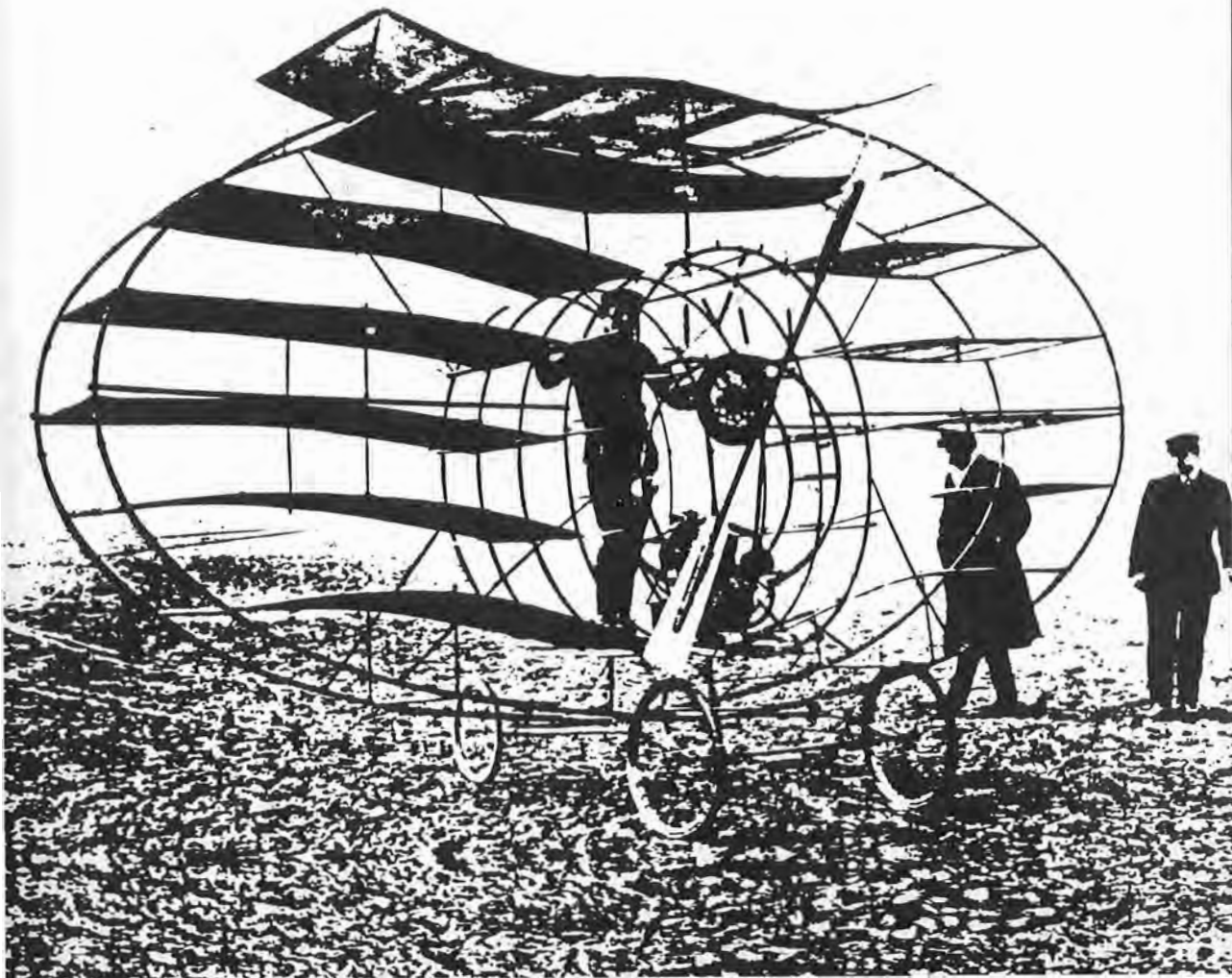
Rivista di Psicologia dell'Arte

Anno VI, nn. 10/11 - giugno e dicembre 1984



Rivista di Psicologia dell'Arte

JARTRAKOR - ROMA
1984

— 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. 1-9) **L. 45.000**
— offerta speciale collezione completa (nn. 1-11) **L. 55.000**
— offerta speciale collezione completa + abbonamento biennale **L. 70.000**

