro storico: senza pensare di trovare la verità, il valore o non-valore assoluto, scavando nelle pieghe dei discorsi (giacché ho considerato soprattutto i testi, dove la teoria si dichiara e vuole fondare la pratica dell'arte, e non solo dell'arte: cioè ho considerato il modello di organizzazione culturale che il post-moderno propone). E senza ipotizzare una macchinazione diabolica, o un raggiramento degli ingenui, nella ricerca dell'eventuale significato ideologico, ma interrogando i fenomeni dal punto di vista ben delimitato delle condizioni «storiche» attuali del lavoro intellettuale: le condizioni che li rendono possibili, e il ruolo dei fenomeni post-moderni in esse, come «significato», certo non unico e globale, ma tale da delimitare l'assoluta autonomia di significato dei discorsi al loro interno, nei termini in cui si viene effettivamente a realizzare nello spessore dei limiti del loro universo testuale (giacché sappiamo che le situazioni di enunciazione incidono sul senso dell'enunciato, e chi parla, ma anche chi scrive, può integrare o rimuovere questi fattori nel costruire il discorso teorico).

Cominciando dalla citazione «post-moderna» inserita nel titolo, si può leggere un «dopo» che si compone di infiniti «prima», come una risposta alla crisi del Senso della Storia: quando il «prima» non si rifonde in «altro» (il che non avviene mai senza residui, ma oggi questi diventano ineludibili, dal punto di vista della crisi del progresso lineare). Questa risposta non è quindi leggibile entro quel Senso (della Storia), ma si dà comunque in una temporalità («risponde» a qualcosa che è avvenuto): per questo, è possibile riflettere su cosa è avvenuto a questa «cultura del moderno», e rispetto a ciò costruire *un* senso per quella risposta (tenendo conto che anche così si sta rispondendo, smontando un nesso in sé non necessario di domanda/risposta, per eventualmente oltrepassarlo, senza garanzie a priori di successo). Dunque, la crisi del Senso della Storia è la crisi della possibilità di costruire un progetto totale, che si presuppone fondato su una comprensione «finale» della dinamica degli eventi, sulla quale costruire il loro progredire. D'altra parte, il permanere di una condizione «temporale» di cultura e società, è attestato dalla crisi della possibilità di costruire strutture coerenti e onnicomprensive sulle pratiche sociali («sistemi» che si presuppongono costituire una globalità sincronica, anziché diacronica).

Con ciò è evidente lo stato di crisi di tutti gli strumenti «moderni» del lavoro intellettuale, che si trova paralizzato nella sua funzione «culturale» di comprendere, organizzare, progettare l'esperienza sociale come un tutto, al di sopra della sua polverizzazione nelle pratiche e negli eventi, di determinare cioè i valori condivisi o quelli condivisibili che infatti si risolvono storicamente nelle due forme dell'ideologia, strutturale e progettuale, cristallizzando un presente come «oggettivo», o un futuro come «necessario». In entrambi i casi essi si sovrappongono senza effettiva autonoma determinazione alle pratiche che organizzano in modo conflittuale la società. Per questo, e in questo senso, si può parlare anche di «crisi delle ideologie», come definizione sintetica della crisi del lavoro intellettuale nella sua funzione «moderna», e del fallimento della relativa ricerca di autonomia «effettiva».

Ma, anche dall'attuale punto di vista, la condizione di possibilità di una produzione autonoma di progetti e strutture dell'esperienza sociale (divisi in settori disciplinari, ma ciascuno tendente a farsi totale, e tutti ad una prospettiva di riunificazione finale) appare ancora il linguaggio, come sistema sociale di organizzazione dell'esperienza, capace di funzionare al di là dell'esperienza data, costruendo secondo la logica (che è *uno* dei suoi funzionamenti possibili) dei «mondi» autonomi, e perfino la «negazione del mondo». La crisi del Linguaggio come «rappresentazione» del mondo, cioè tale da possedere pienamente nei segni tanto i concetti che i referenti, assumendo il pensiero e la realtà come naturalmente organizzati in partenza secondo una corrispondenza univoca e totale alle parole (e ai segni non verbali, in quanto traducibili), ha un inizio «moderno» relativamente più antico, nel tardo Settecento, con la secolarizzazione del mondo e la soggettivizzazione dell'uomo, non più «natura umana» che comprende per analogia la razionalità della Natura, ma polarizzato fra sentimento e tecnica, attività «arbitrarie», intraducibili ma interagenti, anche se rifondate come discipline sistematiche e autosufficienti, «arte» e «scienza»: processo culturale, questo, che non «discende» dalle rivoluzioni industriale e borghese, ma che certo si intreccia al prodursi di questi «salti» (non in quanto trasformazioni improvvise, ma come condizioni di non-ritorno, una volta acquisite nel loro complesso). La crisi attuale del Linguaggio inteso come Logos, quindi «attualizza», fa accadere in modo non «riconoscibile», ma non indipendente, una frattura evidentemente non oltrepassata una volta per tutte dalla cultura «moderna» del progetto e della struttura, cultura che pure risponde alla crisi del linguaggio referenziale, cercando una nuova funzione per i segni svuotati del proprio referente/contenuto autonomo, e rompendo l'arbitrarietà del «sistema delle discipline» (come classificazione dei linguaggi per categorie dell'esperienza date a priori), per confrontare i puri strumenti logici del linguaggio con l'indeterminato dei segni e degli eventi nel loro dirsi/farsi temporale, tentandone la comprensione e organizzazione totale (anche sotto forma di perfetto Disordine, negazione «dada» dei valori). Con una differenza non inessenziale, dal punto di vista attuale, nel fatto che la cultura del pro-

getto arriva a scontrarsi con la propria realizzazione nei fatti, uscendo da sé e trovandosi a dover sperimentare più tecniche, per poter far accadere trasformazioni come esperienze reali (e non fornire l'interpretazione ideologica per operazioni gestite da altre tecniche, che ne determinano ampie zone di significato effettivo): la stessa sconfitta, è sconfitta della *totalità* del progetto, disponibile come tale solo a tradirsi (a essere tradita), ma non a misurarsi con le contraddizioni del suo farsi (preferendo anzi inglobare l'aleatorio, piuttosto che sperimentarlo), ma non è azzeramento di questa esperienza, proprio per i tentativi di oltrepassamento che ha prodotto (e che si possono considerare «in corso»). Invece la cultura della struttura è un tentativo di rifondazione del linguaggio su se stesso, come costruzione riconosciuta arbitraria ma in cui «tout se tient», internamente necessaria: il suo fallimento è eminentemente logico, si scontra con le aporie della differenza tra le pratiche significanti (punti di vista/«giochi» dell'esperienza, intraducibili in struttura unica della produzione di senso), e col distacco fra le parole e le cose, che ne è alla base, e per il quale la costruzione di un Sistema semantico globale (tale da esaurire l'area di significati possibili di ogni segno/concetto) si traduce immediatamente nell'immagine del Perfetto Disordine, nel proliferare delle metafore e metonimie su se stesse. Anche in questo fallimento è stato possibile leggere il problema, extralinguistico, della temporalità come discontinuità e differenza nella costruzione sociale dei significati (basti pensare alla differenza «qualitativa» fra le teorie-pratiche storicamente prodotte come «arte»), e quello, connesso, dell'oggettività teorica assoluta come ideologia dell'ordine costituito. Ma questa esperienza ha lasciato l'eredità «disponibile» di una definizione a priori dell'autonomia dell'arte come «linguaggio intransitivo», quindi come operazione sul linguaggio per renderlo intransitivo, rinchiuderlo in se stesso, con la garanzia di sottrarlo, e sottrarsi, ai giochi contingenti: dunque, sganciata dal postulato di oggettività del sistema strutturale da costruire, ogni operazione che elegga il linguaggio a territorio isolato, giacché quest'ultimo non possiede più in sé referenti e contenuti dati, potrà assumerlo come intransitivo, e farlo parlare di se stesso (come del resto accade nella semiotica), ma proponendosi come «arte», autonoma, non-ideologica: basterà fondare l'operazione non come ricerca di una logica del linguaggio, ma come ricerca di un'illogica (sempre trovando quello che ci si è proposti di trovare). Questa è una delle condizioni di possibilità per la svolta di tanti strutturalisti al «piacere del testo», e per il costante riferimento allo strutturalismo negli stessi teorici del post-moderno. Ma la crisi dello strutturalismo non è condizione di «necessità» del post-modernismo, e lo stesso ribaltamento del punto di vista (per cui non si abolisce veramente il «bersaglio», il risultato definito a priori di ogni ricerca, ma lo si inverte di senso) fa da fondamento a più risposte fra quelle possibili alla crisi, delimitate già dalla scelta di procedimento (il ribaltamento logico entro il linguaggio stesso), scelta obbligata e onnicomprensiva solo nella logica «autosufficiente» del discorso. Innanzitutto, dalla impossibilità di teoriz-

zare e quindi controllare compiutamente con la logica il proprio stesso «autonomo» possesso intellettuale, il linguaggio (che, una volta isolato rigorosamente, si rivela capace di produrre entro se stesso l'illogico: ma non è questa, «tragica», di Sade o di Piranesi, l'esperienza che se ne ricava), se ne deduce che la logica non è autonoma: e infatti le costruzioni strutturali/semiotiche vengono espropriate dalle tecniche di produzione/consumo dell'informazione, che tuttavia ne fanno un uso «tecnico», limitato e includente programmaticamente squilibri e correzioni di tiro; invece, la risposta che si può definire «apocalittica», imposta l'equazione fra gli assoluti dell'Ordine-Linguaggio-Logos, e Negativo-Potere-Coercizione (non solo in Barthes, ma nel primo Baudrillard, in Deleuze e Guattari, parzialmente in Derrida, ecc.). Notare bene che l'autonomia che ora si cerca dall'Ordine è ancora cercata nel linguaggio come «possesso isolabile» di valori: solo che l'autonomia sarà nell'anti-Logos, nell'illogico: sembra lontana, anzi mai avvenuta, l'identificazione del Potere con l'Irrazionale, durata ancora dopo la seconda guerra mondiale, ma soprattutto l'effettiva inerenza del disordine, irrazionale, caos (mai «totale») all'intrecciarsi/scontrarsi delle tecniche di dominio, senza bisogno di far ricorso a spiegazioni «patologiche».

Assumere l'Irrazionale come Verità alternativa significa però, ad ogni modo, collocarsi *dichiaratamente* in una dimensione metatemporale («sottratta» alla temporalità in cui si rimane immersi), ed assumere *in toto* il linguaggio come intransitivo, vuoto in sé di valori (anche nell'isolamento della teoria, e non solo dell'«arte»), ma senza trarne le conseguenze, giacché non si ricerca allora l'irrazionale nel suo prodursi nei limiti del linguaggio, attraverso l'analisi «infinita» delle rimozioni-metafore (che non dà mai la «trasparenza» come acquisita), ma lo si produce intenzionalmente (e quindi lo si annulla) a partire dalle metafore provvisorie/funzionali della ricerca scientifica (psicoanalitica, in particolare), assunte come significati prestabiliti delle proprie manipolazioni linguistiche: comportandosi un po' come un paziente «post-moderno», che conosca il gioco dei simboli e degli spostamenti, e quindi lo riproduca all'infinito per rimanere nella terapia. Mentre però nella terapia c'è l'incognita del rapporto duale, che «produce» investimenti pulsionali anche contro la volontà e le previsioni, nel rapporto con il linguaggio «isolato», la sua riconosciuta intransitività («silenzio del segno» fuori dei giochi) serve solo a far parlare, all'ombra delle metafore «primarie» (pulsioni ambivalenti, Desiderio), il percorso di autodescrizione con cui si riempiono quelle definizioni di significanti «volutamente casuali», riconoscendole sempre di nuovo senza spostarne i limiti di un passo.

Vorrei esaminare in proposito un testo, *Il piacere del testo* di Roland Barthes, pubblicato nel 1973, che non mi risulta citato negli scritti dell'area post-moderna, ma che parla della medesima svolta, con spunti di notevole lucidità riguardo alle sue condizioni di partenza e punti d'arrivo «apocalittici» provvisori: innanzitutto, l'intellettuale vi si riconosce come «soggetto storico» anacronistico, fuori posto o con posto nullo, dal momento che «la

guerra è finita», la battaglia per la gestione intellettuale del Tutto si è risolta con l'espropriazione del progetto delle avanguardie da parte di altre tecniche, la lotta dei linguaggi che affermano i valori della cultura si è ridotta, in quanto tale, alla pura funzione ideologica, sovrapposta alle pratiche di potere e impotente rispetto alla propria stessa gestione.

Dunque, «ritorno a casa» dei linguaggi, dopo il tentativo frustrato di porsi come prefigurazione sintetica di una riorganizzazione del reale, e ripiegamento su di essi, all'interno del rapporto con essi, dell'intellettuale: Roland Barthes era cosciente che si trattava, in tal modo, di «disertare» il presente della propria alienazione, «tirarsi fuori» (totalmente quanto irrealmente) dalla propria condizione nella società, ben più che di tradire una usurata missione di produttore di «valori superiori» per un futuro sociale alternativo. Se non rinuncia a proclamare il piacere o godimento del testo (per il quale scriverlo, o leggerlo, è indifferente) come unica vera «deriva» rivoluzionaria, tuttavia specifica le condizioni che lo rendono possibile, le tecniche attraverso cui conseguirlo, l'obiettivo che di fatto le guida: la condizione è quella di un edonismo della propria cultura (investimento affettivo, quale unico possesso e termine di identificazione) unito ad una volontà di distruzione e perdita, come vendetta sulla disgregazione in tanti linguaggi «limitati» e conflittuali (che non possono cogliere una verità assoluta se non come cristallizzazione ideologica). Condizione, quindi, di sdoppiamento e lacerazione, ma «sospesa», immobilizzata fra la nostalgia di una Lingua totale, capace di dire la verità del Soggetto e del Mondo senza essere continuamente stravolta dai fatti, e la consapevolezza che a parlare in modo tale, oggi, possono essere solo le ideologie funzionali ai poteri costituiti. La soluzione, escluso il confronto continuo con i limiti del proprio discorso (tanto quelli istituzionali, e arbitrari-contingenti, di ogni disciplina, che quelli, fondamentali, delle parole rispetto alle cose, all'inesauribile e all'aleatorio degli eventi), esclusa quindi una trasformazione di ruolo, rispetto alla tradizionale produzione di valori nell'autonomia (presunta) del linguaggio, non può essere che quella di trovare dentro il linguaggio il superamento dei suoi stessi limiti, esercitando un «sadismo senza crudeltà» che lo sciolga dai conflitti e dalle divisioni da cui è segnato nel mondo dei fatti, restituendogli uno «stato filosofale» assoluto e intransitivo (operazione sempre possibile con gli strumenti della logica), e quindi costituendolo come realtà autonoma e totale (ma tale solo all'interno del discorso, non nelle sue condizioni di esistenza), in cui diviene possibile «godere» della propria ambivalenza storica, viaggiando al di qua e al di là del «cattivo presente», e con ciò descrivendo sempre di nuovo il proprio edonismo e nichilismo culturale (termini, questi, usati esplicitamente da Barthes).

La volontà del «soggetto storico» intellettuale di liberarsi dall'autorepressione libidinale, potrà infatti liberare i linguaggi da un rigore diventato «futile» (in quanto puro principio di coerenza interna, e non strumento progettuale), e trasformarli in un unico pozzo inesauribile, ma per trovare, al termi-

ne di ogni vagabondaggio, il piacere ancora tutto «intellettuale», e per di più prevedibile, dell'auto-riflessione, cioè del riconoscersi nell'immagine «linguistica» dell'estraneazione (nell'isolamento del linguaggio che parla di se stesso), dove le relative contraddizioni convivono in stato di sublimazione. Voler cancellare il limite del linguaggio, di qualsiasi linguaggio, in quanto organizzazione dell'esperienza che non esaurisce la possibile esperienza delle cose, e volerne assumere i segni per parlare l'ineffabile (in Barthes, il corpo: comunque, la realtà «primaria» delle pulsioni o del desiderio), significa annullare il prodursi dell'inesauribile come evento, esperienza «nuova», per ricondurlo invece nell'ambito di un Tutto logico, cioè del linguaggio come fondato sull'infinito Disordine (altrettanto sovrapposto all'esperienza quanto l'Ordine finito). Questa elezione del linguaggio ad esilio in cui conciliarsi con le proprie contraddizioni, rendendole, da storiche, eterne, è un esito che sta alla base dei discorsi del Post-moderno, ma viene esplicitato, in varia misura, solo da chi, relativamente esterno, accetta di esporsi forse con maggiore sincerità, anche se con non minore finalità di autoconservazione nel dato (di «coraggio dell'immobilità» parla per esempio Achille Bonito-Oliva): Barthes, dal canto suo, è arrivato a definire l'isola del testo come momento tranquillo, stato di calma esclusa, «in clandestinità» rispetto al proprio essere nel mondo (che rimane comunque la condizione reale, non posseduta col «piacere del testo», piuttosto sublimata consapevolmente).

Tuttavia, la crisi, parziale, della risposta «apocalittica», paradossale luddismo anticulturale appagato nell'oasi della cultura, non si verifica su questi problemi, ma rispetto alla considerazione ancora dialettica della propria autonomia, ed alla conseguente condanna alla speranza/disperazione di far trionfare la verità: il Post-moderno «maturo» combatte dichiaratamente questa residua «volontà di verità» (che, in mancanza di una garanzia nel Senso della Storia, è senz'altro profezia utopica disperata, comunque produttiva di «sassi» ideologici), ma di fatto combatte piuttosto il «tragico» dell'ipoteca degli eventi sul proprio lavoro, e la sublimazione imperfetta proposta con l'estraneazione consapevole. La «risposta» più recente è un perfezionamento della terapia (auto-terapia della condizione intellettuale, ma proposta per estensione a tutto il sociale), e come tale si è potuta attribuire il merito di aver diradato le nubi dell'«ideologia della crisi delle ideologie», o del Gran Rifiuto come sovversivo dell'Ordine esistente (ideologie consumate piuttosto per contraddizioni interne/esterne, ed oltrepassate da ricerche diverse). Con una ulteriore elasticizzazione degli strumenti logici (ma in presenza di altre condizioni di possibilità, più congiunturali), si giunge infatti a rimuovere perfino la memoria delle frustrazioni delle teorie «assolute», comprese quelle subite dalle profezie «apocalittiche» (giacché le diverse pratiche di potere possono benissimo organizzare in proprio la terapia del riconoscimento dell'inconscio «di massa» nei linguaggi correnti, utilizzando ideologicamente la garanzia teorica offerta, del possesso nei segni di una autenticità individuale immune dalle condizioni accidentali di alienazio-

ne): memoria di frustrazioni pur sempre presente nel considerare il linguaggio come esilio, approdo della fuga dal mondo in una dimensione di pura consolazione (nel trovarsi, appunto, in compagnia di una verità «altra», di cui poter ancora riconoscere il possesso nel linguaggio). Invece, il Post-moderno vuole essere integralmente «dopo» questa dissociazione, subita e rivendicata, fra il mondo delle parole e il mondo dei fatti, con le sue conseguenze «critiche», tanto nel senso della crisi della funzione sociale dell'intellettuale, quanto nell'assunzione di posizioni comunque «critiche» verso le pratiche dominanti, anche se tendenti a risolversi in una critica del linguaggio, ovvero a sintetizzare e comprendere in esso ogni dialettica come un tutto logico (nella prospettiva della sua soluzione finale e del recupero del proprio ruolo «classico»).