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

Rivista di Psicologia dell'Arte
Periodico semestrale
Anno VI, nn. 10/11, giugno e dicembre 1984

Direttore responsabile
Sergio Lombardo

Redazione
Anna Homberg
Sergio Lombardo
Cesare M. Pietroiusti

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 $ 6.00, 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

Associato all'USPI Unione Stampa Periodica Italiana

INDICE

John Langerholc — *Che cos'ha da sorridere, veramente, la Signora? Gli ammiratori segreti di Monna Lisa* ..... pag. 5

Fiorenzo Bernasconi - Irmangelo Casagrande — *Stili di adattamento a un testo poetico* ..... » 23

Joseph Hoffman — *Edouard Manet e il linguaggio corporeo* .. » 39

Ellen Dissanayake — *L'arte ha un valore selettivo?* ..... » 59

Anna Homberg — *Recenti studi sulla psicologia dell'arte* .... » 73

Gary Alan Fine — *Ingannare la storia: le argomentazioni del falsario d'arte* ..... » 81

Sergio Lombardo — *Arte come scienza. Una barriera di pregiudizi* ..... » 99

Summaries ..... » 109

Zusammenfassungen ..... » 112

John Langerholc

CHE COS'HA DA SORRIDERE, VERAMENTE, LA SIGNORA? GLI AMMIRATORI SEGRETI DI MONNA LISA

Trasmissione subliminale di segnali

Si dice che un domatore di leoni è in grado di controllare il comportamento dei suoi animali rivolgendosi continuativamente alla zona di attivazione del loro sistema neurofisiologico di allarme, per mantenerli occupati, evitando contemporaneamente di attivarne le zone preposte all'attacco.
Allo stesso modo, ci sono due soglie nella nostra percezione di elementi che si presumono presenti nell'ambiente circostante — una, in cui un'ipotesi *locale* di visi, lettere, porzioni di superficie, etc. viene formata; l'altra, in cui essa viene confermata come coerente ed inclusa nel costrutto percettivo globale, nella *Gestalt* di ciò che noi immaginiamo di percepire. La trasmissione subliminale di segnali è la tecnica di inserire informazioni appena sufficienti perché l'osservatore formi una percezione giustificabile di quella figura, la quale pur non potendo essere logicamente integrata nella percezione globale, tuttavia possiede abbastanza influenza percettiva da stimolare ipotesi di riconoscimento.
Tali figure nascoste non sono generalmente percepite a livello conscio — essendo soppresse in favore della più plausibile interpretazione globale — però causano continuativi movimenti oculari determinati dai meccanismi della percezione inconscia, comunque pronta a percezioni alternative e a nuove integrazioni di queste figure in entità più grandi. Questo scartare e controllare percezioni valide è paragonabile alle situazioni in cui l'informazione stereoscopicamente implausibile di una maschera concava viene ignorata e l'osservatore vede un volto convesso, che cambia posizione a seconda di come egli stesso muova la testa (*hollow face illusion*). Queste figure subliminali differiscono dalle figure ambivalenti di Rubin, che presentano un'ambiguità in equilibrio, poiché, generalmente, si verifica la sola percezione globale e non un alternarsi fra due percezioni egualmente possibili.
Per scoprire come un esperto riesca in questo tipo di attività, cerchiamo di svelare nel paesaggio dietro a Monna Lisa (fig. 1), uno dei più famosi personaggi della letteratura italiana.

John Langerholc, Messerschmitt-Bölkow-Blohm GmbH, Monaco di Baviera, Germania Federale. Traduzione di Carolyn Christov Bakargiev.