Il Post-moderno assume la reificazione dei segni e delle immagini, e la semiotizzazione-estetizzazione degli oggetti, nei circuiti di consumo di merce/informazione, come nuovo statuto unitario e globale del linguaggio, che non solo è perfettamente inutile criticare (come lo è effettivamente, se la critica rimane negazione «apocalittica» o puro rifiuto etico/nostalgico, anziché esplorare i limiti del «gioco» per identificare e spostare il proprio ruolo assegnato, già a livello di produzione: ma in questo caso è l'attribuzione di unità e coerenza onnicomprensiva al sistema del consumo che implica l'affrettata identificazione del e con l'«assassino»): il sistema del consumo diventa anzi condizione per possedere, nei segni-immagini diventati oggetto (e viceversa, negli oggetti presentati come segni-immagini), anche la totalità del reale. Infatti l'Ordine viene riconquistato all'autonomo dominio teorico, nella pura forma logica dei sistemi-circuiti, che sostituisce l'identificazione del potere nelle «facciate» delle Grandi Istituzioni (Stato, Capitale, ecc.), cristallizzando quindi il potere nella sua forma ideologica, dimostrabile come pura apparenza e disponibile a rovesciamenti di senso (fino a poterne predire la precipitazione naturale nel disordine per aumento di complessità nei circuiti, sul modello del sistema semiotico o della termodinamica) senza alcuna necessità di «apocalisse» intenzionale o di trasformazione reale: il Disordine è quindi già inerente logicamente all'Ordine, e posto che nei segni «totali» di quest'ordine si realizzeranno necessariamente tutti gli investimenti pulsionali, anche questi vengono ricondotti ad una pura forma logica, come eterna circolarità infinita del Tutto libidinale, essenza che tutti i segni rappresentano quindi indifferentemente, in tutte le loro combinazioni.

Risultato «dichiarato», la ritrovata possibilità di comprendere, parlare, rappresentare il mondo degli eventi come totalità, perché «i giochi sono tutti fatti», ed il sistema si sarebbe stabilizzato nell'entropia: così il post-intellettuale potrebbe realizzare l'eterno desiderio di riunificazione del sapere (infatti il concetto di entropia, dalla termodinamica, viene «tradotto» nella linguistica, e di qui nell'economia, sociologia, psicanalisi, ecc.), eliminare a priori ogni irruzione dell'aleatorio ed ogni frustrazione nella verifica effettuale di teorie e previsioni, riconquistare insomma la funzione sacerdotale di

teologo dei massimi sistemi, proponendo infatti una nuova religione, come aspetto «pratico» e dipendente dalla Verità rivelata: l'arte, come produzione e contemplazione di oggetti/segni che «riflettano» la sintesi teorica, metafisica, di Ordine e Disordine, realtà apparente e verità pulsionale (in quanto «gioco», senza regole, con i codici: «pittresco» ingenuo, con i linguaggi), ed estendano questo riflesso sacrale, auratico, nell'estetizzazione dell'ambiente. Viene concesso quindi all'arte un ruolo di mediazione, a sua volta mediata dalla «critica d'arte», in una piramide discendente che porterebbe finalmente al ricongiungimento con le masse (non più «massificate»).

Adottando termini di confronto più «terrestri», si potrebbe senz'altro individuare in questo progetto culturale una interiorizzazione dello sradicamento totale, della fuga in un futuro assoluto (tanto da comprendere tutto il passato), profetizzato come immanente, quanto di fatto inesistente al di fuori della teoria, ed opposto ad ogni radicamento nel «cattivo presente»: introiezione del dominio autosufficiente e liberatorio del puro consumo, condotta al punto di farsi mediatori per il consumo di massa di questa ideologia, predeterminando il consenso attraverso l'incontro «naturale» con i circuiti adeguati quantitativamente, previa normalizzazione di qualsiasi «scarto» espressivo, nel percorso discendente delle «mediazioni» (di cui le grandi esposizioni «di etichetta» sono, per le arti figurative ma anche per l'architettura «disegnata», l'approdo favorito e più significativo).

Ma se questa risposta alla crisi permanente del «moderno» comprendesse davvero senza residui l'accaduto, il presente e il possibile, non resterebbe che da ringraziare per la rivelazione, e per il suo innegabile contenuto di «consolazione»: sembrerebbero però non mancare, anche solo rispetto alla «storia di crisi» inizialmente tratteggiata per il lavoro intellettuale/produzione culturale, una serie di rimozioni, che impediscono comunque di accettare il ruolo che il post-moderno propone per se stesso (con le sue logiche deduzioni interne), e impongono di considerarlo come ideologia (intesa appunto come cristallizzazione di rimozioni), verificando quindi in specifico come funzioni, nei rapporti di produzione/fruizione di testi e opere, il progetto culturale di cui ho già tentato una definizione provvisoria. Innanzitutto, la costruzione che viene proposta del Sistema (l'Ordine «formale» dei circuiti) ricicla materiale risalente alle tentazioni metafisiche dello strutturalismo, e ormai inutilizzato da qualsiasi lavoro di analisi che non voglia mistificare i propri effettivi risultati; vengono inseriti, inoltre, schemi teorici presi a prestito dalle scienze, quali garanzie di «oggettività», ma dissolvendone la specifica area di verificabilità nel dogma totalizzante di una logica universale dei segni, rimuovendo quindi, ancora una volta, i fallimenti della semiotica, anziché indagarne le motivazioni, per nulla misteriose, nella frattura storica del linguaggio universale in più lingue, tecniche, pratiche, non ricomponibili in un Tutto.

D'altra parte, l'ideologia della «condizione post-moderna» non è una costruzione del tutto fatta a vuoto: non può evidentemente realizzare la pretesa

funzione di «teodicea» assegnata al discorso teorico, cioè far ritornare la condizione e il ruolo dell'intellettuale all'epoca del logos «classico», o più probabilmente di mitiche Origini, ma può consentire di praticare, più limitatamente, una continuità non solo formale con l'identità e gli strumenti «perduti per strada» nella crisi permanente della modernità, senza indagare le condizioni problematiche che li hanno fatti cadere (considerandole integralmente «superate»), per rimanere sostanzialmente fermi nel dato, con l'apparenza di una grande libertà di spostamenti.

L'identità «ritrovata» è quella, del tutto parziale, che si può leggere in alcune esperienze moderne a patto di selezionarne come comune denominatore la volontà di riposare ancora sul possesso del linguaggio, come condizione di autonomia «almeno» formale, tacendone invece i tentativi falliti, tutt'altro che pacificati, di restituire ad esso la sua pienezza e autonomia di senso (dall'«impotenza al significato» dell'elettismo ottocentesco, all'opera d'arte totale, allo «stile floreal», ecc.), come pure tacendo l'approfondirsi della lacerazione, nei tentativi di «metalinguaggi» globali come nelle utopie di «trasparenza» per disseminazione e «disordine» dei segni, fra le parole e le cose da ricomprendere teoricamente in un Tutto. Ora questo «fantasma» di Linguaggio-sistema si dichiara totalmente realizzato nelle cose da un altrettanto fantasmatico Potere senza smagliature, e può quindi ricongiungere i suoi due referenti storici, il mondo come ordine razionale dell'esperienza, e come disordine irrazionale delle pulsioni (con i ruoli rispettivi di significante e significato): l'ideologia si propone finalmente Una dopo le sue scissioni dialettiche, come coincidenza di affermazione e negazione, assenso e dissenso, per poter essere insieme apocalittici e integrati.

Questo non la rende più onnipotente o effettuale di prima, dato che le condizioni di possibilità su cui riposa sono quelle della razionalizzazione in atto nel comportamento sociale, attraverso i rapporti di produzione/consumo e l'organizzazione ambientale (con le conflittualità, i residui e i margini, l'irrazionalità tanto usata che incorporata in questa stessa «razionalizzazione»): ma una tale ideologia consente di assommare tutte le rimozioni storiche in una terapia totale, consistente nell'esibirle, dissolverle «magicamente» nel gioco, e proprio esorcizzandole, riconoscersi interamente in esse. La storia della cultura diventa quindi un immenso repertorio, da cui sono soppresse le tracce dell'attività di ricerca plurale e discontinua che la percorre, ed è tale perché disposta a mettere in crisi i propri strumenti anziché farsi cristallizzare: la storia del moderno sarà invece il territorio d'elezione degli strumenti teorici riciclabili, mentre i reperti più antichi, e quindi più reificati, saranno a disposizione degli artisti, come oggetti/segni già pronti ad essere consumati nelle icone del nuovo culto (ovvero, dell'«aura» ritrovata); in mezzo, il critico d'arte non dovrà più essere condizionato dal farsi delle ricerche, né tentare a sua volta di ricercarne il diverso significato storico, sperimentando la costruzione di nuove ipotesi di organizzazione e spazi praticabili per il lavoro intellettuale (a cominciare dal proprio), ma potrà ritornare a meditare

il «realizzarsi» della teoria nelle opere, «riconoscendole» come valore in assoluto, in quanto suo riflesso presunto. Questa autonomia indeterminata e indeterminante (casomai normalizzante) viene recuperata dalla critica post-moderna al di là della frattura imposta dalle avanguardie, non solo «storiche», ad ogni «riconoscimento» dei propri schemi teorici precostituiti, e consente a sua volta di riproporre una assoluta padronanza teorica sulla storia dell'arte, rappresentata come continuità confluyente nel post-moderno per rovesciamenti «necessari» di caratteri costitutivi (riciclando in modo distorto le «coppie polari» già di Wolfflin). Ma la memoria dello spezzarsi del progetto totale delle avanguardie, e degli inizi di una sperimentazione di più tecniche di ricerca, capaci di verificarsi continuamente sulle trasformazioni prodotte nei propri stessi rapporti di produzione/fruizione, (rifiutando una cristallizzazione dei propri limiti in divisione del lavoro «oggettivamente» legittimata), non è una tradizione riciclabile, e può quindi servire, in ambito post-moderno, solo attraverso la mediazione delle costruzioni monolitiche in cui è stata ingabbiata, come immagine mitica del Padre verso cui indirizzare pulsioni liberatorie di «disinibizione». Ciò che si va a recuperare sono i residui più «tranquilli», perché assunti come testimonianze della possibilità di abitare la sconfitta senza mettere di nuovo in pericolo la propria identità costituita, quale che poi di fatto sia: così l'arte e l'architettura prescelte nella produzione degli anni Venti-Trenta, solo per fare un esempio, sembrano voler dimostrare la pacifica coesistenza dell'assoluto Dominio e della piena libertà formale (libertà in tutto il territorio delle tradizioni linguistiche disciplinari, fino agli stilemi «attuali»): coesistenza che le condizioni odierne consentono senz'altro di perfezionare.

Due direzioni, del tutto unificabili-indifferenti, vengono infatti dichiarate aperte alla libera creazione artistica, nel confluire di tutte le discipline verso una sorta di «arte del disegno» (design «artigianale»): I) la gestione della «memoria» globale della civiltà, presupposta immagazzinata e posseduta in forma oggettivizzata e «finale» nel repertorio di segni-immagini di tutte le discipline tradizionali, «reperti» da liberare e offrire al pubblico manipolati, in rappresentanza di un viaggio indifferente nei suoi percorsi, ma intenzionato alla gratificazione dell'autoriconoscimento (preventivato); II) la gestione dell'universo dei segni-immagini che si producono nel paesaggio metropolitano, in cui si presuppone esaurita, e del tutto incondizionata, la totalità dell'esperienza attuale del mondo, da esemplificare nel gioco combinatorio come dimostrazione della soddisfazione «necessaria» di tutte indifferentemente le pulsioni in essa. L'obiettivo sarà quindi la rappresentazione di un modello di esperienza globale che comprende il passato ma esaurisce in sé anche il futuro, rivelando il sorgere di una «nuova sensibilità» (espressione testuale nella critica post-moderna) pienamente rappacificata con l'immagine «pittorresca» dell'universo, quale viene offerta dallo sradicamento totale nella dimensione (isolata artificialmente) del puro consumo. Questo modello di sradicamento gratificante non consente alle opere né l'assoluto silenzio,

che testimonierebbe di un dovere della consapevolezza rispetto all'impotenza a produrre un senso non «condizionato», ma neppure consente un eccesso di volontà comunicativa, che produrrebbe un'incomunicabilità non preventivata, uno «schiaccio al gusto del pubblico»: l'esperienza del puro consumo di segni/immagini, per dimostrarsi assolutamente libera e assolutamente necessaria, deve essere mediata (fatta consumare) senza nessuno scarto dalle proprie occultate condizioni, cioè dalla predeterminazione del consenso che richiede una produzione di oggetti «passivi», del tutto «ingenui» nella seduzione che esercitano esclusivamente in nome della convenzione costituita dell'arte, e dei circuiti di mercato in cui vengono inseriti (in modo da chiamare ad un'esperienza altrettanto ingenua della valorizzazione estetica della «pelle delle cose» come nuova verità del mondo).

Questo procedimento di mediazione culturale comporta, già di per se stesso, l'indifferenza verso i discorsi che vengono mediati (segni, immagini, opere delle diverse discipline, o anche «cultura materiale» tradizionale e futuribile), ma comporta anche il rigoroso adempimento all'obbligo di normalizzare gli «scarti» e le differenze in un «pittorresco» le cui varianti saranno, coerentemente, del tutto inessenziali, e rinnovabili all'infinito (includendo anche i «monumenti» al pittorresco). Questi orizzonti della produzione artistica vanno intesi, evidentemente, alla doppia scala dell'«art design» e del «design globale», corrispondenti non a diversa scala qualitativa, ma a diverso circuito quantitativo predeterminato: tra le condizioni dell'«estetizzazione del tutto», non si può infatti dimenticare la estrema diversificazione sociale, e le ridotte possibilità di espansione del mercato, con le relative esigenze di diversificazione indeterminata della veste formale, come mezzo di predeterminazione del consenso, allargato alle operazioni di «rivestimento» dell'organizzazione effettiva del territorio, in modo tale da presentare prodotti ed interventi sull'ambiente, indifferentemente da una verifica del loro «funzionamento» nelle condizioni del mercato e urbane, come indirizzati a priori alla «soddisfazione» di ciascuno e di tutti i fruitori.

Vorrei esaminare più in specifico come l'architettura si articoli, nel Post-moderno, in «art design» e «design globale», da un lato confluendo nell'«arte», mentre d'altra parte la pittura stessa tende ad assimilarsi all'arredo ambientale (entro un processo non del tutto casuale di «rinascita artigianale», evidente in particolare in Italia).

Da un'ideologizzazione del «design globale» in chiave liberatoria, muove già l'architettura radicale, erede degli slogan più consumabili del '68, affermando la propria «anti-progettazione» come nuova «presenza» dell'arte nel reale, «terapia di partecipazione nullificante/catartica» (come la definisce Manfredo Tafuri) che assume l'indeterminazione *prestabilita* dei significati come nuovo Tutto in cui immergersi, dando così voce e immagine, di fatto, alla tecnologia e al consumo come «universo» (dato che la liberazione dei segni dai codici viene resa possibile e gestita dai nuovi modi di produzione e consumo, secondo le esigenze prima analizzate, e proprio quando vuole darsi co-

me «a priori» autonomo e assoluto): questa produzione riceve infine il riconoscimento statunitense, con la mostra recente «Italy. The New Domestic Landscape» (Museum of Modern Art di New York), sanzione che potrebbe far riflettere sul posto così assegnato nella divisione internazionale del lavoro intellettuale (presumibilmente, in funzione della mediazione fra «pezzi da collezione» e produzione massificata).

Riassorbite le utopie di «società estetiche» sovversive, l'obiettivo di dare assoluta ambiguità «artistica» all'intera immagine dello spazio sociale (con un'autonomia puramente formale nella definizione di tutte le sue componenti), in modo da soddisfare i desideri auto-proiettivi dei progettisti e, a priori, di ciascun fruitore, diventa uno dei versanti operativi dell'architettura post-moderna, per quanto se ne può desumere dalla stessa presentazione che ne dà Paolo Portoghesi in «Dopo l'architettura moderna» (1980). Ma in questo caso, alla rivendicazione del «piacere» nell'architettura, si associa quella della rappresentatività delle condizioni «epocali», globalmente designate come «estetiche», proprio in quanto i nuovi modi di organizzazione di produzione e consumo, ed i nuovi meccanismi di consenso che li attraversano, permettono all'architetto di dare libero sfogo alla volontà di auto-descrizione «poetica», attraversando il proprio bagaglio culturale di linguaggi «storici» e moderni, con la dichiarata certezza di dare comunque voce ad una «memoria collettiva», o addirittura di portare alla luce l'autonomia di «culture subalterne» (in un nuovo abbraccio fra l'intellettuale e masse «non massificate», che solo l'estrema diversificazione del mercato rende teoricamente sostenibile, a prescindere dal suo significato del tutto ideologico rispetto alle operazioni realmente possibili). Ma soprattutto, ciò che sarebbe possibile ripristinare nella condizione post-moderna, è la continuità evolutiva della disciplina «architettura», identificantesi nel possesso di un linguaggio formale capace di «dire» la totalità dei valori culturali, diramandosi in ogni settore della configurazione ambientale (intesa come pura «immagine») senza smarrire l'assoluta autonomia di senso e l'unità «inclusiva» (per rovesciamento simmetrico dell'«esclusivismo» post-razionalista), del nuovo «stile». La crisi tardo-settecentesca della figura tradizionale dell'architetto, dell'unità del linguaggio disciplinare, dell'organicità dell'ambiente umano, e la risposta che le avanguardie hanno tentato di dare all'«indeterminabilità» del significato delle produzioni tecniche a livello di stile formale (fino al fallimento anche di ogni utopia di progetto totale), diventano incidenti di percorso inessenziali, giacché l'universo dei simulacri (del consumo) avrebbe il potere di ricongiungere i segni e le cose, restituendo alla cultura il compito di rappresentare e «comprendere» globalmente il reale, benché non più duplicandolo secondo un Ordine, ma «applicandosi» alla sua superficie visibile secondo un Disordine stabilito a priori (quindi con un significato, economico ma anche ideologico, di indifferente e dogmatica valorizzazione dell'esistente, come Perfetto Disordine «organico» ed «estetico»).

L'altra faccia del design globale, fatta combaciare con esso nell'architettura post-moderna, è invece il versante della «purezza» rispetto ad ogni utilizzazione sociale, costituito dall'«art design», l'architettura come scrittura, autoavvalorantesi entro la convenzione dell'arte come «bello senza scopo». In questa dimensione, l'estraneazione nella memoria privata (esercitata sul linguaggio) arriva ad esporsi con sincerità massima, rivelando come per la *nostalgia* di una totalità di valori «intangibili» non ci sia luogo fuori del labirinto dei segni, e come, d'altra parte, i viaggi al suo interno conducano sempre di nuovo a descrivere questa condizione «sospesa», fra consapevolezza del silenzio e discorso auto-consolatorio. Resterebbe la possibilità di una funzione critica, per questa decostruzione della disciplina, nel mostrare l'esaurimento dell'autonomia di valori della lingua, e la necessità di sperimentare altri «giochi» con i suoi frammenti (nel senso di altre ricerche, non chiuse nella elaborazione «pura» del progetto), abbandonando la Parola assoluta dopo aver verificato che non fa che trasformare se stessa. Ma la crudeltà della dissezione del linguaggio sembra trovare di preferenza la via d'uscita del rispecchiamento edonistico nell'immagine della propria estraneazione, e quella offerta dal costituirsi di un nuovo circuito di mercato, che installa definitivamente queste operazioni entro la convenzione costituita dell'«arte», promuovendone un incremento senza sbocchi, in termini di pura «ripetizione differente».

Poiché non è difficile cogliere i nessi fra questo avvaloramento di pure immagini come merci, e la tendenza ad avvalorare le merci come pure immagini, nella formalizzazione estetica dell'ambiente (con una relazione indiretta, ma rintracciabile, fra le diverse «scale» quantitative dei circuiti), diventa quindi possibile leggere, nell'ottica del Post-moderno, queste testimonianze di una «fine» possibile dell'architettura (non «morte» hegeliana) come costituenti di per sé lo inizio di una ritrovata autonomia formale della disciplina, rivalutando in blocco il repertorio di segni da tempo svuotati di ogni valore assoluto, quali finzioni esibite ma autovalorizzabili come simultanea rappresentazione dell'essenza dell'arte e del reale (l'«estetività»).