© Rivista di Psicologia dell'Arte, Anno VI, nn. 10/11, 1984

Don Giovanni

Sopra la spalla sinistra della Gioconda un ponte attraversa un fiume che va a gettarsi nella baia. Sfuocando lo sguardo, si può facilmente immaginare che il ponte e parte del fiume formino il muso di un coccodrillo, gli spazi triangolari fra i piloni del ponte essendo i suoi denti. Integrando nella percezione l'intera regione colorata in ocra immediatamente al di sopra e al di sotto di questa fila di denti, questa testa di rettile assume l'aspetto di una testa di mammifero: si scoprono così i cani ansimanti delle figure 2a e 2b. Una simile evoluzione in una percezione subliminale (seppur in ordine inverso) fu scoperta nello schizzo di Bosch *Il nido della civetta*: un serpente vi si tramuta in cavallo e in una coscia di uomo passando attraverso lo stadio di una lucertola, a seconda di dove si situano le linee di confine della testa e del corpo[1].
Tipico dei volti inseriti subliminalmente da Leonardo è il loro aspetto multiplo, e le linee di contorno dello stesso occhio possono essere sufficienti a far sì che un volto sia visto da diversi punti di vista allo stesso tempo. Procedimento, questo, molto evidente nell'ultimo Picasso.
Concentrandosi ulteriormente, un'entità superiore gradualmente appare alla vista. Gli alberi sopra la forcella del fiume diventano un paio di narici, la lingua di terra sopra di essi un paio di occhi in ombra. Ci si potrebbe vedere un babbuino se non fosse per la divisione a forcella del fiume che dà al volto degli inequivocabili baffi. Il pezzo di terra in alto, sopra gli occhi, pone, sulla testa del cavaliere dal sorriso beffardo della figura 2c, un berretto le cui piume sono, anche loro, modellate su teste maschili.
Questo personaggio era già stato individuato tempo addietro: vi si allude già in una «parodia» scritta nel 1822 dal pittore, critico ed esteta Thomas Griffiths Wainewright (il quale diventò in seguito famoso avvelenando sua cognata, suo zio, sua suocera e un amico, dando così ispirazioni a Dickens e a Bulwer-Lytton). Una innocente fanciulla è di fronte ad una copia del dipinto:

> Ella osservava gli occhi ingannatori della Gioconda, senza sapere perché. La luce della lampada si mescolava stranamente con quella dell'alba: gli occhi la guardavano, un po' dolenti e gli angoli della bocca si curvavano leggermente all'insù... possibile che quelle labbra fossero dotate del potere di evocare fantasmi? Ecco! Si muovono! e gli occhi, socchiudendosi sempre più strettamente, fissano amorevolmente una testa maschile che appariva sopra la sua spalla[2, 3].

Lasciando questo personaggio sospirare sulla spalla della donna, troviamo che un posto ancor più prominente è dato ad un altro personaggio famoso.

Igor Stravinsky

Se si segue la parte esposta del seno della donna, includendovi la parte illuminata del velo, e la chioma ondulata lungo questo e infine tracciando i leggeri ma visibilissimi contorni che circondano la parte in ombra, alla base del collo, arriviamo alla figura 3. La figura così tracciata diventa molto più rico-

Fig. 1 - *Monna Lisa*, o *La Gioconda*, di Leonardo da Vinci (ca 1500), Parigi, Louvre.

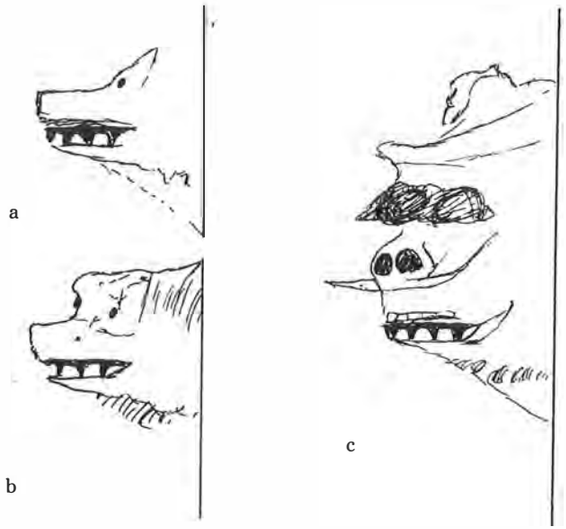


Fig. 2 - Il cavaliere ammiratore, con due dei suoi migliori amici.

Fig. 3 - Un polemista bidimensionale.

noscibile come un volto, che la parte corrispondente del dipinto, per due ragioni. L'«occhio» è stato sfumato come penombra[4], e l'intera immagine è inserita in un contesto più grande, nel quale la sua interpretazione come un volto non ha più senso. C'è, evidentemente, una inibizione nei confronti della frammentazione di una *Gestalt* di ordine superiore[5] in figure più piccole, paragonabile all'orrore che proviamo, ridendone, a vadere la vignetta del bambino che, al supermercato, toglie una scatola alla base della piramide di scatole. A proposito del carattere provvisorio dell'«effetto di precedenza globale»[6] si veda Hughes et al[7].

Gli ammiratori segreti

Ma questi non sono affatto i soli uomini della Dama. La trama pittorica ne è piena. Le figure 4a, 4b, 4c, 4d, danno solo minime indicazioni sulla varietà degli aspetti e delle collocazioni dei volti nascosti nel dipinto. Nessuna parte ne è esente — le nuvole, le rocce, le pieghe delle vesti, la pelle della Gioconda; si può certamente dire che non c'è centimetro quadrato della tela che non faccia parte di qualche nascosta faccia umana o animale. Due esempi che appaiono chiaramente anche in riproduzioni scure sono indicati nella figura 5. Un profilo prominente è prodotto dall'orlo e dalle pieghe del velo; è completato in una testa dal bordo di sinistra fra la capigliatura e il viso di Monna Lisa (fig. 5a). Il profilo è abbastanza ben definito in giù fino alla regione del labbro superiore; i lineamente poi spariscono dietro la barba formata dai capelli che restano liberi dal velo. Comunque, a seconda della riproduzione che si guarda, si possono ricostruire vari differenti menti[8].
La figura 5b mostra la linea della roccia che si trova all'estremità sinistra del dipinto, all'altezza, grosso modo, della spalla destra di lei: è una faccia ebete che ghigna all'indirizzo della figura centrale. Dopo la figura principale, questo è forse il volto più evidente del dipinto ed è una delle indicazioni più lampanti del proposito consapevole di Leonardo. Ancora, la precisione dell'esecuzione è controbilanciata dalla improbabilità (ma non impossibilità) della sua percezione come forma coerente e quindi della sua percezione conscia.

Il Leone

Nessun dipinto è completo se è privo di firma, e qui, ancora, Leonardo è più astuto e raffinato di un comune pittore. A destra della Dama, all'altezza del suo sguardo, c'è un singolare gruppo di cespugli, che sembra crescere sul fianco di una collina. Un tale tipo di paesaggio è comune nelle regioni prealpine e, a prima vista, non sembra essere nulla di insolito. Ma uno sguardo più attento rivela la testa di un leone che ruggisce verso il cielo (fig. 6a). Lo stesso animale trova posto nei disegni leonardeschi di paesaggi[9] e nella montagna sopra il suo Bacco[10]. Proprio vicino alla criniera dell'animale c'è un'altra faccia, prona, che ha raggiunto lo stato di ebbrezza caratteristico delle figure di Picasso all'apice della sua originalità (il periodo «blu»).

Il palo totemico

La parte superiore della testa del serpente, sopra la parte destra della faccia ebete di cui sopra appare come un insieme di facce, simili a quelle di un palo totemico (fig. 6b).

Soltanto volti?

Non desiderando coinvolgersi in questioni psicoanalitiche l'autore qui si accontenterà di chiedersi «che cosa accadrebbe se» il dipinto fosse inclinato di 90°, in modo che il bordo superiore diventasse quello di destra e il baffo di Stravinsky fosse visto come un ombelico? All'insegna del *honi soit qui mal y pense*, lasceremo l'interpretazione del segmento illuminato del collo all'immaginazione dell'osservatore, come pure l'interrogativo se lui (o lei) è deluso oppure no.