L'architettura potrebbe quindi ritrovare un'unificazione «trascendentale», nel compito tradizionale di rappresentazione dei valori culturali-sociali come un tutto organico e definitivo (missione di verità, anche nell'annunciare la finzione universale. la totale disponibilità di quei valori per gli «autentici» — ma predeterminati come tali — giochi di riconoscimento su di essi): fingendo ancora una volta di possedere nel linguaggio l'Uno infinito da cui discende il molteplice delle possibili attribuzioni di senso, e quindi di poter garantire a priori la produzione intellettuale dalle determinazioni esterne di senso (agenti sull'esperienza fruitiva) da parte delle tecniche che ne gestiscono la socializzazione e dunque il ruolo effettivo, «delimitato», nel reale. Tutto ciò va detto senza dimenticare neppure, d'altra parte, che la terapia simultanea proposta dai protagonisti del Post-moderno a se stessi e alla collettività, non si potrà liquidare come timido narcisismo o empirica «captatio

benevolentiae» reinterpretata attualisticamente, giacché si dimostra capace di garantire effettivamente l'autonomia, su di un piano (nel gioco formale), la funzione, sull'altro (nei circuiti di fruizione), ed una coordinazione di «etichetta» fra i vari settori della produzione artistico-culturale.

Avendo incentrato l'analisi sulla «macchina culturale» in quanto tale, e non sulla qualità e dignità artistica o meno dei prodotti, potrei sintetizzare alcune conclusioni provvisorie. L'adeguamento abilmente programmato al «modello» dei circuiti di consumo (che prevedono appunto l'assoluta variabilità delle forme, e l'assoluta dipendenza dei prodotti dal proprio effettivo funzionamento, legato ai rapporti di produzione), assegna al lavoro intellettuale un ruolo di mediazione e lo rende fin da oggi piuttosto superfluo («decorativismo ideologico», è stato definito il Post-moderno). Le diverse pratiche tendono infatti a gestire in proprio, attraverso tecnologia e politica, una «nuova cultura» consumabile e rivestita di un'«aura» insindacabile, non più monopolio dell'«arte», rendendo così piuttosto anacronistiche le velleità profetiche e di «iniziazione di massa» post-modernistiche.

Le condizioni della produzione intellettuale, che imporrebbero di mettere in discussione la presunta autosufficienza della macchina culturale post-moderna, nel gioco delle sue stratificazioni interne (teoria, critica, arte che si «confermano» a vicenda), vengono eluse e conservate tal quali, in nome del «nuovo modo di consumo» adottato. La «risposta» è quindi inadempiente sia verso la crisi del progetto (affossata senza sperimentare la possibilità di progetti non «totali», gestibili e verificabili nel farsi della ricerca, nei margini aperti dai conflitti che attraversano le discipline, fra più pratiche di potere), sia verso la crisi del linguaggio, che viene rifondato come lingua universale dell'indicibile, parlata dal consumo; sia, ancora, verso la stessa crisi del criticismo intellettuale, sublimata nello, sradicamento «pacificato» dal *proprio* presente. Questa risposta sana la «moderna» dialettica (spesso ineffettuale per nostalgie di sintesi «linguistiche») senza cessare minimamente di produrre pura e semplice ideologia, sovrapposta questa volta ad una pratica di «design», lavoro tecnico più che intellettuale, e meno che mai «tecnico-intellettuale» (tale cioè da scegliere le proprie tecniche per progettare trasformazioni da verificare, non rinchiudendosi nella loro «applicazione» e funzione assegnata).

Infine, postulando una «spontaneità» necessaria e obbligatoriamente esercitata secondo il modello del consumo, il Post-moderno si preclude anche solo la posizione del problema della spontaneità nelle presenti condizioni.

Indicazioni bibliografiche

- M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, 1966.
M. Foucault, *L'ordine del discorso*, 1970.
G. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, 1972.
R. Barthes, *Il piacere del testo*, 1973.
J.F. Lyotard, *Economia libidinale*, 1974.
R. Barilli, *Informale. Oggetto. Comportamento*, 1978.
A. Bonito Oliva, *Passo dello strabismo. Sulle arti*, 1978.
P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, 1980.
M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, 1980.
P. Fossati, *Critica e istituzioni, qualche considerazione a margine*, in «Figure», n. 2-3, 1982.
M. Perniola, *Le anime belle*, in «Alfabeta», n. 46, marzo 1983.

Manifestazioni espositive: *Opere fatte ad arte*, Acireale 1979 (A. Bonito Oliva); *Dieci anni dopo, I nuovi-nuovi*, Bologna 1980 (R. Barilli); *La presenza del passato*, Biennale 1980 (P. Portoghesi); *Paesaggio metropolitano*, Roma 1981 (G. Bartolucci); *Avanguardia e Transavanguardia*, Roma 1982 (Bonito Oliva); *Una generazione post-moderna*, Roma 1983 (R. Barilli).

Carolyn Christov-Bakargiev

MACCHINE E MARCHINGEGNI

«Tutto ciò che si muove, che si muove mediante un congegno automatico, con movimento su un itinerario o in una serie complessa di movimenti, attira l'interesse infantile in maniera irresistibile. Dapprima è il senso del miracolo e del mistero, poi la curiosità della scoperta, quindi è la consapevole sperimentazione del mezzo propulsore, che tiene avvinta l'attenzione del bambino e suscita il suo entusiasmo».¹

I fautori di un'arte «programmata», tecnologica, che accomuni nuovamente arte e scienza sotto il segno del multiplo e della razionalità spesso non si sono accorti di aver sottolineato, anziché superato, la tradizionale dicotomia fra irrazionale, lirico e sogno da una parte, e la macchina, la tecnica e la scienza dall'altra; fra, cioè, orfismo e prometeismo. Infatti, a ben vedere, la storia della macchina come marchingegno assurdo, fantastico o lirico, non si limita ad episodi dadaisti, come nei progetti anti-macchinisti di Duchamp e di Picabia, o neo-dadaisti, come nelle opere di Tinguely, ma ha, invece, una storia lunga e complessa — dalle spettacolari macchine scenografiche di Erone di Alessandria, agli automi sfarzosi di Leonardo come il leone meccanico fatto in onore di Francesco I di Francia, ai progetti assurdi ed irrealizzabili di marchingegni che si trovano nei numerosi libri manieristi di raccolte di macchine come quello del Ramelli o del padre Kircher, agli orologi ad acqua e poi a molla, ricchi di carillons, del sei e settecento, agli automi complessi e capaci di notevoli *tours de force* barocchi, ai giocattoli a vapore o elettrici dell'ottocento, fino alle macchine assurde e, come sono spesso state appellate ispirandosi a Duchamp, celibi, delle avanguardie.²

Non solo vi sono, però, innumerevoli esempi in cui la tecnologia ha avuto nell'arte un connotato fantastico, curioso, anzi ludico, poiché a ben vedere nei casi in cui la macchina è stata utilizzata a scopo «prometeico», produttivo o utile che sia, tale fine è spesso stato ribaltato successivamente, e noi oggi percepiamo, ad esempio, la qualità soggettiva di molte macchine per volare di Leonardo oppure l'assurdità e l'inutilità di molti strumenti psicoterapeutici, come la stanza con pareti convergenti progettata all'inizio dell'Ottocento³, o quel pianoforte a gatti costruito per alleviare dalla melanconia un principe del Cinquecento.⁴

Inoltre, perfino nell'ambito di quell'arte che ha voluto avvicinarsi all'impersonalità della macchina, come nella *Lichtrequisit* (1923-1930) di Moholy-Nagy e in molte opere programmate più recenti, si intravedono qua e là

frammenti di lirismo. In altre parole, l'identificazione fra macchina e scienza ha determinato un equivoco nel quale la ricerca di ricostruire — mediante la macchina — un rapporto fra arte e scienza in una nuova «totalità», non ha, infatti, tenuto in conto la specificità della macchina stessa e della relazione profonda, seppur storicamente mutevole, che intercorre fra l'uomo ed essa. Insomma, cos'è stata per l'uomo la macchina e, se esiste davvero un rapporto specifico con essa, possiamo ipotizzare una storia della macchina artistica, diversa ma ontologicamente simile a, mettiamo, quella della pittura o della scultura? Infine, se tale genere esiste veramente, quali ne potranno essere gli sviluppi?

Di solito, l'aspetto puramente formale della macchina — il suo movimento mediante un congegno automatico su un itinerario o un complesso di itinerari prevedibili in quanto programmati — non è mai stato considerato sufficiente per darne una definizione. Secondo il *Dictionary of Scientific Usage*, ad esempio, un meccanismo è una macchina se ha una funzione utile, se, cioè, produce qualcosa o trasforma l'ambiente. Il meccanismo ne è l'organizzazione di materiali che, alimentato da una qualche fonte di energia, sostituisce la fatica umana o animale svolgendo il suo compito utile. Secondo questa concezione, quindi, un orologio non è una macchina, ma noi sappiamo che proprio l'orologio, invece, fu la «macchina» e l'invenzione che ha meglio simboleggiato la rivoluzione scientifica. Converrà quindi accennare ai significati originari nonché rintracciare, brevemente, la nascita della concezione moderna.

Augusto Guzzo in *L'uomo, la macchina, la tecnica* ricorda come nel teatro greco «quando l'intreccio d'una vicenda tragica non si scioglieva naturalmente, Euripide faceva scendere sulla scena una divinità mediante un congegno di teatro: *deus ex machina*» e riporta tale uso del termine *mechané* a «la trovata mentale che inventa un congegno o qualsiasi altro mezzo per sottrarsi alle difficoltà della vita». Da ciò si desume il connotato di «inganno» del termine *macchinazione* poiché «quando ci si rappresenta la natura come forza brutta, si pensa di doverla «ingannare» imbrigliando i fiumi e regolandone il corso». Ulisse è l'intelligenza *poliméchanos*, «costruendo zattere, escogitando piani di guerra, guidando traversate marine». La macchina e l'arte, quindi, sono in origine strettamente collegate, come nota lo stesso autore: «anche 'arte' è una parola che si è ridotta, specialmente tra noi, a significare esclusivamente 'arti belle': poesia, musica, pittura, ecc. Ma l'antico significato, molto più esteso, è rimasto vivo quando si parla delle arti di un uomo politico, di arte militare, di arte medica, di ars amandi e arti del sedurre, di arti magiche, ecc. Tutte cercano soluzioni ingegnose ai problemi della vita. Alcune costruiscono dispositivi, strumenti, congegni, aiutandosi con essi».⁵

Aristotele, com'è noto, così come elabora una gerarchia fondata sulla concezione dell'arte come «inferiore» alla natura in quanto essa ne imita, imper-

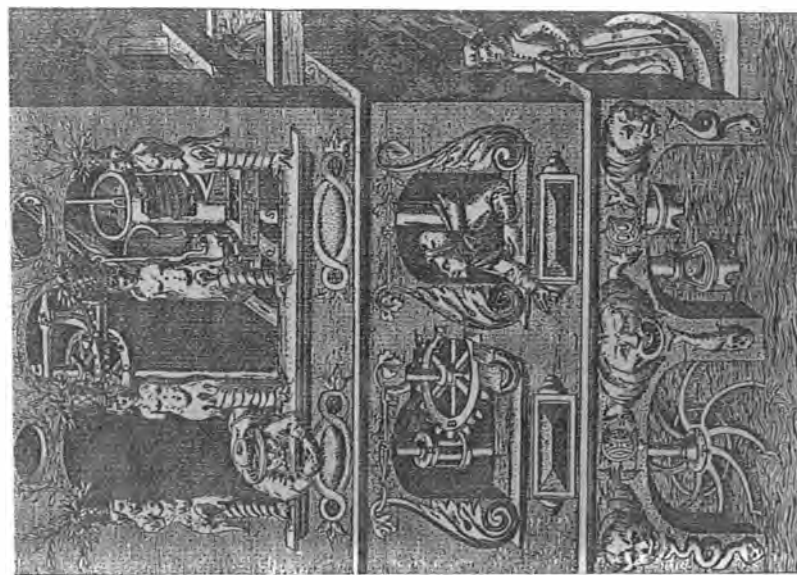


Fig. 2 - A. Ramelli, Impianto per fare salire l'acqua, da *Diverse et artificiose macchine*, Parigi 1588.

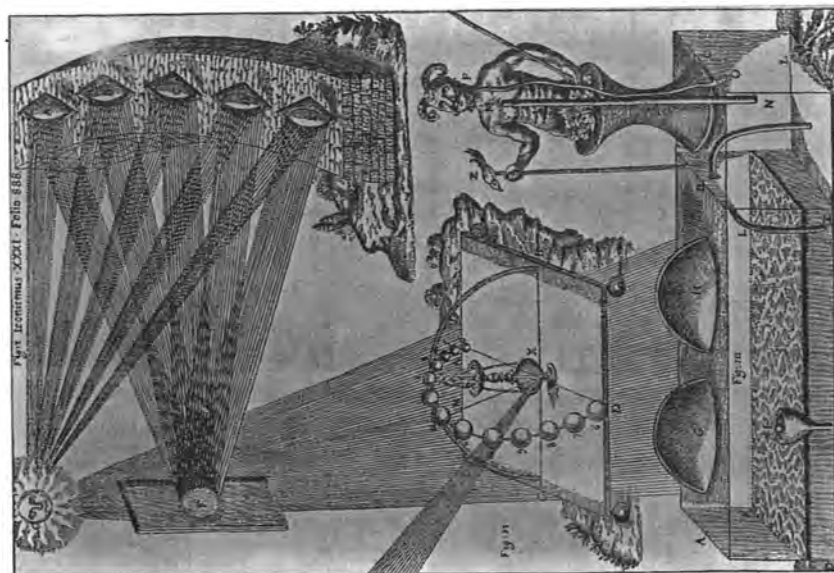


Fig. 1 - Complesso magico del Padre Kircher, da *Ars Magna*, Roma 1650.

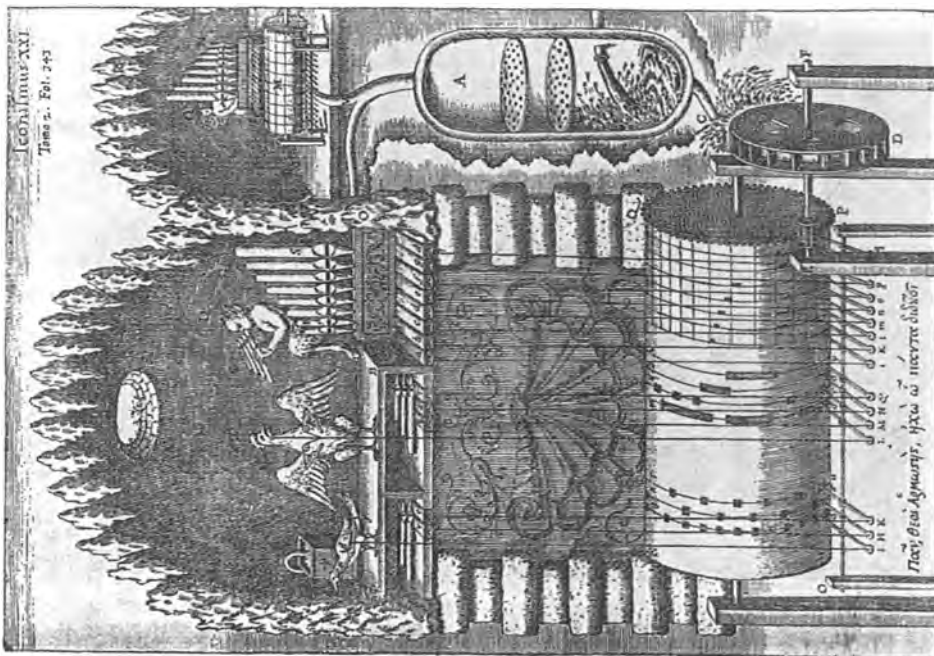


Fig. 3 - A. Kircher, *Strumento musicale meccanico ad acqua*, da *Musurgia Universalis*, Roma 1650.

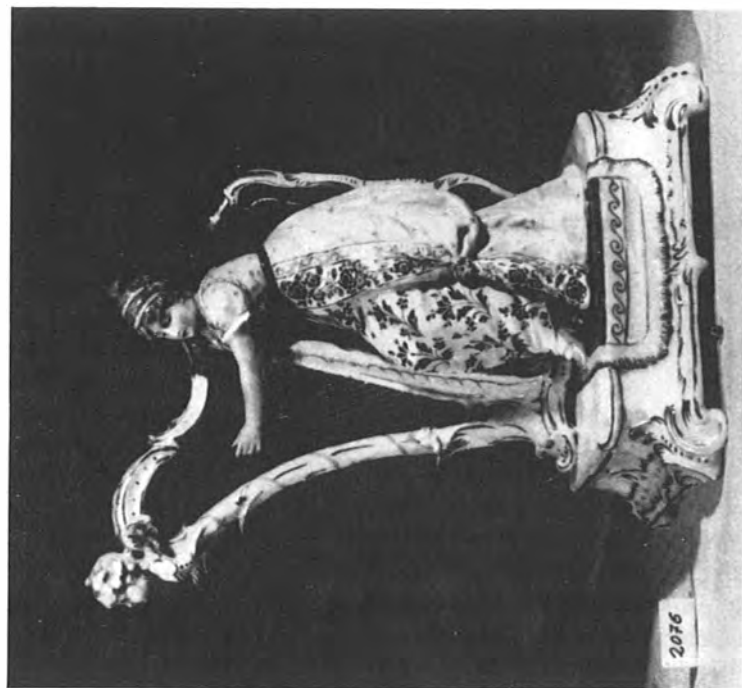


Fig. 4 - *Damiana arpista*, statuina con strumento meccanico, sec. XIX, Museo Nazionale degli Strumenti Musicali, Roma.

fettamente, le forme primarie, così esclude gli operai meccanici dal novero dei cittadini. Si istaura in questo modo il concetto medievale di scienza pura, i residui del quale si ritrovano in epoche più tarde. L'arte, come la meccanica, era considerata mera abilità manuale. Ma, nonostante tale concezione della macchina, il Medioevo è epoca di molte innovazioni tecniche, quali la bussola, gli orologi meccanici, la bilancia, ecc. La pratica sperimentale dei singoli *maitres d'oeuvre* come Villard D'Honnencourt continua.⁶

Con la rivoluzione scientifica del Seicento, invece, si stabilizza una concezione di scienza sperimentale e, non a caso, tende a scomparire la gerarchia aristotelica arte/macchina-natura. L'uomo stesso funziona come una macchina; l'universo è un grande orologio; non esistono differenze di genere fra un'opera d'arte e una di natura. Si fa perciò strada l'ipotesi di un'arte totale di cui la macchina è la protagonista. Scrive Descartes paragonando l'uomo alle nuove fontane che fanno uso delle scoperte in idraulica: «si possono benissimo paragonare i nervi ai tubi delle macchine di quelle fontane, i suoi muscoli e i suoi spiriti animali all'acqua che si muove e di cui il cuore è la fonte e le concavità del cervello i serbatoi. Inoltre la respirazione e altri simili azioni naturali e ordinarie di questa macchina, che dipendono dal corso degli spiriti, possono essere paragonate ai movimenti di un orologio o di un mulino che lo scorrere dell'acqua può rendere continui».⁷

La rivalutazione, nel campo della scienza, della tecnica e delle macchine, che inizia nel Quattrocento e sarà portata a compimento solo nel Seicento, va ovviamente di pari passo con quella di pittura, scultura ed architettura. Ma c'è di più. L'invenzione di macchine, infatti, è un campo nel quale operano gli stessi artisti. Non si pensi soltanto alle macchine utili o fantastiche di Leonardo. Vasari narra, ad esempio, come Brunelleschi «cominciasse a entrare colla fantasia nelle cose dei tempi e dei moti, dei pesi e delle ruote, come si posson far girare e da che si muovono e così lavorò di sua mano alcuni orioli buonissimi e bellissimi».⁸

Quasi tutto, al di fuori dei prodotti della mente, è per l'uomo del Settecento una macchina.⁹ È quindi l'epoca d'oro delle macchine artistiche. Celato il motore, la macchina aziona scatole musicali, automi capaci di eseguire compiti difficilissimi, clavicembali a colori e quadri animati.