Il maiale!

Non facendo girare il quadro né a sinistra né a destra, ma semplicemente osservando la forma piacevolmente rosa *an sich* del *decolleté,* come una figura autonoma immersa in uno sfondo brunastro, si potrebbe vedere il profilo di un maiale privo di un occhio (fig. 7a) nell'atto di mangiare intrufolandosi nel seno di lei. Anche se, sulle prime, questa suggestione può essere rifiutata come ridicola, essa tende a ripresentarsi ossessivamente al punto che, se si guarda il quadro molte volte, il maiale, e non la dama, può diventare la prima percezione. Che si tratti di aspetti multipli anamorfici può vedersi meglio se si tracciano contorni leggermente differenti e se si rinforzano le ombreggiature del collo, come nella figura 7b. Sembrerà meno un ippopotamo e più un maiale osservando da un angolo: anche l'occhio sarà più percepibile per la contiguità dei segmenti apparentemente arbitrari della linea che ora convergono per delinearlo[11].
Spostandosi verso destra, per esaminare questo anamorfismo (come se si tentasse di attirare l'attenzione dell'occhio sinistro di Monna Lisa), si noterà il paradosso che il maiale compie una rotazione di 45° nella stessa direzione dell'osservatore, fino ad apparire girato nella direzione opposta a quella di prima. Utilizzando le leggi della percezione visiva Leonardo ha ottenuto effetti che attualmente sono ottenibili con le tecniche olografiche.

Contatto orale

L'ebete sta per essere inghiottito dal serpente avvolto intorno alle spalle di Eva — è lo stesso destino della civetta nello schizzo di Bosch menzionato sopra. Oltre a fungere da collina questa faccia orizzontale può essere vista come il berretto di un cacciatore (fig. 8a) oppure come il naso di una figura più grande (fig. 8b), dalla parte esattamente opposta al maiale, come questo in intimo contatto con la veste della dama. Uno sforzo di immaginazione ed