Con la rivoluzione industriale, invece, la macchina è soprattutto considerata un sostituto del lavoro manuale. Così, l'utilità ne diventa la caratteristica fondamentale. Inoltre, si distingue ulteriormente lo strumento — che utilizza energia umana — dalla macchina, che sfrutta fonti energetiche della natura come il movimento dell'aria o dell'acqua, o il calore ricavato dal carbone. Con il concetto di autonomia della macchina nasce di conseguenza anche il mito della sua antropomorfizzazione, tanto caro alla letteratura e all'arte moderna.

Dopo la crisi dell'arte totale settecentesca, quindi, la macchina artistica viene relegata all'artigianato industriale — i complessi meccanismi ad orologeria sono meri soprammobili — oppure all'industria del giocattolo, dove il

nuovo pubblico è quello infantile. Ironicamente, però, come vedremo più oltre, è proprio questo pubblico spietato nella sua accettazione o nel suo rifiuto degli oggetti proposti che determinerà un campo di ricerca estetica rigorosa, rivolta verso il suo spettatore nel tentativo di coinvolgerlo attivamente, e precorrerà quindi molte delle estetiche non a caso chiamate spesso «del gioco», del nostro secolo.

Nel Novecento, nasce con la cibernetica l'ipotesi di costruire meccanismi capaci di compiere lavori anche concettuali e si postula così la possibilità di macchine completamente autonome. Si amplia quindi la definizione di macchina, senza però modificare il concetto della sua produttività o utilità. La velocità ed il dinamismo della macchina moderna colpiscono, com'è noto, i futuristi, che tentano, fra l'altro, di incorporare nella pittura e nella scultura il nuovo punto di vista percettivo.¹⁰ Di conseguenza, l'anonimato, la serialità e la freddezza della produzione industriale determinano prima la fine di un'arte «auratica» e poi l'uso stesso delle nuove tecniche «meccaniche» nelle opere, dove meccanico spesso diventa sinonimo di geometrico e matematico.¹¹ Le conoscenze tecnologiche, come anche il concetto di macchina moderna, portano, in altre parole, i generi più tradizionali, come la pittura e la scultura, al multiplo.¹² Paradossalmente, non così per la macchina artistica, cioè per quell'opera dove ciò che viene proposto al pubblico è, oppure contiene, un meccanismo che si muove mediante un congegno su un itinerario o in una serie complessa di movimenti. Essa rimane invece fortemente individualizzata ed aumenta, piuttosto che diminuire, il suo fascino auratico. I connotati di cui vengono investite le varie opere in questo settore sono, però, tutto fuorché coerenti e si è spesso notato come vi siano tendenze «macchiniste» (i *Complessi Plastici* (1915) di Balla e Depero; il progetto per il *Monumento alla Terza Internazionale* (1919-1920) di Tatlin; le *Costruzioni Cinetiche* (1920) di Naum Gabo; le *Archisculture* di Archipenko; le macchine cibernetiche di Schöffer; ecc.), come anche tendenze «anti-macchiniste» e spesso ironiche (molti dei *ready-mades* di Duchamp quale la *Ruota di Bicicletta* (1913) e di Man Ray come *Oggetto di Distruzione* (1923) e il *Barometro di Caterina* (1917); le macchine di Tinguely, ecc.).¹³

Tali tendenze opposte, ritrovabili qua e là nelle avanguardie, risalgono in verità a costanti metastoriche, a, cioè, l'ambiguità fondamentale del nostro rapporto con la macchina.¹⁴ La *mechané*, che rappresenta, come abbiamo ricordato all'inizio, l'ingegno umano dinanzi alle difficoltà, forse proprio in quanto sfida a dominare o almeno a manipolare lo spazio ed il tempo, viene anche condannata, e l'Ulisse *poliméchanos* finisce sempre in parte nell'inferno per quella ostinazione a non accettare il suo destino, per aver voluto con l'ingegno, con la macchina e la macchinazione, con la magia nera, insomma, sottrarsi alle difficoltà.

Per questa sua qualità, diciamo pure, di «magia nera», la macchina ha naturalmente sempre ispirato paura e rifiuto, come si evince dall'episodio storico dei Droz, costruttori di automi raffinatissimi nel Settecento, accusati di

stregoneria, o, più recentemente, dell'artista che distribuiva volantini anti-Tinguely prima della messa in opera dell'incredibile macchina autodistruttiva, *Homage to New York*, nel marzo 1960.¹⁵ Eppure la macchina è stata per converso molto venerata ed investita di poteri quasi magici di rinnovamento e di progresso, come nel saggio a volte quasi delirante di Giuseppe Luraghi, *Le macchine della libertà* (1967), in cui si legge: «la macchina è una magnifica collaboratrice dell'uomo, col suo aiuto gli permetterà un migliore avvenire... l'uomo... sta guadagnandosi un'altra volta una più degna condizione di vita: via via sempre un po' più di paradiso».¹⁶

Similmente, la «Ricostruzione Futurista dell'Universo» non a caso avverrà inizialmente con l'elaborazione dei *Complessi Plastici*, vere e proprie macchine artistiche, «animali metallici»: «Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente... Troveremo gli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto... mezzi necessari: fili metallici, di cotone, lana, seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati, cartaveline, celluloidi, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere... Congegni meccanici, elettrotecnici; musicali e rumoristi; liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile; molle, leve, tubi, ecc.».¹⁷ Rinasce così con Balla e Depero un concetto di arte totale dove, come sempre, la macchina artistica acquista un connotato quasi soprannaturale: «ROTAZIONI... SCOMPOSIZIONI... MIRACOLO MAGIA... Complessi plastici che appaiono e scompaiono».¹⁸

Una tale divisione delle macchine artistiche in «anti-macchiniste» — per eccellenza ironiche — e «macchiniste» — cioè che sottolineano i valori positivi della tecnologia e del progresso —, non tiene però in conto il livello più strettamente formale delle opere in questione. Infatti, è sufficiente un rapido sguardo per accorgersi che, in alcune, la macchina stessa è apparente ed è il suo funzionamento ad essere proposto come opera allo spettatore. Tali opere possono ovviamente essere «macchiniste», sottolineando l'anonimato, la produttività, l'utilità e l'efficienza del meccanismo (come in alcuni orologi antichi ove l'orologiaio si premurava di esibire il complesso meccanismo; nei *Complessi Plastici*; meglio ancora nelle relativamente poche macchine costruttiviste e del Bauhaus come la *Lichtrequisit* (1923-1930) o «macchina della luce» di Moholy-Nagy che attraverso il movimento di varie parti di metallo cromato, di vetro, di fili e di barre proietta ombre diverse sulle pareti). Altre macchine-opere possono invece «frustrare» lo spettatore alla ricerca di connotati «macchinisti», e tanto più quanto più la macchina stessa è complessa o appaia funzionale, come nei *Junk-mobiles* di Tinguely.

Altre macchine artistiche non sono opere di per sé ma vengono, invece, decisamente occultate dai loro creatori, come per deviare l'attenzione dalla ricerca di scoprirne il meccanismo verso un'intensificazione della sensazione di fascino e di stupore dinanzi a moti incomprensibili. Così gli automi del



Fig. 5 - F. Depero, *Complesso plastico motorumorista*, 1924.

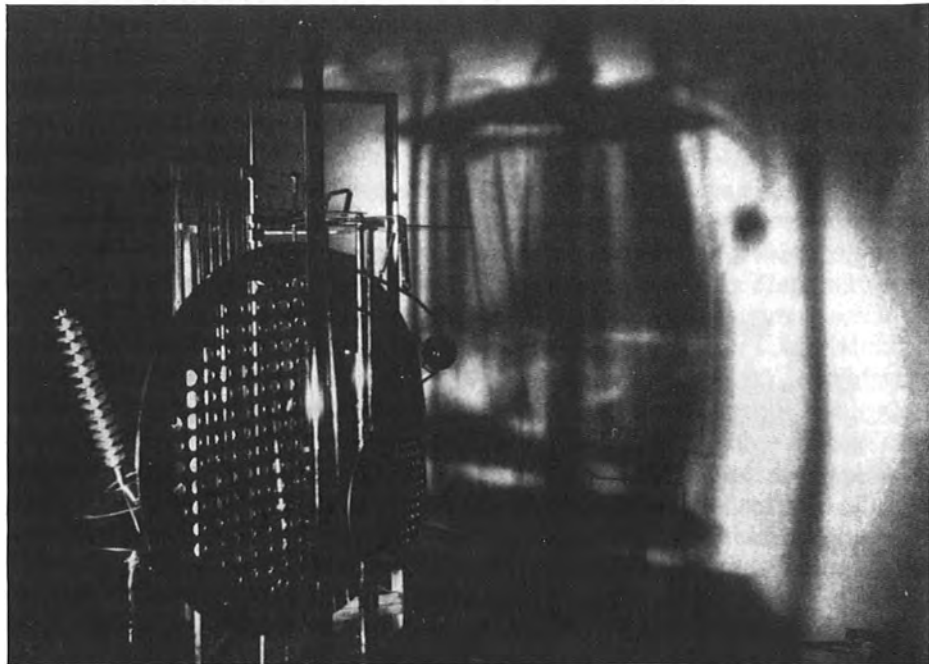


Fig. 6 - L. Moholy-Nagy, *Lichtrequisit*, 1923-1930, Cambridge (Mass.), Museo dell'Università di Harvard.

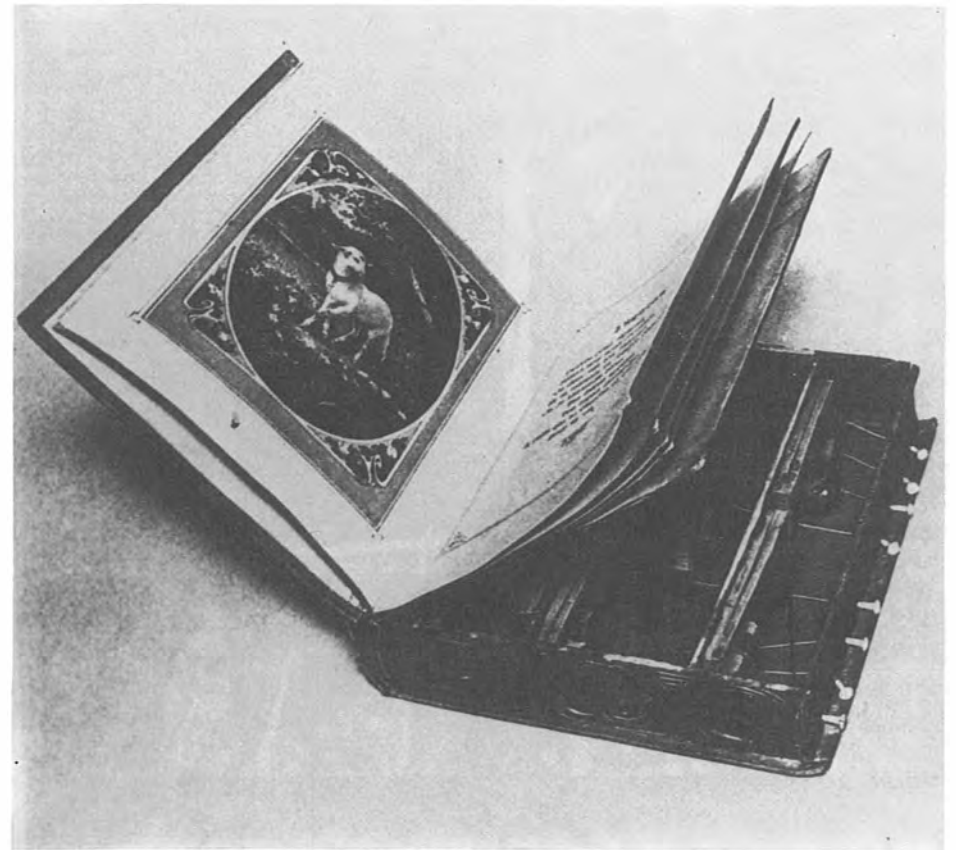


Fig. 8 - *Le Livre d'Images Parlantes*, 1875.



Fig. 9 - D. Boriani, *Superficie magnetica*, 1960, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Fig. 7 - J. Le Parc, *Cinque movimenti sorpresa*, 1966.

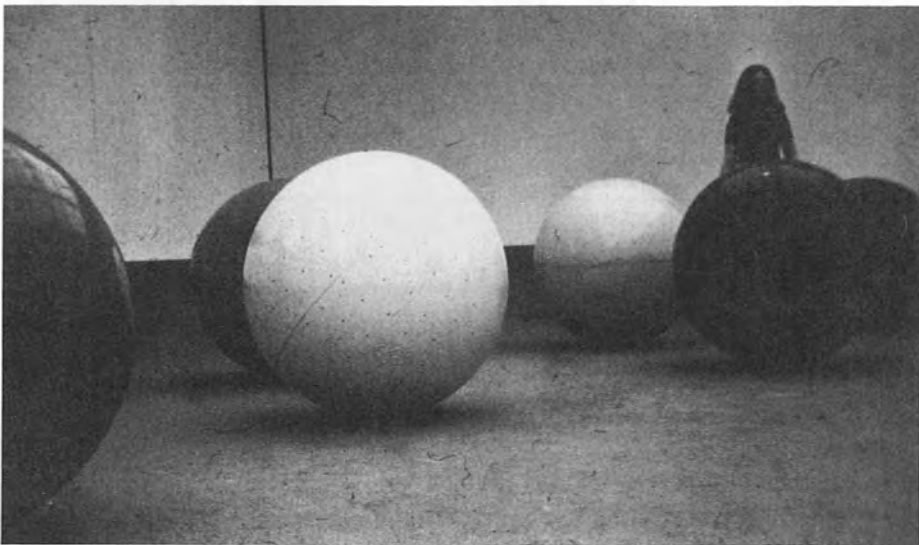


Fig. 10 - S. Lombardo, *7 Sfere con sirena*, XXXV Biennale di Venezia, 1970.

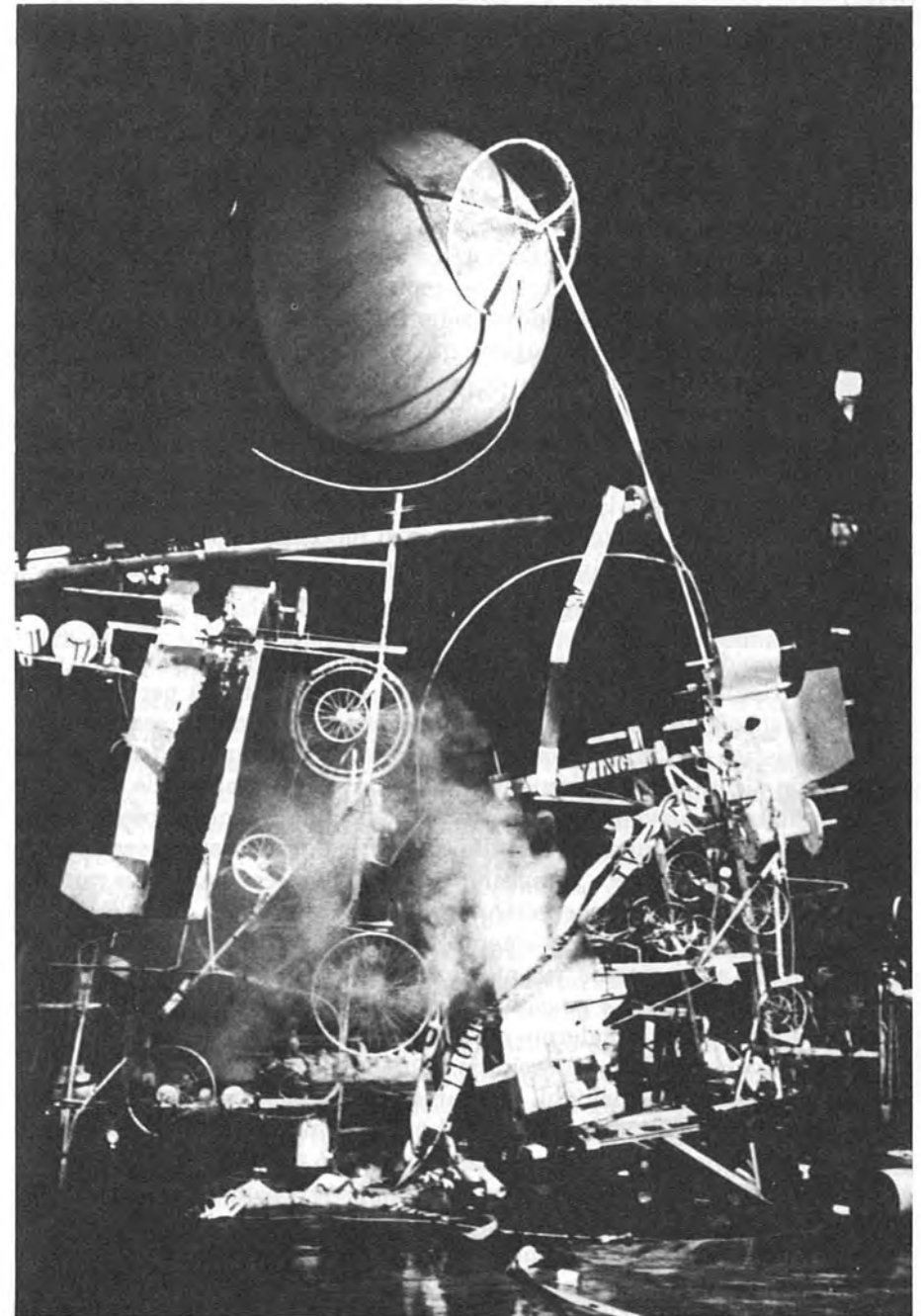


Fig. 11 - J. Tinguely, *Homage to New York*, 1960.

Settecento come quell'opera del 1741 di Jacques Vaucanson, un'anitra la quale starnazza, si liscia la pelle, digerisce il mangime attraverso una soluzione chimica e lo espelle. Così anche le scatole musicali nascoste in tabacchiere.

Anche in alcune opere delle avanguardie più recenti, la macchina e la tecnologia sono solo strumenti raffinati, ma senza valore di per sé, utilizzati ma celati dall'artista. Non si pensi soltanto all'uso del Video, che in realtà si avvicina più all'arte delle *Performances* che non alle macchine artistiche. In molte opere, invece, Maurizio Mochetti, ad esempio, si serve della macchina per fare calare utopie geometriche nel mondo sensibile, come nella *Calotta Circolare Concava* (1968-1984) dove, nel progetto attuale, pilastri elettromagnetici e quindi invisibili sorreggono un'asta. In altri lavori, egli costringe lo spettatore ad esperire soglie di percezione, come in *Punto Luce 360°* (1969) dove il movimento lento di un proiettore che gira su se stesso fa percorrere la circonferenza di una stanza da un punto luminoso. Sergio Lombardo cela all'interno della sua *Sfera con Sirena* (1968) una sirena, appunto, attivata ogni qual volta la sfera viene spostata dallo spettatore-attore. Negli *Specchi Tachistoscopici* (1979), invece, il meccanismo invisibile serve a stimolare comportamenti impreveduti e creativi nel fruitore, fra cui i suoi sogni.¹⁹

Da questo rapido sguardo alle molteplici macchine artistiche che sono state inventate, risulta chiaro innanzitutto come la macchina di per sé non sia una forma specificamente moderna ma, seppur con connotati sempre diversi, caratteristica dell'immaginario in generale. Essa acquista, però, maggiore rilievo in alcuni momenti, quelli, cioè, come nelle avanguardie del nostro secolo oppure nella rivoluzione scientifica dal Rinascimento al pieno Illuminismo, in cui prevale una volontà di «totalità». Caratteristica, semmai, del mondo industriale è invece la macchina come tema, tecnica e come punto di vista nelle opere più statiche, pittoriche o scultoree. Resta, quindi, da sciogliere quella matassa, apparentemente *absolument moderne*, delle macchine artistiche delle avanguardie, per meglio discernere quali ne siano gli elementi veramente innovatori — possibili strade future — e quali ne siano, invece, semplici adattamenti «moderni» di motivi preesistenti.