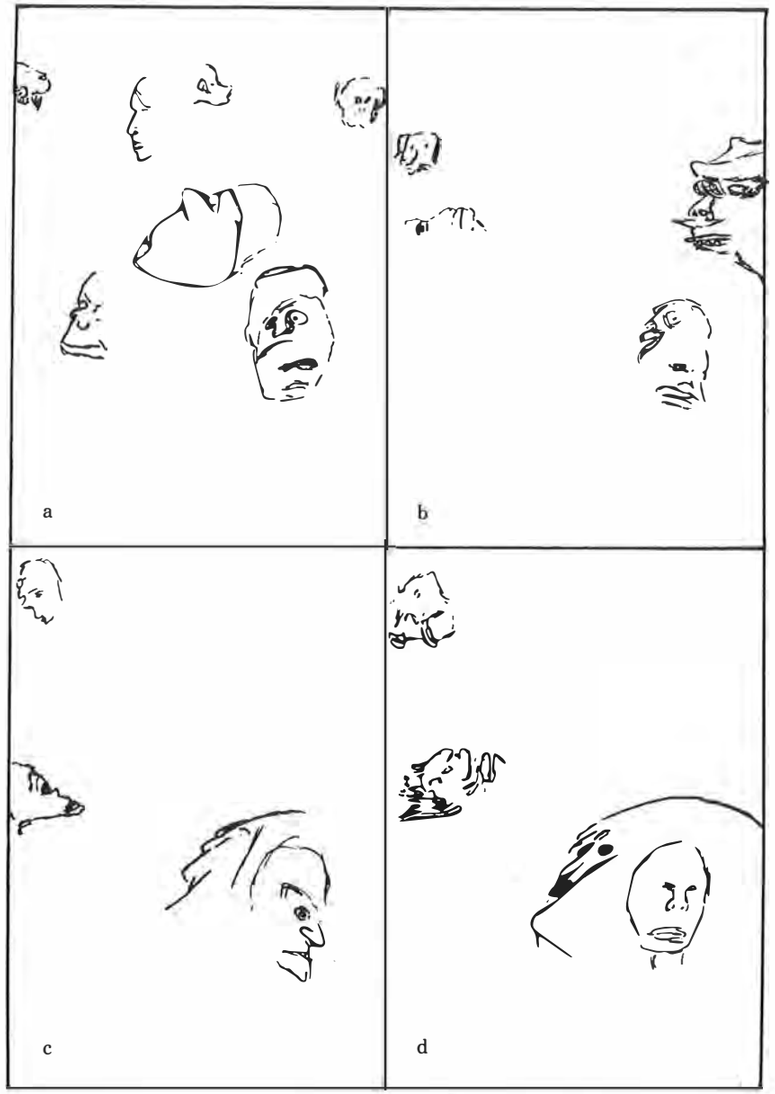


Fig. 4 - Il catalogo della Dama.

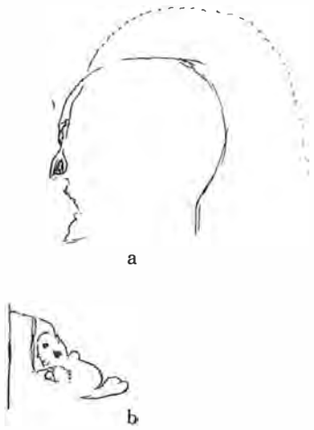


Fig. 5 - Due profili prominenti.

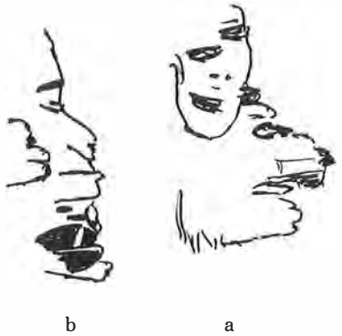


Fig. 6 - Il leone, il palo totemico, la vittima dell'acido «picassico».

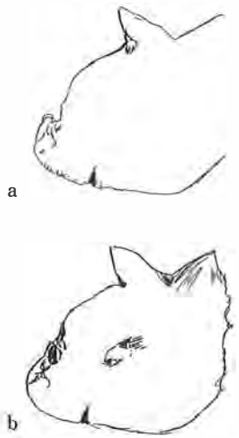


Fig. 7 - Maiale di profilo e compagno.

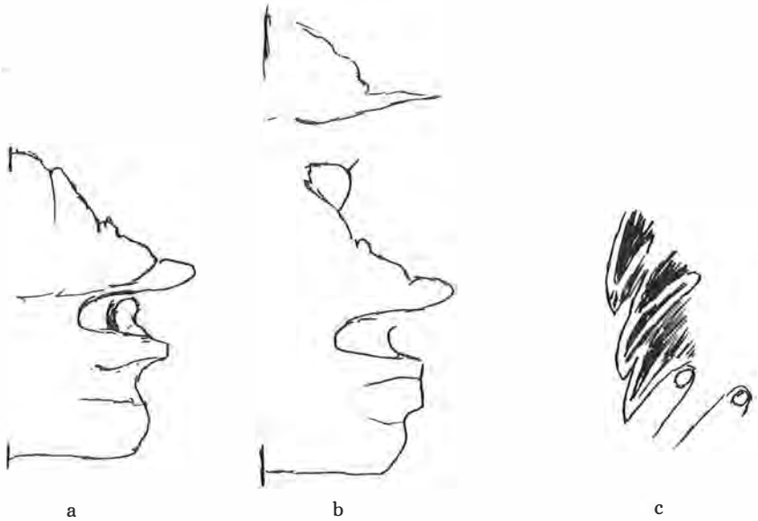


Fig. 8 - Vari gradi di contatto orale.

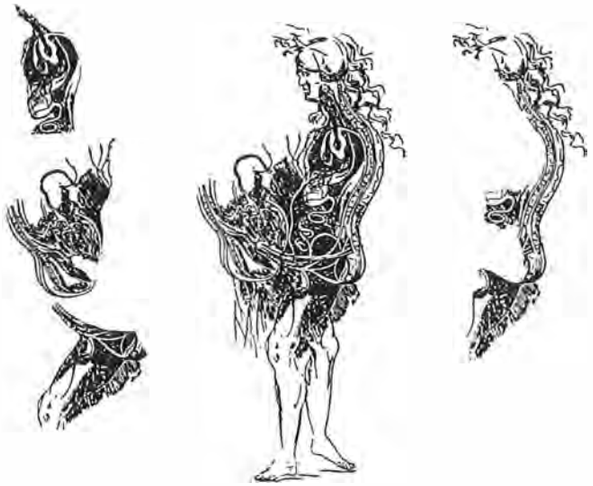


Fig. 9 - Anatomia fallace con implicazioni neopitagoriche e stallone.

un'altra compressione anamorfica della coordinata orizzontale ci permette di interpretare il panneggio della manica sinistra come la testa di un uomo o di un animale che morde l'indice destro di lei (fig. 8c). Rispetto alle molte altre figure subliminali nettamente più evidenti, questa non meriterebbe neppure di essere menzionata se l'uso, da parte di Michelangelo, della stessa identica tecnica nella barba di Mosé non avesse causato tanta meraviglia in Freud circa i malintesi e le erronee interpretazioni degli altri critici. Questo argomento sarà trattato più estesamente in un lavoro futuro[12].

La prova

Non sembra evidente a tutti, all'inizio, che le figure finora descritte furono messe nel dipinto da Leonardo consapevolmente. Alcuni negano la loro stessa presenza, affermano trattarsi di «invenzioni», oppure affermano che ognuno può vedere ciò che vuole nel quadro, benché queste argomentazioni sono raramente sostenute quando i «critici» vengono messi di fronte all'inoppugnabile evidenza. Esiste però una corrente «sotterranea» di pensiero, che va da Platone a Freud e oltre, secondo la quale il «genio» non può possedere facoltà analitiche come quelle che vengono qui esercitate, essendo egli invece guidato da un potere superiore anche nell'inserire nell'opera d'arte figure della cui esistenza egli comunque non avrebbe potuto prendere atto.
Naturalmente questo non sarebbe dovuto a mancanza di intelligenza o di maturità artistica ma, casomai, a repressione. In proposito, non è insolito rilevare che i «critici», quando si trovano alla fine costretti a «vedere» la figura nascosta, assumono una posizione conflittuale o persino aggressiva, sproporzionata rispetto al problema, come se fosse in questione la libertà stessa del pensiero. Presumibilmente nessuno reagirebbe così scoprendo un animale nascosto in un vero cespuglio, né ci domanderebbe «perché» dovrebbe esserci lì un animale, e neppure «se» vi fosse stato messo a bella posta.
In uno studio sul senso dell'umorismo si può trovare un interessante rilievo proprio riguardo a questo:

Lampante era il comportamento di un'aggressiva professionista nell'osservare una vignetta di James Thurber. Si trattava del semplice disegno di un piccolissimo e spaventatissimo omino che sta ritornando a casa, la quale ha però l'aspetto di un enorme e infuriato volto femminile che attende minaccioso. La professionista non vide affatto questo volto, nonostante i suggerimenti e le allusioni, fin quando non fu appositamente tracciato. A questo punto ella non manifestò divertito compiacimento ma si mostrò irritata. Questa donna aveva sentimenti fortemente ostili e competitivi nei confronti degli uomini, che ella trovava difficili da controllare e che spesso si esprimevano con scoppi improvvisi di rabbia. Il suo rifiuto di percepire la donna ostile della vignetta dimostrava il suo desiderio di non affrontare il conflitto per lei così inquietante[13].