La macchina celebrativa, ad esempio, monumento alla civiltà tecnologica, non fa che ripetere analoghi meccanismi del passato. Così, le *CYSP* (cibernetica + spazio-dinamismo) di Schöffer, come la torre cibernetica di Liegi (1960?)²⁰, ricordano le complicate macchine teatrali fatte per meravigliare di Erone di Alessandria, oppure i complessi orologi ad acqua di Ctesibio.²¹

Le macchine assurde, impossibili, sorta di anti-macchine che rifiutano il concetto di utilità, spesso interpretate come cariche delle tragedie del nostro tempo, come è stato talvolta riduttivamente letto il Grande Vetro di Duchamp (*La Mariée Mise à Nue par ses Célibataires, Même*, 1915-1923),²²

o come i progetti di macchine antropomorfe di Picabia, si possono per certi versi far risalire fra l'altro ai molti progetti «irrealizzabili» di Leonardo, o, meglio, ai disegni di macchine bizzarre del manierismo.²³

Infine, per quanto riguarda elementi delle macchine artistiche del Novecento ritrovabili anche in passato, è necessario distinguere, nell'ambito del coinvolgimento dello spettatore, l'induzione di stimolazioni psicofisiologiche passive da, invece, stimolazioni di comportamenti creativi attivi. Infatti, si è spesso cercato, di recente, di coinvolgere lo spettatore mediante illusioni ottiche o attivazione di diversi recettori sensoriali con meccanismi a funzionamento polisensoriale.²⁴

Nei *Cinque Movimenti Sorpresa* (1966) di Jules Le Parc, lo spettatore può attivare, mediante pulsanti, vari meccanismi, alcuni dei quali provocano illusioni ottiche. Ricerche sensoriali e sinestetiche simili sono state spesso effettuate durante l'Illuminismo, con risultati anche notevoli, come nel caso del *Clavicembalo a colori* di Padre Louis Castel, che associava alle note musicali l'immagine di colori, seguendo così il pensiero di Kircher (*Musurgia Universalis*, 1650) e di Newton (*Optics*, 1704).²⁵ Un'anticipazione ancora più sorprendente si può trovare nei cosiddetti «presepi di Londra», macchine-gioco sviluppate già attorno all'inizio del secolo allo scopo di fare esercitare i diversi sensi del bambino mediante gradevoli coinvolgimenti: «si tratta di una scatola quadrata, con quattro porticine ciascuna delle quali contiene delle apparecchiature atte ad esercitare i diversi sensi: lenti colorate per la vista nella prima, una specie di telefono che emette rumori acuti, sordi, fruscii e ronzii nella seconda, la terza porta nasconde una ruota sulla quale appoggiare le dita per sentire scorrere le più svariate sensazioni tattili, dal ruvido al liscio, dall'untuoso al freddo, infine l'ultima porticina emana odori». ²⁶ Un'esempio ancora precedente di giocattolo didattico-sinestetico è *Le Livre d'Images Parlantes* (1875) nel quale ad ogni pagina con una riproduzione di un animale corrisponde una funicella che tirata fa emettere un suono simile al verso dell'animale disegnato. Del resto, per quanto riguarda la ricerca nel campo del coinvolgimento attivo dello spettatore, è abbastanza normale che si trovino anticipazioni notevoli nella storia del giocattolo. Infatti, se in un primo momento il gioco è solo funzionale alla scoperta e all'uso del proprio corpo, e poi all'istaurazione di rapporti sociali, esso diventa successivamente uno stimolo all'attività costruttiva ed espressiva nonché una verifica di sperimentazioni. Così, il giocattolo è «tanto più formativo quanto più aperto all'elaborazione fantastica»²⁷ e «l'impreveduto, l'imprevedibile hanno una importanza essenziale nella preferenza dei bambini». ²⁸ Il discernimento del bambino fra ciò che coinvolge realmente e ciò che è invece statico è spietato. Di conseguenza, la sperimentazione in questo settore, con il suo campo di verificabilità preciso, è spesso all'avanguardia, come avevano intuito già Balla e Depero che dedicarono un paragrafo intero della loro «Ricostruzione Futurista dell'Universo» a questo tema: «per mezzo dei complessi plastici noi costruiremo dei giocattoli che abitueranno il

bambino:... *a ridere apertissimamente...* allo slancio *immaginario* mediante giocattoli fantastici da vedere con lenti; cassettoni da aprirsi di notte, da cui scoppieranno meraviglie pirotecniche; congegni in trasformazione, ecc... *a tendere infinitamente e ad agilizzare la sensibilità* nel dominio sconfinato dei rumori odori e colori, più intensi, più acuti, più eccitanti...».²⁹

Fra gli aspetti decisamente nuovi delle macchine artistiche più recenti, il tema dell'auto-distruzione, quello dell'imprevedibilità del suo funzionamento stesso e quello della staticità del suo movimento si possono in parte fare risalire al tentativo di ribaltare la concezione ottocentesca della prevedibilità, della utilità e della funzionalità della macchina. Altri aspetti nuovi, invece, sono da collegare con la ricerca nel campo della partecipazione non solo passiva, di automatismi psicofisiologici, ma anche attivo-creativa del fruitore, ricerca particolarmente adatta alla macchina per le sue qualità strutturali.

Homage to New York (marzo 1960) fu il tributo di Jean Tinguely alla civiltà tecnologica americana, in occasione della sua prima visita a New York. Egli progettò un enorme e complesso marchingegno che si doveva mettere in moto allo scopo di distruggersi. Tanto più era grande e complesso, tanto più tragico sarebbe stato l'effetto del suo «suicidio»: «he wanted *Homage to be very beautiful*, so that people watching it would feel dismayed when it began to destroy itself... You had a real feeling of tragedy that the great white machine couldn't be preserved somehow».³⁰ Ancor più ironico fu il fatto che la macchina non riuscì nemmeno a svolgere il suo compito e dovettero intervenire i pompieri per completare l'opera. La macchina fallì nel fallire. Ma non solo; tutte le parti interne del marchingegno funzionarono per conto proprio. L'imprevedibilità del funzionamento delle macchine o, meglio, la previsione errata, è una costante nel lavoro di Tinguely. Oltre agli «errori» umani, compiuti da Tinguely stesso nel costruire i suoi accrocchi, anche il sistema di base delle sue opere — l'uso di ingranaggi asincronici — impedisce la ripetizione esatta del moto e permette ciò che egli definisce «the functional use of chance».³¹

Alcuni risultati dell'arte programmata, seppur senza i connotati ludici delle opere di Tinguely, sembrano anch'essi sfruttare l'imprevedibilità del funzionamento. Essi usano a tal fine fonti energetiche quali le forze magnetiche o dell'acqua, come nelle *Superfici Magnetiche* (1960) di Boriani o la *Tavola di Possibilità Fluide* (1960) di Anceschi³².

Un altro paradosso delle macchine artistiche recenti è quello del loro movimento virtualmente statico («movement is static because it is the only immutable thing»³³) come in molte opere di Spinelli o di Mochetti.

Infine, sono state sperimentate strutture al fine di coinvolgere anche creativamente coloro i quali vi interagiscono. Così, nei *Concerti* (1971-1975) di Lombardo,³⁴ il fruitore è costretto a partecipare ad una sorta di gara con un meccanismo che emette suoni finché egli non «vince», trovando una soluzione che fa zittire la macchina. Così anche, seppur in maniera sostanzialmente diversa, nel *Cyclograveur* e nei *Metamatics* (i primi sono del 1959) di Tinguely, sorta di automi imprevedibili che eseguono pitture con l'intervento del pubblico.

La macchina, quindi, coinvolge o almeno pone una sfida a chi vi è coinvolto. Essa si pone allora come essenzialmente diversa dagli altri «generi» in cui si è esplicitata l'arte, e non semplicemente come un «nuovo» materiale scultoreo-cinetico. Allo stesso modo, la fruizione di una macchina artistica ha senz'altro caratteristiche specifiche. Essa sembra comportare, infatti, un fascino quasi auratico e talvolta ludico iniziale, dinanzi alla sfida al tempo e allo spazio, e, successivamente, un processo esplorativo teso a scoprire un meccanismo e il suo funzionamento.

¹P. Franzini, *Quel mondo dipinto. La storia del giocattolo e del bambino*, Milano, Editrice Lombarda, 1978, p. 45.

²Si veda il libro di M. Carrouges, *Le machines célibataires*, Paris, 1954, nonché il catalogo della mostra *Le macchine celibi*, Venezia, Alfieri, 1975.

³F. Stok, *La formazione della psichiatria*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1981.

⁴Narra infatti il Padre Castel: «does not Kircher tell us about a prince of Italy or Germany who, having fallen into a deep melancholy where everything appeared to him dull and distasteful, had only one musician who knew how to divert him by means of a clavecin of a new type?... It ranged from ordinary keys to those equipped with extra-piercing points. Now each point connected with the rear-end of a cat of such an age, stature, and voice as to produce a well-tuned set of miaus...» (cit. in W. Mason, *Father Castel and his Color Clavecin*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 17, 1, 1958, p. 110).

⁵A Guzzo, *L'uomo, la macchina, la tecnica*, in: *L'uomo e la macchina, Atti del XXI Congresso Nazionale di Filosofia, Pisa 1967*, Torino, Edizioni di «Filosofia», 1967, pp. 4-6.

⁶Si veda: P. Portoghesi, *L'infanzia delle macchine*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1965.

⁷R. Descartes, *L'uomo*, cit. in; P. Rossi, *I Filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milano, Feltrinelli, 1971 (1° ed. 1962), p. 142. Paolo Rossi rintraccia l'origine di questa rivalutazione della tecnica negli scritti degli artigiani e meccanici del Cinquecento, come in *The Newe Attractive...* che Robert Norman, marinaio e costruttore di bussole inglesi, pubblica nel 1581: «in verità io penso che gli uomini istruiti nelle scienze, stando nel loro studio e in mezzo ai loro libri, possono immaginare grandi cose e dar luogo a concetti raffinatissimi... ma Essi desiderano che tutti i meccanici siano tali da essere costretti, per mancanza di ogni capacità di espressione, a consegnar loro le loro conoscenze e i loro concetti: essi potranno farli fiorire ed applicarli ai loro scopi. Ma in questo paese esistono molti meccanici i quali, nelle loro varie capacità e professioni, conoscono a perfezione l'uso delle loro arti e sono in grado di applicarle ai loro diversi scopi altrettanto efficacemente e più facilmente di coloro che vorrebbero condannarli... Vorrei consigliare agli uomini istruiti di usare modestia nel pubblicare i loro concetti e di non condannare sdegnosamente coloro che ricercano i segreti delle loro arti e mestieri e li pubblicano per il profitto e l'utilità degli altri. Li consiglio di non condannarli più di quanto essi vorrebbero che altri li condannassero per aver promesso molto e aver portato a compimento poco, o niente del tutto» (*ibid.*, pp. 14-15).

⁸F. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, architetti*, Milano, 1947 (I ediz. 1550).

⁹Scriva V. Somenzi: «la tesi cartesiana... e la definizione di 'arte meccanica' adottata da Diderot... si prestano a fare rientrare nella categoria 'macchine' tutti gli strumenti con i quali l'uomo effettua modificazioni dell'ambiente che lo circonda o del suo stesso corpo, visto come prodotto naturale o dell'arte di dio' anche se generato a sua volta da esseri umani; rimangono esclusi dal mondo delle macchine quei prodotti della mente umana... che non comportano azioni dirette su 'corpi naturali' (*Uomini e macchine*, in: *L'uomo e la macchina*, ed. cit., pp. 51-52).

¹⁰Si vedano, fra l'altro: G.B. Nazzaro, *La poetica della macchina*, in: *Il futurismo italiano*, a.c.d. I. Gherarducci, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 237-247; E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Roma, Celebes, 1969; R. Tessari, *Il mito della macchina: letteratura e industria nel primo novecento industriale*, Milano, Mursia, 1973, pp. 209-229; *Balla: ricostruzione futurista dell'universo*, Roma, Bulzoni, 1968.

¹¹Scrive infatti Duchamp: «bisogna ricordarsi che, quando consideriamo il movimento della forma nello spazio in un tempo dato, entriamo nel regno della geometria e delle matematiche, così come quando costruiamo una macchina» (cit. in: F. Popper, *L'arte cinetica, l'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Torino, Einaudi, 1970, p. 63). Nel *Manifesto dell'arte meccanica* (ott. 1922) di Paladini, Pannaggi e Prampolini, pubblicato in «Noi», II, 2, maggio 1923, si parla di una «tendenza a stabilire dei valori eterni e degli equilibri indistruttibili... limpido segno al di fuori del tempo! Pensiero e calcolo, antisensorialismo e antigrazioso, arte rigida e metallica, arte classica!». Si veda anche lo scritto di Marinetti: *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914) in: *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a.c.d. L. De Maria, Milano, Mondadori, 1973, pp. 140-147.

¹²Si veda, fra l'altro, G. Ballo, *La mano e la macchina*, Milano, Jabik e Colophon/Sperling e Kupfer editori, 1976.

¹³A questo proposito, «il futurismo ha infatti per primo proposto nella celebrazione della macchina... lo strumento tipico rivoluzionante la sensibilità contemporanea, associando indissolubilmente la macchina alla velocità; ...'Dada' ha invece rivelato della macchina l'aspetto inverso, creditando le ironiche considerazioni di Jarry e di Roussel. La macchina rinuncia allora all'esaltazione macchinista, al mito della velocità» (E. Crispolti, *op. cit.*, p. 9). Inoltre, G. Celli, *In margine al futurismo: storia di una ambivalenza*, «Il Verri», 33-34, ott. 1970, pp. 118-123; F. Popper, *op. cit.*

¹⁴Così Bacone spiega l'ambivalenza del mito di Dedalo: «il significato di quella parte della favola, che concerne l'uso delle arti meccaniche, è chiarissimo. Verso di esse la vita umana ha un debito molto profondo: da quel tesoro molto è stato ricavato per il servizio della religione, per l'ornamento del consorzio civile, per il miglioramento dell'intera esistenza. E tuttavia, da quella stessa fonte, derivano strumenti di vizio e di morte» (cit. in: P. Rossi, *op. cit.*, p. 7).

¹⁵C. Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, Harmondsworth, Penguin, 1976 (I ed. 1965), p. 176.

¹⁶G. Luraghi, *Le macchine della libertà*, Milano, Bompiani, 1967, pp. 74-91.

¹⁷*Per conoscere Marinetti e il futurismo*, ed. cit., pp. 172-173.

¹⁸*Ibid.*, pp. 173-174.

¹⁹Si veda, su queste opere: M. Mochetti, *Dieci Progetti*, Roma, La Salita, 1968; catalogo XXXV Biennale di Venezia, 1968; S. Lombardo, *Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica*, «Riv. di Psic. dell'Arte», A. III, n. 4/5, 1981, pp. 51 segg.

²⁰«Questa torre spazio-dinamica, cibernetica e sonora, di 52 metri di altezza è formata da trentasette assi girevoli, mossi da motori che li fanno ruotare a velocità differenti e che trascinano sessantaquattro lastre a specchio e pale di forma diversa di alluminio lucido... Questi movimenti sono regolati da un cervello elettronico sensibile ai parametri dell'ambiente». (F. Popper, *op. cit.*, p. 171).

²¹Scrive Vitruvio: «... da un movimento forzato fanno effetto e diversità di movimenti, nei quali si muovono le figurine, si svolgono le mete, si tirano le pietruccie, ovvero ove suonano le trombe e si fanno altre cose per bellezza oltre il proposito». (cit. in P. Portoghesi, *op. cit.*, p. 69).

²²*Le macchine celibi*, ed. cit.

²³Si veda l'impianto per fare salire l'acqua in A. Ramelli, *Le diverse et artificiose machine del capitano Agostino Ramelli... nelle quali si contengono vari et industriosi movimenti degni di grandissima speculazione*, Parigi, 1588.

²⁴Così, secondo Popper, «Marcello Morandini è andato molto avanti nell'attivazione del pubblico. Il suo progetto per una esposizione visiva, auditiva, olfattiva, gustativa e tattile ha lo scopo di fare partecipare globalmente lo spettatore lungo un percorso in due stadi distinti: primo stadio, il visitatore è invitato a esercitare i sensi in ordine decrescente di costrizione, dalla visione al tatto; secondo stadio, il visitatore è tenuto a riconoscere i quattro elementi fondamentali della percezione nelle loro funzioni elementari: segno, colore e forma». (F. Popper, *op. cit.*, p. 269).

²⁵Le sue ricerche in questa direzione sono riassunte nel saggio «Clavessin pour les yeux» in *Esprit, saillies et singularités du P. Castel* (1763), dove scrive: «È necessario che muovendo le dita come per un normale clavicembalo, la pressione sui tasti causi l'apparizione di colori nelle loro varie combinazioni e accordi, in una parola, in tutta la loro armonia, che corrisponde precisamente a quella della musica». (W. Mason, *Father Castel and his Color Clavecin*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 17, 1, 1958, p. 109).

²⁶P. Franzini, *op. cit.*, p. 131.

²⁷M. Loriga, *Il valore del gioco infantile*, in: *I giochi per bambini di Enzo Mari*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969, p. 21.

²⁸P. Franzini, *op. cit.*, p. 45.

²⁹*Per conoscere Marinetti ed il Futurismo*, ed. cit., pp. 174-175.

³⁰C. Tomkins, *op. cit.*, p. 173.

³¹*Ibid.*, p. 147.

³²Si veda, fra l'altro, il recente catalogo a cura di Lea Vergine, *Arte Programmata e Cinetica, 1953/1963*, Milano, Mazzotta, 1983.

³³C. Tomkins, *op. cit.*, p. 175.

³⁴Si veda, tra l'altro, S. Lombardo, *Metodo e Stile. Sui fondamenti di un'arte aleatoria attiva*, «Riv. di Psicologia dell'Arte», A II, n. 3, 1980, pp. 77-109.

Vittorino Curci

INTERVISTA A RAMMELLZEE

Quando, alcuni anni fa, importanti gallerie americane aprirono le porte ai personaggi più noti del graffitismo newyorkese, uno dei nomi che rimbalzò maggiormente negli ambienti dell'arte internazionale fu quello del giovane e misterioso Rammellzee.

Incontro Rammellzee a Martina Franca, in Puglia, dove sta preparando una mostra allo Studio Carrieri.

Per tutto il tempo che stiamo insieme, il suo viso non posso che immaginarlo. È vestito infatti come un rapinatore, con berretto di lana, copriorecchi e occhiali stretti a visiera. Prima dell'intervista vera e propria — per la quale ho già appuntato sul taccuino una serie di domande — discorriamo a ruota libera. Non so come, ma ad un certo punto mi parla di suo padre. Sorride. «Non so niente di lui», mi dice. «Andò via di casa quando aveva cinque anni. Era italiano. Il mio vero nome infatti è Stephen Picciello».

È quasi una stranezza quel cognome italiano su questo ragazzo dalla pelle olivastra, nato e cresciuto nei ghetti neri di New York.

Da anni conduce una specie di guerra, una cosa seria per lui, per la quale si è scelto uno pseudonimo, una sigla misteriosa, un'*equazione*, che tempo fa (su «Domus», n. 642, settembre 1983) ha avuto modo di spiegare — si fa per dire — in questo modo: «Rammellzee è ramm (Ariete) verso la prospettiva, assumilo così, moltiplicato per particolari uguale z che è l'operatore sommatorio come Σ nei calcoli, Σ sostituiscono le e in Rammellzee, perché con la meccanica abbiamo cambiato la struttura, così è Ariete per la sommatoria dell'elevazione dell'estensione della sommatoria sommatoria, l'operatore in se stesso, io».

L'oscurità di linguaggio è una caratteristica peculiare di questo personaggio. Terminologia scientifica, arte, fantascienza, cartoons e mille altre cose vanno a formare l'ingarbugliato substrato di tante assurdità di sapore apocalittico. In Rammellzee si concentrano tutte quelle stupide rappresentazioni del futuribile che possono facilmente suggestionare oggi l'immaginazione e la fantasia di un ragazzo quotidianamente a contatto con televisione, videogames, musica elettronica, films galattici e personal computers.

Eppure c'è qualcosa di molto vero in quel che dice, qualcosa che tutti sappiamo o facciamo finta di sapere, che Rammellzee ha il merito — anche scientifico, se vogliamo — di sottolineare con la dovuta serietà. Vale a dire che il linguaggio, in ogni epoca, e in maggior misura nella nostra, viene con-

tinuamente piegato e ricreato dal potere. Questa considerazione è importante se è vero che l'uomo riesce a pensare soltanto attraverso il linguaggio. Perciò il vero messaggio di Rammellzee è che, con una guerra delle lettere, bisogna riscattare dalla Storia tutte quelle facoltà umane strettamente connesse al linguaggio (creatività, pensiero, comunicazione, ecc.). E qui le sue teorie, in apparenza astruse, finiscono col diventare estremamente interessanti. Sono ben sostenute, tra l'altro, da un atteggiamento trasandato e noncurante dei modelli artistici della cultura ufficiale. Questo lo distingue dagli altri *graffiti writers*. L'Arte per lui è un pianeta che non bisogna toccare. E infatti vi gira intorno come un satellite impazzito.

* * *

D. Con te il graffitismo, da fenomeno metropolitano, naif e selvaggio, si è trasformato in teoria, quella piuttosto enigmatica delle «lettere armate» che tu preferisci chiamare Panzerismo Iconoclasta o Futurismo Gotico. Potresti, con il massimo di chiarezza, spiegarmi i punti salienti di questa teoria?
R. Prima di tutto il graffitismo non esiste. Questo [indicandomi i caratteri gotico-medioevali stampati sull'etichetta della birra che beviamo insieme, n.d.r.] è un testo grafico.

Ed è questa la tendenza che noi abbiamo seguito. Non c'è il graffitismo come punto di partenza, ma i testi gotici, il Futurismo Gotico.

Il graffitismo era la forma astratta che si fondava sul fatto che l'arte fosse immersa nel buio. Nessuno sapeva di cosa si trattasse realmente. Con l'arte astratta si dovevano permettere diversi scoppi di emozione, ma ciò non era possibile prima del '900. Si realizza arte astratta quando si disegna una linea. Da questo punto di vista il graffitismo è noioso.

Non c'è teoria nei miei discorsi. Questi sono fatti! Fatti che io tiro fuori dai dizionari, da parole determinate dalla tecnologia dell'uomo bianco e degli altri.

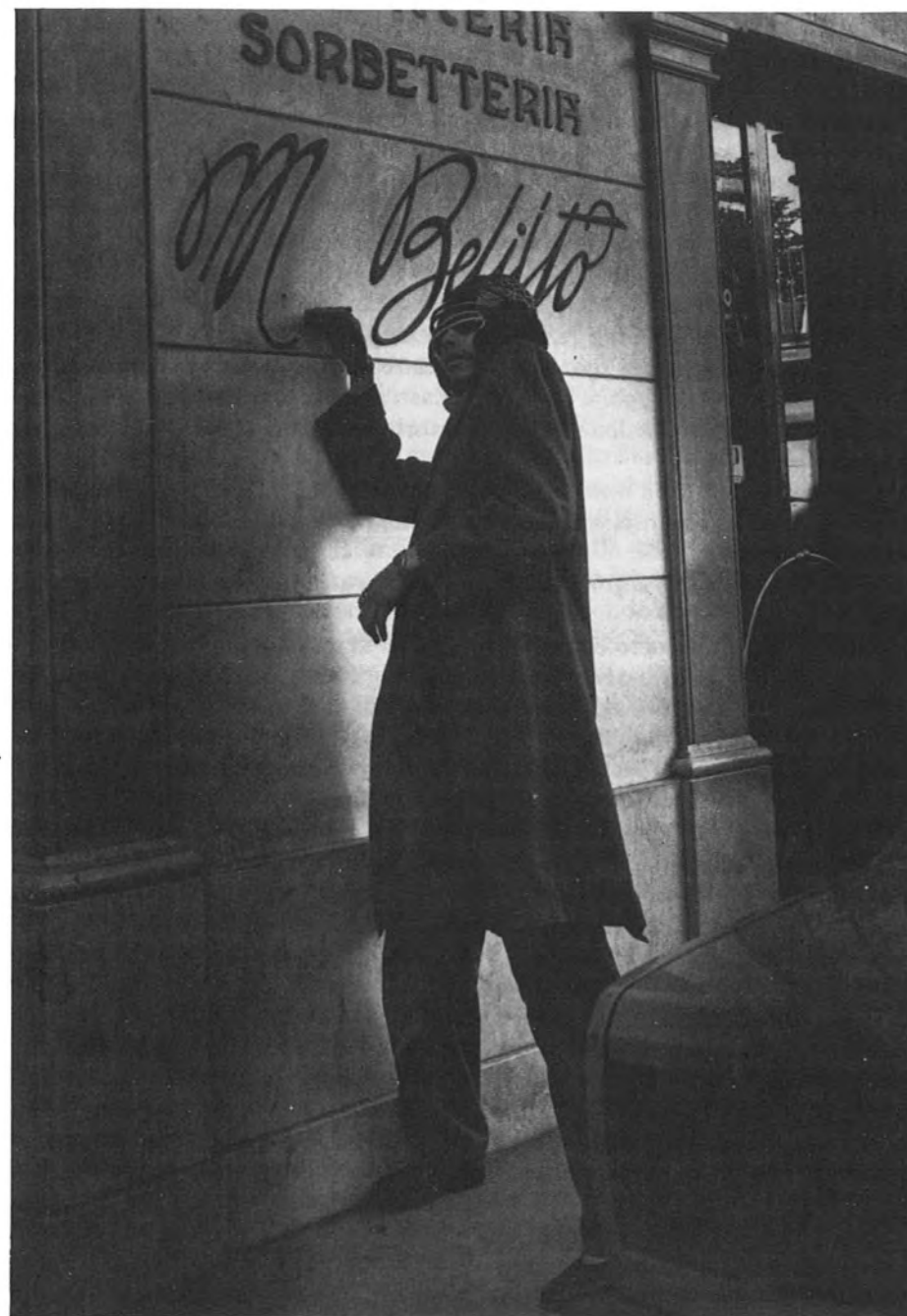
D. Come rientra nell'ambito di questi «fatti» l'adozione da parte tua di un complicatissimo *slang* da bassifondi?

R. Per il semplice motivo che c'è sempre stata una guerra. La guerra non è iniziata con una lettera. Si tratta di una guerra che è cominciata 350 anni fa. Il militarismo sta ad indicare l'importanza sublime delle conversazioni, in cui si ha sempre un conflitto di idee: le mie contro le tue, le tue contro le mie, le mie contro le mie.

D. Il tuo simbolo è la lettera *sigma*. Perché proprio questa lettera?

R. Perché è la somma e la rivolta nel pensare e nel calcolo. È anche la somma della gravità e di 63 e 3 e 3 tonnellate di conoscenza. Io, come del resto nessun altro uomo su questo pianeta, non capisco perché mai dobbiamo di-
struggere.

D. Tu operi nel campo dell'arte? O è un puro accidente che il tuo messaggio venga oggi veicolato e diffuso da gallerie, riviste e libri d'arte?



Rammellzee

R. No, io non opero nel campo dell'arte. L'arte è qualcosa che riguarda qualsiasi tipo di essere autonomo, sia esso un uomo o un insetto. Secondo l'equazione, io sono della lettera A e chiedo lezioni di unità biochimiche per ridurre il punto di implosione al milionesimo o a parte di un milionesimo da rettificare. Simili tendenze si spiegano in questo modo: T, una volta la stessa T, è l'equazione dell'arte. Io sono uno che mette insieme delle prove e conosce l'equazione. E l'arte è un'equazione!

D. Come funziona la tua banda? Sono sempre tre (A One, B One, C One) i ragazzi che ti seguono?

R. Loro tre e 700.000 altri. Anche tu fai parte della mia banda. Senza saperlo, molti, in misura invidiabile, e pieni di energia, fanno parte della mia banda. Il numero si allarga fino a determinare l'imposizione e la rabbia. La guerra è iniziata non appena è stato portato a termine questo disegno. Essa si muove in una dimensione contraddittoria, meccanica e interessante per gli sviluppi.

D. Cosa risponderesti a uno che ti additasse come un nuovo personaggio inventato opportunamente, e al momento giusto, da qualche eminenza grigia dell'arte americana?

R. Se ciò fosse vero, io sarei un infame. No, non accetterei mai un giudizio simile.

D. Qual è il tuo rapporto con il mercato dell'arte?

R. Io possiedo otto stili diversi che insegno agli altri. Sto cercando di portare gli Stati Uniti al loro originale stato giuridico. Favorisco ciò in maniera notevole per mezzo dei dizionari e della Bibbia e in ogni lingua che si può incontrare su questo pianeta. Tutto questo prima che inizi la guerra galattica che è inevitabile. E non sto scherzando!

D. Perché sei qui a Martina Franca?

R. Perché qui hanno chiesto la mia presenza in cambio di 10.000 dollari.

D. Come ti è sembrata la città?

R. Morbosa, austera, misteriosa come un tunnel. Questo è ciò che ho provato con terrore quando, arrivando, questa città mi è apparsa ad alcune miglia di distanza. Sì; gotica, morbosa, austera, misteriosa.

D. Quali artisti hanno influenzato il tuo lavoro?

R. 600 volts elettrici di rari calunniatori, 63, e 3 e 3 tonnellate di polvere che può distruggere il motore mobile di questo pianeta, e il buio, le pareti del tunnel. Gotico! Io sono il Futurismo di per me stesso!

D. Per non obbligarti a rispondere soltanto alle mie domande, di pure liberamente ciò che vuoi, purché si tratti di qualcosa veramente importante per te.

R. Questo è l'anno dell'*infinium*...

D. *Infinium*?!

R. ... Sì, è una parola che deriva da una serie di analisi dei dizionari e che ha prodotto un insieme di fatti e di idee che confluiscono da me a me stesso.

Paola Ferraris

DELL'ARTE TOTALE FRA VIENNA E LOS ANGELES

Dell'arte totale si potrebbero tracciare diverse storie, a seconda del punto di vista che si intende assumere per delimitare un concetto tendente, quasi per sua natura, a diventare onnicomprensivo: se il problema che ci si pone riguarda le condizioni in cui è dato parlare di «totalità» per l'arte attuale, non sarà inutile interrogare anche le testimonianze degli organi d'informazione. In un primo momento, si potranno dunque porre a confronto due messaggi piuttosto recenti, diffusi rispettivamente a livello di stampa quotidiana, oppure più limitatamente, soprattutto in riviste semi-specializzate: riguardano, nel primo caso, il Festival Olimpico delle Arti che sarà annesso alle Olimpiadi di Los Angeles, Olimpiadi intitolate alla «celebrazione dell'essere umano nella sua totalità (come dichiarano gli organizzatori) ed attraverso tutti i mezzi espressivi possibili, mentre nel secondo caso si tratta delle recensioni della mostra allestita a Vienna (Museo del XX secolo, 10 settembre 13 novembre 1983) su *La tendenza all'opera d'arte totale. Utopie europee dal 1800*, dove l'iniziativa sembra manifestare una ricerca di identità culturale europea entro una rassegna poliedrica di «aneliti di redenzione». Senza bisogno di soffermarci sul dato, forse non del tutto casuale, che il messaggio sulle Olimpiadi U.S.A. sia destinato a restare per lungo tempo sulle pagine dei quotidiani, mentre la informazione sulla mostra viennese è stata rapidamente archiviata fra le notizie «consumate», si tratta piuttosto di valutare attentamente il modello di «totalità» che le recensioni consentono di leggere nei due avvenimenti (l'uno del prossimo futuro, l'altro dell'immediato passato): nel caso di Los Angeles, la totalità si presenta come realizzata non tanto in ciascuna manifestazione artistica (l'unico spettacolo che aspira a questo titolo è una coproduzione multinazionale, la quale giungerà solo in America a riunire le sue «parti»), quanto nell'ampiezza quantitativa e nell'articolazione dell'organizzazione complessiva, capace di controllare una complessa tassonomia di «generi» e intersezione di calendari/localizzazioni, oltretutto di convogliare quote considerevoli di artisti e di sponsor privati intorno ad un Festival americano e mondiale. Nel caso di Vienna, la totalità appare invece come «tendenza», incorporata in ciascuna opera d'arte secondo modalità ed esiti specifici, in una costellazione di «differenze» assemblate come dati qualitativi inconfondibili, rinunciando a qualsiasi taglio organizzativo (necessariamente «parziale») per commemorare l'unità europea nel segno delle utopie: sono state rappresentate nella mostra prevalentemente le avanguardie storiche, e la loro consacrazione postuma al museo sembra

implicare una proposta di continuità solo sul piano dell'ideologia mitizzata della Kultur europea. Inoltre, la stessa impostazione della mostra viennese ha suggerito nell'informazione connotati «neo-espressionistici», o neoromantici, sembrando cogliere un'effettiva coerenza delle avanguardie nella elaborazione di modelli utopici di «totalità», ma omologandone la sconfitta sotto il segno della «negatività», di una posizione irrelata e alternativa rispetto alla «civiltà dello sviluppo» nel suo legame con la frantumazione della precedente unità culturale del soggetto (quasi con una lettura delle avanguardie storiche in chiave viennese «fin de siècle»): i reiterati messaggi sulle Olimpiadi delle Arti si presentano invece, addirittura, con toni «neorinascimentali» (totalità dell'uomo, apoteosi della sua storia), riferendosi ad una manifestazione programmaticamente «positiva», che non trova alcuna difficoltà ad inglobare nel proprio orizzonte quantitativo anche gli elementi di «qualità» più o meno recentemente acquisiti e valutati secondo parametri umanistici nell'ambito della cultura europea (almeno a livello di facciata, come per i reclamati bronzi di Riace). Di fronte alla morte sanzionata e commemorata della utopia europea dell'arte totale, sta quindi nascendo un'utopia artistica ancor più onnicomprensiva, per le capacità di iniziativa del Nuovo Mondo (proprio recentemente lanciato verso «nuove frontiere»)? Ma si è già visto come l'utopia realizzata dell'«uomo totale», di cui le Olimpiadi dello Sport e delle Arti si propongono come segnale (presentandola come realizzata appunto in quanto «segnale», fin da prima del loro effettivo accadere), non si fonda sulle specifiche potenzialità dei prodotti artistici, neppure sulla loro singolare intenzionalità (come nella mostra viennese), ma sul supporto complessivo di organizzazione, presentato come nuovo «deus ex machina» per la sintesi di ogni contraddizione storica: dunque, nessuna di queste due informazioni riguarda propriamente ed esplicitamente le condizioni di un'«arte totale» dei nostri giorni, mentre vi sono manifestati i sintomi dell'esaurimento storico di un'ideologia della totalità (come ricomposizione, «salvezza» umana) fondata sull'arte, e dello svilupparsi di una ipotesi di saldatura globale fra civiltà e cultura (comprendente quest'ultima scienza ed arte), attraverso la costruzione di un sistema di tecniche di organizzazione, e di modelli teorico-ideologici adeguati, che appare necessario indagare (al di là dell'episodio di Los Angeles) nelle loro manifestazioni più avanzate, benché l'ipotesi di totalità che contribuiscono a fondare riservi solo apparentemente un posto centrale alla categoria dell'«arte» (sussunta nel campo dell'«estetico» come funzione del progetto di integrazione).

La «Nuova Sintesi» ed il «Nuovo Soggetto» prospettati da Max Bense, teorico contemporaneo dell'estetica tecnologica, si inquadrano appunto in una costruzione ideologico-utopica che arriva a darsi come onnicomprensiva senza dover rimuovere e lasciare fuori da sé le contraddizioni effettuali (il dubbio critico, il caso, l'irrazionale, la Soggettività, lo Spirito e i Valori, rispetto alla razionalità tecnologica oggettiva), ma svelandole per annunciare la propria capacità di dominarle e sopprimerle, ovvero integrarle (come so-

stiene G. Pasqualotto in *Avanguardia e tecnologia*, Roma 1972), entro un modello dinamico di controllo autoregolativo esteso teoricamente all'intero sistema dello Sviluppo, includente a pieno titolo l'arte e la scienza. Il superamento dell'ideologia dell'equilibrio verso l'integrazione funzionale degli squilibri, e l'abolizione dei modelli «finali», quindi dell'esigenza di prefigurazioni (criteri esterni di pianificazione e di giustificazione dei processi effettuali di sviluppo, già terreno di elaborazione delle ideologie «scientifiche» ed «artistiche»), denuncia in questo caso anche le proprie basi strutturali, rintracciabili nel modello delle tecniche di automazione (l'autoprogrammazione dei sistemi cibernetici, con l'elaborazione di linguaggi altamente formalizzati), e soprattutto nella prospettiva della loro applicazione generalizzata, dall'organizzazione della produzione a quella della comunicazione, fino al passaggio ancora utopico ai sistemi decisionali autoprogrammati. Il modello teorico che Bense propone, denuncia quindi lucidamente la propria funzionalità allo sviluppo capitalistico avanzato, attualmente impegnato a saldare la crisi con un ulteriore salto razionalizzatore, e su questa base prospetta una ricomposizione «totale» degli elementi che questo stesso sviluppo, nelle sue fasi precedenti, aveva frantumato (e di cui le avanguardie, dalla «liberazione dal valore» di Dada al montaggio di segni puri del costruttivismo internazionale, avevano cercato una sintesi ancora «separata» dalle sue basi strutturali): innanzitutto, la nuova Totalità riguarda il Soggetto, per il quale le spiegazioni in termini di frammentazione «meccanica» delle facoltà psichiche vengono superate in nome di un'«intenzionalità tecnica», rivolta alla realizzazione, tanto nell'attività etica che estetica e conoscitivo-scientifica, attraverso processi selettivi che integrano funzionalmente le alternative date (di percorso «tecnico» e non di valutazione assoluta) fra libertà/libertà consumata, dubbio/dimostrazione, vero/falso, bello/non bello, producendo quindi valori in quanto «fatti» realizzati, anziché conformare questi a valori assoluti «esterni» (quali criteri a priori di giudizio sulle alternative date e su quelle «prefigurate»). Simmetricamente, la Totalità teorizzata da Bense riguarda la Cultura, per la quale viene costruita una base interdisciplinare, al di là dei tentativi di conciliazione e mediazione fra le discipline date, unificando i prodotti dei processi formalizzati (già descritti come finalizzati unicamente alla realizzazione ed a questa «autoregolati») nella categoria dei «fatti», contrapposti logicamente ai «dati», in quanto segni di valore nuovo realizzato (l'unico valore determinato e comunicabile dal soggetto, che vi si deve appunto «realizzare» integralmente, oggettivandosi come «intenzionalità tecnica»): «fatti» descrivibili in quanto segni (utilizzando la teoria semiotica) e misurabili quantitativamente secondo la probabilità statistica di occorrenza, quindi integrati in partenza entro un sistema programmato per il superamento continuo e controllato del «dato» (identificando e misurando il valore come quoziente di novità «tecnica», funzionalizzata al perpetuarsi dello sviluppo come tale). Se, come sostiene sempre il Pasqualotto, in questo modo Bense arriva ad integrare l'utopia in un'ideologia della tecnologia (da-

to che le tecniche di automazione ed i loro linguaggi formalizzati risultano modello e strumento di una teorizzazione che nasce dallo sviluppo e per lo sviluppo), non rimane evidentemente spazio per quella funzione utopico-ideologica «autonoma» che è stata prerogativa dell'«arte totale» delle avanguardie («distruttive» e «costruttive» insieme), come del resto ci confermano le notizie da Vienna e da Los Angeles: ma prima di verificare come l'estrema utopia di Bense funzioni da «critica dell'ideologia» rispetto all'arte totale precedente e coeva (pur costituendo a sua volta la più organica ideologia «della fine delle ideologie» nella totalità di una tecnocrazia), sembra opportuno approfondire le modalità teoriche della integrazione dell'arte nell'estetica tecnologica. Innanzitutto, Bense utilizza la teoria logico-algebrica delle modalità (cfr. Hartmann, 1948; Becker, 1952), per inserire nella scala che va da Necessità a Necessità negativa la modalità estetica della Correalità, connotata dal carattere di casualità, e quindi dalla relazione biunivoca di Possibilità e Non-Necessità: alla medesima sfera della Correalità appartengono anche i prodotti della tecnica, in quanto superano la realtà effettuale della Natura e l'orizzonte del Dato, ma in questo caso con un connotato di Necessità, che entra nella definizione del «bello tecnico» (non «casuale» come quello artistico). A questo punto, il connotato di casualità nell'organizzazione dell'opera d'arte viene formalizzato secondo la teoria dell'informazione, e secondo il suo riferimento alla teoria dell'entropia termodinamica, assumendo la probabilità come legge suprema degli eventi fisici (criterio di organizzazione conoscitiva statistica, che ha sostituito nelle scienze quello di Necessità), e distinguendo l'informazione offerta dai prodotti artistici solo sul piano della quantità, che tende al massimo in virtù dell'Improbabilità statistica di ricorrenza (richiesta dall'organizzazione del fatto estetico, definito come superamento della natura e del Dato): ma questa improbabilità, per non compromettere la comprensibilità del messaggio estetico come tale, ovvero come segno di un'«intenzionalità tecnica» dalla realizzazione casuale, non potrà derivare da una libertà combinatoria totale, bensì da un processo di scelte binarie (bello/non bello) regolate dal valore statistico di ridondanza, necessario alla realizzazione di un flusso reale di informazione, rispetto al flusso massimale teoricamente dato dalla presenza di tutte le possibilità. Infine, l'analogia di questa formalizzazione del processo produttivo artistico (e degli stessi meccanismi neurofisiologici implicati nel giudizio estetico, definito binario come quello logico) con la selettività binaria dei calcolatori elettronici, pone questo modello di estetica tecnologica anche come modello generativo dell'arte, quale prodotto di «innovazione programmata» tecnicamente fattibile da parte di un «artista artificiale»: d'altra parte, il valore estetico viene dato per realizzato solo con l'immissione dell'oggetto (segno esclusivamente del processo estetico realizzato, non di un «contenuto» riferibile alla realtà esterna) in un processo comunicativo, nel quale il valore medesimo viene attribuito (non riconosciuto, come autonomamente inerente ad un certo prodotto), ma ciò si verifica senza

l'intervento di criteri soggettivi, attraverso la misurazione della descrivibilità dell'oggetto, della quantità di caratteri formali osservabili e di schemi descrittivi applicabili (cfr. R.S. Hartmann), integrando quindi il valore «qualitativo» tradizionalmente assegnato all'arte, con la sanzione di una circolazione segnica quantificabile ed organizzabile globalmente. A questo proposito, Bense postula esplicitamente l'organizzazione dei sistemi urbani come non riducibile alla funzionalità tecnica, ma necessariamente comprensiva di una totalità complessa e mobile di segni «estetici» (attraverso la semiotizzazione delle merci, dell'architettura, dell'ambiente), quale mediazione per lo sviluppo di una Soggettività tecnologica pienamente integrata, che deve perciò far proprio come totale sistema segnico il medesimo sistema urbano, razionalizzato di fatto in funzione dell'autoregolazione delle dinamiche di produzione-distribuzione-consumo. L'ideologia della integrazione totale, sintetizzando il processo di semiotizzazione delle merci (valori di scambio, quindi segni-immagini di valore, in corso o fuori corso come il denaro) e le teorie della semiotica quale «ideologia della comunicazione» (rivelandone la funzionalità al progetto di «porre il pubblico a protagonista dell'universo urbano da cui è gestito», come osserva il Tafuri in *Progetto e utopia*), liquida allora in primo luogo le più recenti utopie di «arte totale» come liberazione collettiva dell'immaginazione, fondata sull'adesione alla ricchezza e mobilità d'immagini offerta dalla civiltà tecnologica. Posizioni come quella riassunta da Pierre Restany nel *Livre blanc de l'art total* (1968), che pure hanno sostanzialmente le tendenze neo-avanguardiste dell'arte ambientale (a destinazione collettiva, ma anche privata, come nel design «autoliberatorio» di cui il post-moderno appare prosecuzione), non possono non apparire come sublimazioni compensatorie dell'esclusione dai nuovi livelli a cui si pone, nella teoria e nella prassi, la strategia di ricomposizione delle contraddizioni dello sviluppo. Ma anche le «poetiche dell'ambiguità», che quasi contemporaneamente tentano di recuperare all'arte una «totalità» di modello comunicativo, integrando gli strumenti analitici della semiotica nell'esplorazione dei linguaggi disciplinari, ed identificando questa esplorazione con la costruzione stessa del messaggio (tautologico, perché riferito esclusivamente alle proprie leggi di organizzazione interna), nella presunta autonomia delle «opere aperte», sembrano dover rinunciare alla propria qualifica di sperimentalismo avanguardistico e critico, trovandosi completamente alla retroguardia rispetto alle sperimentazioni coeve della linguistica nel campo dei linguaggi artificiali di programmazione e di simulazione (tecniche intellettuali calate nei processi reali di innovazione), per venire quindi ridotte ad appendice, tanto nella riorganizzazione effettiva delle dinamiche dello sviluppo, quanto nella teoria dell'integrazione totale elaborata da Bense, dove la produzione dell'elevato *quid* di informazione, dell'improbabilità e dell'alta indeterminazione strutturale, richieste all'arte per definizione, viene formalizzata in tecnica dello sviluppo, produzione di valori funzionalmente regolabili nell'organizzazione globale della circolazione di segni, sottraendo con

ciò al lavoro sui segni ogni velleità di «autonomia intellettuale» e di modello ideologico. Fin qui, dunque, la teoria «totale» di Bense, in quanto organica ai livelli più avanzati della ristrutturazione tecnologica in atto, può servire a liquidare in prima istanza quelle ipotesi di totalità dell'arte che si muovono a rimorchio degli stessi processi strutturali, senza metterne minimamente in discussione le pretese di «totalità» oggettiva, ma pretendendo a loro volta di sostenere un ruolo separato e parallelo, se non proprio direzionale (realizzando di fatto un'integrazione passiva ed una funzionalità ideologica oltretutto contingente, dato il progredire della ricerca immediatamente tecnica sulle forme della comunicazione e del design «pubblicitario» ad ogni scala). Ma non si può dimenticare che anche la rappresentazione di un sistema integrato e completamente autoregolato nel proprio sviluppo, costituisce un'elaborazione utopica ed ideologica, una promessa di «salvezza» e di felicità (esplicita in Bense) che deve tuttavia passare attraverso la mediazione politica delle forze protagoniste dello sviluppo per realizzarsi, immergendosi quindi nello scontro sociale di tecniche di dominio, che possono parzialmente assumerla come strategia, ma ne contraddicono di fatto la coerenza assoluta di sistema senza residui, adattandola in funzione della pluralità di mosse tattiche richieste dalla natura contraddittoria delle situazioni contingenti. D'altra parte, il processo effettivo di ricomposizione dei sistemi di potere, che tenta di passare attraverso l'applicazione delle tecniche di automazione e dei loro modelli, si presenta a sua volta come progetto di dominio totale, dall'organizzazione della produzione estendendosi a quella della comunicazione (con l'effetto auto-pubblicitario di cui Los Angeles è un esempio), e tendendo ad informare anche i sistemi decisionali, con una logica di sviluppo necessariamente «imperfetta» nella sua attuazione, che non lascia tuttavia spazio per alternative di Gran Rifiuto, ma innesca nel suo concretizzarsi una serie di crisi già latenti, fra cui quella delle discipline intellettuali è solo un esempio. Di fronte a queste dinamiche di ristrutturazione, i protagonisti del lavoro «artistico» sulle forme e sui linguaggi hanno la possibilità di cogliere l'esigenza ancora ideologica di «immergere il pubblico nell'immagine dello sviluppo» (come rileva sempre il Tafuri), e su questa base, di fondare una «totalità» del valore e del concetto di arte, che coincide di fatto con l'estensione dei circuiti comunicativi di cui è funzione (e con la gamma di segnali-stimoli che questi, mass-media o metropoli che siano, organizzano e veicolano), senza avere sulla gestione di questi circuiti alcuna voce in capitolo. Espropriata l'arte dell'utopia del progetto e di quella dell'anti-progetto (polarità intorno a cui è ruotata la ricerca di «totalità», anche dopo l'esaurimento della loro complementare funzione d'avanguardia), l'esigenza di ristrutturare il lavoro intellettuale può venire raccolta, tuttavia, anche in modo più tempestivo ed effettivamente avanzato, accettando la dimensione della ricerca tecnica, del metodo, in luogo della produzione di ideologia o di tecnica *tout court*, per confrontarsi con il progetto di totalità ai suoi livelli più alti, non più come modello finale di equilibrio statico da prefigurare, ma

come organizzazione delle dinamiche di continua trasformazione: e non per riprodurre «estheticamente» questo modello, che attraversa oggi tutte le scienze e le tecniche di programmazione dello sviluppo, ma per verificare sperimentalmente i meccanismi della «produzione del nuovo», esplorando il conflitto fra le possibili riduzioni analitiche e la complessità dell'evento, e quindi facendo emergere l'arbitrarietà di qualsiasi totalità sistematica (la sua funzione di ideologia di dominio), nel momento stesso in cui si mette in discussione l'adeguatezza dei confini disciplinari dati (il contenuto apparente delle definizioni autonome di «arte» e «scienza»), riconoscendo in un «tendere al di là» tutto immanente, senza pacificazioni utopiche e senza garanzie di validità assunte a priori, l'unica dimensione praticabile della «totalità» in questo spazio storico. Se si prova a riconsiderare da questo punto di vista la panoramica delle «tendenze all'arte totale» proposta alla mostra di Vienna, reinserendo i diversi fenomeni nel loro specifico spazio storico, si potrà individuare, non una linea, ma piuttosto un segmento interrotto, capace di richiamare l'interesse senza perciò pretendere ad alcuna «attualità» (giacché interessa proprio per come risponde a condizioni che non sono più assolutamente le nostre): si tratta in particolare dell'esperienza del primo Futurismo, che si presenta fin dall'inizio interrelata alla vicenda europea delle avanguardie storiche (per le radici nel simbolismo, e per gli interscambi successivi), ma anche per certi versi anomala, rispetto al processo che porta dalla «liberazione dal valore» dadaista alla sintassi di segni puri, per l'appunto «svuotati», come progetto-utopia di organizzazione totale della civiltà tecnologica (nell'«internazionale costruttivista»), fino alla verifica tecnico-politica di tale ideologia, nelle esperienze architettoniche e urbanistiche degli anni venti (nella Germania socialdemocratica, nell'Unione Sovietica, nelle iniziative autopromozionali di Le Corbusier). Nei futuristi manca infatti la totalità della «distruzione», sia come disarticolazione dei linguaggi fino al segno puro (quale si verifica nel Suprematismo di Malevic, ma già nello «zaum» o linguaggio transmentale, praticato anche in letteratura, e in termini diversi nel Neoplasticismo di Mondrian e van Doesburg), sia come pura esibizione del «negativo», distruzione della Forma e dei Valori umanistici (nell'auto-annullamento in manichino dell'intellettuale Hugo Ball, al Cabaret Voltaire dei dadaisti): ma manca anche la totalità del progetto-utopia, che su questa negazione (come adesione alla «totalità» della meccanizzazione) e su questa liberazione dei segni dal «caos» di una realtà non più rappresentabile in una Forma superiore, si viene a costruire almeno dal 1922, usando come criteri di montaggio e di valore l'analisi formalista dell'arte come procedimento tautologico sul linguaggio, innovazione programmata e permanente (analisi che dimostrava in realtà la separatezza impotente, e la disponibilità ad usi ideologici da parte della committenza, per un lavoro sulla forma che volesse conservare la «totalità» e l'«autonomia» istituite nel Rinascimento per la produzione intellettuale). Ciononostante, l'esperienza futurista non presenta nostalgie retrospettive, né per l'ideali-

stica unità del Soggetto che fonda i Valori (rivendicazione che attraversa tutto il romanticismo, fino a «gridare» questa perdita, con l'espressionismo), né per la capacità perduta dal linguaggio e dalla cultura di fissare il quadro organizzativo del reale, dunque di rappresentare e significare autonomamente: se non arriva alla verifica operativa della propria «ideologia del moderno» (che ne costituisce il punto più debole) nell'architettura, è probabilmente perché il Futurismo aveva fin dall'inizio calato questa ideologia non in una progettazione intellettuale del reale, ma nella sperimentazione di una tecnica comunicativa (tendenzialmente «totale» nell'utilizzazione di linguaggi non più autosufficienti) e di un ruolo conseguentemente nuovo dell'artista-operatore, dove la verifica della «produzione del nuovo» era già in nuce nell'interazione col pubblico più o meno realizzata nelle «serate», nella serie di esperimenti-spettacoli susseguenti, e nella messa a punto programmatica dei manifesti, che intervengono periodicamente a tirare le somme ed a riorientare la prassi. Naturalmente, non si può sottovalutare l'approssimazione di questa verifica, dove non sono assolutamente presupposte le condizioni per una correlazione valutabile fra i metodi usati per la «produzione del nuovo», sul palco e nella sala, e gli effettivi risultati (dato che la valutazione risulta di fatto affidata alla direzione politico-culturale di Marinetti, eventualmente contestata): ma l'aver voluto calare l'adesione alle condizioni di trasformazione, nel ruolo e nella produzione artistico-intellettuale, come pure negli schemi comportamentali, di organizzazione mentale, comunicazione e azione nel reale, quali imposte dai livelli più avanzati dello sviluppo (scientifico-tecnologico-industriale), nel confronto e conflitto diretto con la complessità dell'interazione col pubblico, virtualmente di massa, interazione nella quale le trasformazioni innescate si vogliono verificare, senza poterle perciò predeterminare o rappresentare, garantisce entro certi limiti un'elasticità all'«arte totale» futurista (rispetto alla cristallizzazione in un'ideologia della meccanizzazione), come ricerca aperta sulle nuove possibilità complesse di interazione comunicativa, e come «scommessa» conoscitivo-operativa da vincere, per legittimare l'iniziativa degli intellettuali in una mutata dimensione sociale. Infatti, tutta la produzione futurista del primo periodo risulta finalizzata alla verifica operativa della sua potenzialità ad agire sul pubblico, cercando nella situazione reale delle «serate» (nell'incontro/scontro reale fra il dispositivo spettacolare ed un «campione» della società di massa) il momento in cui innescare una duplice dinamica di trasformazione, quindi il momento della frattura aperta col «passatismo» (programmaticamente, anche con ogni passata acquisizione futurista o «modernista»), frattura accolta positivamente senza prefigurare una sistematica e totale ricomposizione: i linguaggi dell'arte e della cultura perdono la propria unità ed autonomia significativa, si disarticolano e si mescolano a «frammenti di fatti» (come si legge in uno dei manifesti), ma non per esibire il proprio annullamento o le proprie nuove leggi di montaggio, bensì per comunicare una trasformazione agendola (con il testo poetico che diven-

ta «declamazione dinamica e sinottica», operazione razionale e istintiva, prova di agilità mentale e fisica insieme; con il quadro pittorico che attraversa la sala in «esposizione», quale dispositivo-stimolo e non come rappresentazione; con il pezzo teatrale che diventa «sintesi» o «sorpresa», quasi vignetta al limite tra il prevedibile quotidiano e l'assurdo-reale), decostruendo nello stesso tempo gli schemi mentali e comportamentali degli spettatori, ed imponendo loro una risposta trasformata, non solo rispetto all'arte, ma rispetto alle innovazioni in atto nel reale, da cui quell'arte si dichiara consapevolmente condizionata (trasferendo sul pubblico il condizionamento e coinvolgendolo nel tentativo di risposta attiva). Non si possono quindi considerare i singoli «testi» prodotti dai futuristi (poesie, quadri, anche «sintesi» teatrali) senza tenere presente la loro funzione di strumenti, capaci di produrre significato solo quando inseriti nel dispositivo tecnico-operativo messo in atto nelle «serate» (fa evidentemente eccezione una ricerca concentrata nella pittura, come quella di Boccioni): volendo presentare qualche testimonianza della loro ricerca, ho ritenuto allora preferibile scegliere due brani tratti dai manifesti *Il teatro futurista sintetico*, del 1915, e *La declamazione dinamica e sinottica*, del 1916, due interventi relativamente tardi, che rappresentano un bilancio (non conclusivo, ma programmatico) della prima fase di attività, e precedono il processo di esaurimento che interviene nel dopoguerra.

Da Marinetti, Settimelli, Corra, *Il teatro futurista sintetico*, 1915:

«5. È stupido voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati. Per es.: è stupido rappresentare sulla scena una contesa fra due persone *sempre* con ordine, con logica e con chiarezza, mentre nella nostra esperienza di vita troviamo quasi solo dei *pezzi di disputa*, a cui la nostra attività di uomini moderni ci ha fatto assistere per *un momento* in tram, in un caffè, in una stazione, e che sono rimasti cinematografati nel nostro spirito, come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, parole, rumori e luci».

Da F.T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica*, 1916:

«Il declamatore futurista dovrà dunque:

1. Vestire un abito anonimo (possibilmente, di sera, uno smoking), evitando tutti gli abiti che suggeriscono ambienti speciali. Niente fiori all'occhiello, niente guanti.
2. Disumanizzare completamente la voce, togliendole sistematicamente ogni modulazione o sfumatura.
3. Disumanizzare completamente la faccia, evitare ogni smorfia, ogni effetto d'occhi.
4. Metallizzare, liquefare, vegetalizzare, pietrificare ed elettrizzare la voce, fondendola colle vibrazioni stesse della materia, espresse dalle parole in libertà.

5. Avere una gesticolazione geometrica, dando così alle braccia delle rigidità taglienti di semafori e di raggi di fari per indicare le direzioni delle forze, o di stantuffi e di ruote, per esprimere il dinamismo delle parole in libertà.

6. Avere una gesticolazione disegnante e topografica che sinteticamente crei nell'aria dei cubi, dei coni, delle spirali, delle ellissi, ecc.

7. Servirsi di una certa quantità di strumenti elementari come martelli, tavolette di legno, trombette d'automobili, tamburi, tamburelli, seghe, pannelli elettrici, per produrre senza fatica e con precisione le diverse onomatopее semplici o astratte e i diversi accordi onomatopeici.

Questi diversi strumenti, in certe agglomerazioni orchestrali di parole in libertà possono agire orchestralmente, ognuno maneggiato da uno speciale esecutore.

8. Servirsi di altri declamatori uguali o subalterni, mescolando o alternando la sua con la loro voce.

9. Spostarsi nei differenti punti della sala, con maggiore o minore rapidità, correndo o camminando lentamente, facendo così collaborare il movimento del proprio corpo allo sparpagliamento delle parole in libertà. Ogni parte del poema avrà così una sua luce speciale e il pubblico, pur seguendo magnetizzato la persona del declamatore, non subirà staticamente la forza lirica, ma concorrerà, nel voltarsi verso i diversi punti della sala, al dinamismo della poesia futurista.

10. Completare la declamazione con 2, 3 o 4 lavagne disposte in diversi punti della sala, e sulle quali egli deve disegnare rapidamente teoremi, equazioni e tavole sinottiche di valori lirici.

11. Deve essere un inventore e un creatore instancabile nella sua declamazione:

a) decidendo istintivamente ad ogni istante il punto in cui l'aggettivo-tono e l'aggettivo-atmosfera deve essere pronunciato e ripetuto. Non essendovi, nelle parole in libertà, nessuna indicazione precisa, egli deve seguire in ciò soltanto il suo fiuto, preoccupandosi di raggiungere il massimo splendore geometrico e la massima sensibilità numerica. Così egli collaborerà con l'autore parolibero, gettando intuitivamente nuove leggi e creando nuovi orizzonti impreveduti nelle parole in libertà che egli interpreta.

b) Chiarendo e spiegando, colla freddezza di un ingegnere o d'un meccanico, le tavole sinottiche e le equazioni di valori lirici che formano delle zone di evidenza luminosa, quasi geografica (fra le parti più oscure e più complesse delle parole in libertà) e delle momentanee concessioni alla comprensione del lettore.

c) Imitando in tutto e per tutto i motori e i loro ritmi (senza preoccuparsi della comprensione) nel declamare queste parti più oscure e complesse e specialmente tutti gli accordi onomatopeici.

A questo punto, non si può fare a meno però di affrontare il problema della sconfitta storica dell'esperienza futurista, sconfitta che precede quella delle altre avanguardie (le quali trasfondono i propri contributi, e spesso gli stes-

si protagonisti, nel costruttivismo, e solo più tardi nel più distaccato «laboratorio» surrealista), tanto da rendere ricostruibili solo a distanza le connessioni effettive con il surrealismo degli anni venti-trenta: l'esaurirsi dell'attività futurista in rappresentazione, didattica o celebrativa, di un «nuovo» stereotipato, oppure in produzione «artistica» decorativa, con ambizioni di «classicità» e di stile, non si può infatti riferire soltanto all'avvento in Italia del regime fascista (così come la sconfitta delle altre avanguardie non dipende da nazismo e stalinismo), per quanto al fascismo, forza politica di mediazione fra la trasformazione industriale, la persistenza della rendita agraria, e la formazione di un ceto medio burocratico, l'ideologia futurista poteva effettivamente servire solo in piccola parte, rimanendo esclusa dalla gestione globale dei nuovi mass-media (cinema e radio). Sembra piuttosto da riconoscere che il salto ad una dimensione veramente globale e di massa dei circuiti di comunicazione come del pubblico coinvolto, abbia trovato i futuristi impreparati a compiere il passaggio, dalla ricerca sulla gestione della comunicazione come interazione diretta ed immediatamente verificabile, ad una sperimentazione riorientata per rispondere alle nuove condizioni, in cui il dispositivo tecnico viene ad annullare la distanza fra il prodotto ed il pubblico (come rileva Benjamin circa la caduta dell'«aura» dell'opera d'arte con la riproducibilità insita nel cinema), ma vengono drasticamente separati il momento della produzione e quello della comunicazione, a differenza della loro simultaneità ed identificazione nell'«opera» futurista come azione spettacolare. Le proposte di Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Chiti e Balla sulla cinematografia, nel precoce manifesto del 1916 (e ancor più nelle rare realizzazioni sperimentali), esaltano infatti il cinema come arte totale «poliespressiva», ma separano di fatto l'intervento dell'artista nella produzione (con la possibilità di libere associazioni, di «scomporre e ricomporre l'Universo» senza limitazioni) da un'analisi del processo comunicativo, dell'interazione fra il prodotto e lo spettatore (quale invece viene svolta da Benjamin, che pure ne trae conclusioni utopiche sulle possibilità di uso politico, «rivoluzionario», dei mass-media): come dimostra la dissociazione, nel manifesto, fra dichiarazione d'intenti propagandistici e assunti di poetica, vicini piuttosto al surrealismo, le cui esperienze cinematografiche sembrano condividere questi limiti. Si ritorna così, a grandi tappe, verso le condizioni dello spazio storico attuale, in cui siamo calati in presenza di un progetto «totale» ricostruito all'inizio a partire dalle teorizzazioni di Bense, dunque in una situazione che presenta estremizzata la dicotomia complementare fra «libertà» delle operazioni sui segni e sottrazione, all'intervento degli «intellettuali», del loro effettivo processo di valorizzazione sociale (comprendente il momento dell'interazione comunicativo/commerciale tra i prodotti ed il pubblico, posto nelle condizioni dello spettatore televisivo): se non interessa un'«autoliberazione» mistificata e rassicurante, all'ombra di una totalità solo presunta di un Sistema mitizzato (nel bene

e nel male), questa interazione attivata da dispositivi «tecnici», ma non obbligatoriamente passiva per questo solo motivo, sembra l'intreccio «totale», plurale e logicamente incoerente, su cui intervenire e indagare per sperimentare mutamenti anche radicali, richiesti dalla stessa crisi evidente della condizione artistico-intellettuale e delle possibilità di interazioni socio-culturali, in generale.

SUMMARIES

Fiorenzo Bernasconi - Irmangelo Casagrande - *Reading a Poem. A Cognitive Study*, p. 5.

This essay proposes a cognitive study of poetic reading and experience. There exists a communicative exchange between a text and its readers which causes emotional and intellectual involvement and the poem, thus, is seen as a stimulus for intellectual operations, that is for conjectures. A poem by Marinetti followed by a questionnaire was submitted to 60 subjects during an experiment, in order to determine its modifying effect on the cognitive equilibrium. The subjects were asked to judge the poem according to «pleasure», «value» and «inference about the author». Whereas for «value» opinions largely diverged, the subjects' responses were homogeneous as regards inference. «Pleasure» was largely indicated through the expression of stimulated images. The translation of the poem's effect on the reader as stimulated imagery showed an acceptance of involvement in the poem and of its modifying effect on the cognitive equilibrium.

Sergio Lombardo - *The Perception of Grotesque Figures in some Random Structures*, p. 19.

In this experiment, seven types of random structures were shown to twenty-five different subjects who were asked to indicate where and which significant images were perceived. The results were then classified in order to determine high-frequency images and types of random structures which were most stimulating. The experiment proved that human visual perception is mainly keyed towards the recognition of facial expression and of gestures indicating intentional acts. Furthermore, grotesque, ridiculous and disturbing attitudes were frequently seen. Among the random structures proposed, those which more often stimulated hallucinatory responses contained one part of black for three parts of white, were jagged-shaped and were not uniformly distributed over the surface, which thus presented lighter and darker areas.

Anna Homberg - «Aleatopes». *On the Visualization of Certain Concepts*, p. 35.

The author has studied how certain basic concepts such as «I», «another person», «good», «bad», «passive», «active», «strong» and «weak» are represented visually. In this experiment, subjects were asked to draw these concepts in monochrome abstract shapes. The results were analysed according to parameters regarding color, form and placing of the shape. A formal «identikit» was thus deduced for each concept and, further, some basic tools for the interpretation of non-mimetic shapes were developed.

Cesare M. Pietroiusti - *Doodles: their Function and Aesthetics*, p. 63.

This essay examines automatic «graphisms», unpremeditated drawings and arabesques made through inattention on pads near telephones, school agendas, notebooks and loose sheets of paper. Significant analogies (such as projective elaboration) between these adult doodles and typical drawings made by children at early stages of their development as well as interesting and autonomous psychological and formal characteristics of expressiveness are found. Thus, it seems that adult doodles can no longer be interpreted merely from the point of view of regression.

Martin Schuster - *Examining Individual Determinants of Preference: a New Method*, p. 81.

In this essay, a new method for the prediction of single individuals' preference choices is proposed. The experiment consisted of two phases. In the first, a friend or relative of each subject was asked, as an «expert», to predict both the selective criteria and the choice that the subject would make when choosing among pictures. In the second phase, the experimenter tried to predict the subjects' choices regarding some pictures on the basis of the criteria indicated by the «experts». Both the experts' and the author's predictions were reasonably correct although the experts' were slightly more precise. Preferences were usually meaning-related and not aesthetic-based. The advance in the method seems to be due to the inclusion of data from life history.

Sergio Lombardo - *Towards an Absolute Stochastic Structure*, p. 87.

In this essay, the author has attempted to construct completely stochastic structures which are not redundant and are equally distant from any particular perceptive interpretation. Structures normally used to picture the concept of «white noise» were shown to be inefficient for this purpose, mainly because of the box-like structure of computer videos. These seem in fact to merely reproduce what the author defines as an «archaic» conception of chance.

When gazed at long enough, the completely stochastic structures elaborated caused personal interpretations of meaningful shapes, which, being unpremeditated, partake of the aesthetics of spontaneity.

Paola Ferraris - *Historical Considerations on Post-modernism*, p. 103.

This essay attempts to reconsider the meaning of the «post-modern» phenomenon, beyond its proclaimed value as a final and liberating model for intellectual production and experience. The author interprets it, rather, as an alibi for intellectuals and an answer to the crisis of the propositive, constructive and dialectic-alternative functions of their work. Such an alibi appears to point to a

traditional, pseudo-autonomous role of the intellectual as a total reflector of the self and of the world, which, in this way, becomes merely subordinated to the circuit of assent and consumption.

Carolyn Christov-Bakargiev - *Machines and Contraptions*, p. 119.

This essay gives an overview of the various ways machines and machinery have been used in art. The author thus attempts to define the specific relationship man has had with the concept of machinery itself, and, further, distinguishes elements of recent kinetic art which can be found in previous centuries — celebrative or impossible works and machines which induce repetitive psychophysiological reactions —, from those which appear to be unique — self-destructive or unpredictable works and machines which stimulate creative behaviour.

Vittorino Curci - *Interview with Rammellzee*, p. 137.

Paola Ferraris - *On Total Art from Vienna to Los Angeles*, p. 141.

The possibility of a «total» art today is considered here in the light both of the «end of utopias» — established also by a recent exhibition in Vienna — and of the process of total technological rationalization through cybernetics — proclaimed, on the level of mass-communication of culture, with the on-coming Olympic games and, from the point of view of ideology, by Max Bense's theories. In this manner, «totality» seems to have been withdrawn from the field of art itself although some early attempts at it can be found in Futurism, attempts which avoided partaking of the myth of a «total» system.

ZUSAMMENFASSUNGEN

Fiorenzo Bernasconi - Irmangelo Casagrande - *Beim Lesen eines Gedichtes. Eine kognitive Studie*, S. 5.

Untersucht wird die Aufnahme und kognitive Verarbeitung eines Lyriktextes. Zwischen einer Dichtung und seinen Lesern findet ein kommunikativer Austausch statt; der Leser partezipiert sowohl gefühlsmäßig als auch intellektuell. Der Text wird so zum Ausgangspunkt verschiedener kognitiver Operationen, wie beispielsweise die Ausarbeitung von Annahmen und Hypothesen. Ein Gedicht des Futuristen F.T. Marinetti wurde zusammen mit einem Fragebogen 60 Vpn. vorgelegt. Die Auswirkung des Textes auf die kognitive Struktur und ihr augenblickliches Gleichgewicht sollte untersucht werden. Die Vpn. beurteilten das Gedicht in Hinblick auf «Wohlgefallen», «künstlerischen Wert» und «Aussage über den Verfasser». Während die Bewertungen des «künstlerischen Wertes» großen Schwankungen unterlagen, zeigten die Antworten der Vpn. auf die Fragestellung «Aussage über den Verfasser» weitgehende Übereinstimmung. Der Grad des «Wohlgefallens» und die Produktion von textbezogenen bildlichen Vorstellungen gingen einander parallel. Innerliche Bildvorstellungen zeigten die Bereitschaft der Vp. an, sich vom Gedicht «ansprechen» zu lassen und Änderungen der kognitiven Struktur hinzunehmen.

Sergio Lombardo - *Über die Wahrnehmung grotesker Figuren in einigen Zufallsstrukturen*, S. 19.

Sieben verschiedene Zufallsstrukturen wurden 25 Vpn. vorgelegt. Diese waren gebeten anzugeben, wo sie innerhalb der Zufallsstruktur sinnvolle Elemente wahrnahmen. Die Klassifizierung der Ergebnisse ließ deutlich werden, welche Bildthemen am häufigsten wahrgenommen wurden und welche Zufallsstrukturen das Auffinden von sinnvollen Szenen am meisten begünstigten. Die visuelle Wahrnehmung erwies sich als hauptsächlich auf das Erkennen von Gesichtsausdrücken und Willkürhandlungen ausgerichtet. Groteske, lächerliche und beunruhigende Szenen wurden ebenfalls häufig angegeben. Die Zufallsstrukturen mit den meisten halluzinatorischen Antworten waren wie folgt gekennzeichnet: Schwarz-Weiß-Verteilung im Verhältnis 1:4, zackige Formen, ungleichmäßige Verteilung der Formen auf der Bildfläche mit daraus folgender Entstehung von hellen und dunklen Zonen.

Anna Homberg - «Aleatope». *Über die bildnerische Darstellung einiger Grundbegriffe*, S. 35.

Die Studie untersucht die bildnerische Darstellung einiger einfacher Begriffe wie «Ich», «Eine andere Person», «gut», «böse», «stark», «schwach», «aktiv», «passiv». Aufgabe der Vpn. war, diese Begriffe als abstrakte einfarbige Formen darzustellen. Die Zeichnungen wurden in Hinblick auf Farb- und Formwahl und räumliche

Anordnung ausgewertet. Die typischen Darstellungsweisen jedes Themas wurden herausgearbeitet und einige grundlegende Schlüssel für die Interpretation abstrakter Formen angegeben.

Cesare M. Pietroiusti - *Kritzeleien: ihre Funktion und Ästhetik*, S. 63.

Der Aufsatz behandelt die spontanen Kritzeleien, die unbeabsichtigten Zeichnungen und Ornamente, die sich auf Notizblöcken und losen Blättern, in Schulheften und Terminkalendern finden. Diese Kritzeleien Erwachsener ähneln den frühen Stadien der Kinderzeichnung in vieler Hinsicht (z. B. was ihre projektive Ausarbeitung betrifft). Andererseits besitzen die «Kritzel» der Erwachsenen eine reiche und eigenständige Ausdruckskraft, sowohl in formaler als auch in psychologischer Hinsicht. Es scheint deshalb ungerechtfertigt, sie als rein regressives Verhalten zu betrachten.

Martin Schuster - *Individuelle Faktoren in den Präferenzentscheidungen: eine neue Methode zu ihrer Erfassung*, S. 81.

Die Genauigkeit der Vorhersage individueller Präferenzentscheidungen wird durch die hier vorgestellte Methode verbessert. Die Untersuchung erfolgte in zwei Abschnitten. Zuerst wurden Freunde und Verwandte jeder Vp. als «Experten» gebeten, Auswahlkriterien und tatsächliche Entscheidung der Vp. bei der Auswahl von Bildmaterial vorherzusagen. Zweiter Schritt war der Versuch des Verf.s, die Präferenzen der Vp. hinsichtlich einer neuen Gruppe von Bildmaterial vorzusagen, und zwar aufgrund der von den «Experten» angegebenen Kriterien. Die Vorhersagen sowohl der «Experten» als auch des Verf.s zeigten eine befriedigende Treffsicherheit, wobei diejenigen der «Experten» eine größere Präzision aufwiesen. Die Präferenzen der Vpn. hingen im allgemeinen von Sinn und Inhalt des Dargestellten ab, nicht von formalästhetischen Faktoren. Die hier dargestellte Methode scheint deshalb eine Verbesserung darzustellen, weil sie die lebensgeschichtlichen Daten in den Präferenzentscheidungen berücksichtigt.

Sergio Lombardo - *Die Entwicklung völlig stochastischer Strukturen*, S. 87.

Der Verf. berichtet über seinen Versuch, rein stochastische Bilder herzustellen. Diese Strukturen dürfen keine Redundanz aufweisen und keiner interpretativen Auslegung allen ändern gegenüber Vorschub leisten. Die üblichen Versinnbildlichungen des «white noise» erwiesen sich diesbezüglich als ungeeignet, was hauptsächlich auf die Kästchenstruktur der Computerbildflächen zurückzuführen ist. Diese Strukturen werden nur einer nach den Worten des Verf.s «archaischen» Konzeption des Zufalls gerecht. Werden die vom Verf. ausgearbeiteten rein stochastischen Strukturen für längere Zeit betrachtet, entstehen persönliche «Lesarten» derselben: sinnvolle Formen und Szenen werden in ihnen wahrgenommen. Dieser völlig unbeabsichtigte Interpretationsprozess gehört der Ästhetik der Spontaneität an.

Paola Ferraris - *Geschichtliche Überlegungen zur postmodernen Bewegung*, S. 103.

Der Essay versucht eine geschichtliche Einordnung und Bewertung der «postmodernen» Bewegung, über den von ihr selbst erhobenen Anspruch, endgültiges und befreiendes Modell intellektuellen Schaffens zu sein, hinaus. Die Verfasserin unterstreicht die Alibifunktion der postmodernen Ideologie: sie stellt die Antwort auf die augenblickliche Krise einer konstruktiven, dialektisch-alternativen Auffassung der intellektuellen Arbeit dar. Die Theoretiker der «Postmoderne» scheinen eine traditionelle, pseudo-autonome Auffassung des Intellektuellen vorzuschlagen: er begnügt sich mit der Spiegelung und Wiedergabe seiner selbst und der Umwelt und bleibt damit der Manipulation von Konsens und Konsum untergeordnet.

Carolyn Christov-Bakargiev - *Kunstmaschinen und -apparaturen*, S. 119.

Die Verfasserin gibt einen Überblick über die Rolle von Maschinen und Maschinären in der Kunst. Die Wandlungen, die der Begriff der «Maschine» geschichtlich erfahren hat, werden dargestellt; in der zeitgenössischen kinetischen Kunst erscheinen sowohl Elemente, die Vorläufer in den vergangenen Jahrhunderten haben — Arbeiten mit Propagandafunktion, «unmögliche» Maschinen und Apparaturen, die repetitive psychophysiologische Reaktionen hervorrufen — als auch völlig neuartige Entwicklungen: selbsterstörerische und unvorhersehbare Maschinen sowie solche, die schöpferisches Verhalten von seiten der Benutzer notwendig machen.

Vittorino Curcio - *Interview mit Rammellzee*, S. 137.

Paola Ferraris - *Die «totale Kunst» von Wien bis Los Angeles*, S. 141.

Die heutige Möglichkeit einer «totalen Kunst» wird unter zwei Gesichtspunkten untersucht: zum einen im Hinblick auf das «Ende aller Utopien» — das beispielsweise eine kurz zurückliegende Wiener Ausstellung über das «Gesamtkunstwerk» dekretiert hat —, zum anderen hinsichtlich einer in der Zukunft möglichen totalen technologischen Organisation mit kybernetischen Mitteln. Dieser zweite Gesichtspunkt wird, auf der Ebene der Massenkommunikation, von den anstehenden Olympischen Spielen in Los Angeles vorweggenommen, in ideologischer Hinsicht von den Theorien Max Benses. Auf künstlerischem Gebiet scheint kein Anspruch auf «Totalität» mehr zu bestehen, obwohl frühere Ansätze in dieser Richtung, besonders im Futurismus, nicht fehlen; Ansätze, die sich dem Mythos eines «totalen» Systems gegenüber als immun erwiesen haben.

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. Belanova, *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.

In questo volume:

F. Bernasconi - I. Casagrande, *Leggere una poesia. Un'indagine cognitiva* - S. Lombardo, *Percezione di figure grottesche in alcune strutture casuali* - A. Homberg, *Gli aleatopi. Sulla visualizzazione di alcuni contenuti mentali* - C.M. Pietroiusti, *Funzionalità ed estetica dello scarabocchio* - M. Schuster, *Un nuovo metodo di valutazione dei fattori individuali di preferenza* - S. Lombardo, *Approssimazione alla struttura casuale assoluta* - P. Ferraris, *A ciascuno il suo 'neo': riflessioni storiche sul post-moderno* - C. Christov-Bakargiev, *Macchine e marchingegni* - V. Curci, *Intervista a Rammellzee* - P. Ferraris, *Dell'arte totale fra Vienna e Los Angeles*.
Summaries - Zusammenfassungen.

Per abbonamenti e numeri arretrati:

versare sul ccp. 78295003 intestato ad Ass. Jartrakor, Roma

L. 20.000 (abbonamento ai nn. 10-11-12-13)

L. 12.000 (richiesta di un numero arretrato)

L. 35.000 (collezione arretrati nn. 1-7)

L. 45.000 (collezione arretrati nn. 1-9)

L. 50.000 (collezione arretrati 1-7 + abbonamento ai nn. 10-11-12-13)

L. 60.000 (collezione arretrati numeri 1-9 + abbonamento ai nn. 10-11-12-13)

Edizione del Centro Studi Jartrakor

Via dei Pianellari, 20 - 00186 Roma - Italia

In copertina: Sergio Lombardo, *Disegno stocastico*, 1983