Fintantoché non avremo a disposizione i risultati appropriati dei test sui movimenti oculari nella fissazione di un'immagine, potrà risultare difficile dimostrare la obiettiva presenza di facce e figure nascoste nelle grandi opere d'arte. Intanto però è possibile effettuare un test molto semplice, che richiede le stesse modeste capacità dell'autore di questo saggio. Gli strumenti necessari sono soltanto un pennarello e un foglio da ricalco o di plastica trasparente, da collocare sopra una riproduzione, ben chiara, del dipinto. Dopo aver semplicemente seguito con il pennarello la traccia dei volti supposti «inesistenti» nel quadro di Leonardo, e dopo aver rimosso il foglio trasparente e averlo disposto sopra un foglio bianco, si avrà un positivo shock a scoprire graziosi e attraenti lineamenti umani, più evidenti anche dei migliori risultati ottenuti col disegno libero basandosi soltanto sulla memoria e sull'immaginazione.

Il $egreto del $ucce$$o

Il problema basilare dell'estetica è: che cos'è l'arte e a che cosa serve. Per il pittore che ha il problema della sopravvivenza potrebbe anche essere: che cosa c'è nei grandi maestri che rende i loro lavori così attraenti? Che cos'è quel «dono speciale», quel «certo non so che», quel «genio indefinibile» che ha sempre, così crudelmente, separato i maestri dai loro devoti discepoli? Si potrebbe affermare che in molti casi l'inserimento di figure subliminali, animali o umane, è forse la singola caratteristica che i grandi capolavori hanno in comune. Forse questo giocare-a-nascondino con l'osservatore dà una nuova spiegazione al classico motto *ars est celare artem.*
Chi era a conoscenza di questa tecnica e dei modi di trasmetterla? «Si può quasi visualizzare la scena in cui Leonardo, sul letto di morte, rivela al discepolo favorito le sue segrete scoperte sulla percezione umana» scrive Key, per poi concludere che «... ciò è altamente improbabile. Bisogna tristemente riconoscere che pochissimi dei discepoli dei grandi maestri si distinsero mai. Generalmente essi si limitarono a copiare, piuttosto che perseguire delle innovazioni, spesso pericolose. Inoltre, durante il Rinascimento (e forse anche prima), apparvero nuove tecniche in modi e in luoghi in cui era praticamente impossibile una comunicazione diretta fra gli artisti»[14]. Secondo Key la critica accademica ci ha completamente messo fuori strada, «guidando il lettore verso la repressione culturale per mezzo di un gergo privo di senso»[15] poiché: «Se tali tecniche fossero state discusse nelle accademie e nelle università, gli stimoli subliminali non sarebbero stati un segreto. Prima o poi qualcuno avrebbe scritto un libro o un articolo su questo argomento. Il che deve ancora avvenire»[16].
Un'alternativa alle conclusioni di Key, secondo le quali «singoli artisti scoprirono tali tecniche per caso, secolo dopo secolo, senza neppure tentare di verbalizzarle, semplicemente grazie ad una speciale sensibilità alle risposte percettive», è implicata nell'analisi dei «paesaggi anamorfotici e antropo-

morfici» di Arcimboldi fatta da Hocke[17]. L'autore menziona la dottrina pitagorica della reincarnazione, «l'uomo è una totalità formata da molteplici elementi singoli», che, insegnata dai neo-platonici, divenne di moda nel teatro italiano.
«L'esoterismo neopitagorico è attivo in arte fino al 1660 circa. Poi scompare nei segreti delle logge e delle sette. Finché nel XX secolo Dalì scoprì il cosidetto aspetto paranoico del processo artistico e rapidamente lo applicò nelle sue Facce (o case) Paranoiche». Tutto ciò sarebbe in accordo con la fantasia di Key di una «dottrina» trasmessa solo ai discepoli-colleghi di una medesima setta segreta.
Il suo trattato, dotto ma frettoloso, non fa menzione dei volti situati dappertutto nelle opere di Michelangelo, fra cui quello ricamato sulla manica del *Narciso*[18], e del gran numero di facce che si trovano ad ogni angolo del *Monte Sinai* di El Greco[19]. Rari vi sono i riferimenti agli studi di teriomorfismo negli alberi di Turner e nelle nuvole di Constable. Lo stesso per le facce nascoste nei lavori degli impressionisti; nei paesaggi, nelle nuvole di fumo e nei cadaveri di Monet; nelle rocce e negli abiti di Renoir; negli psicotici paesaggi così spettacolarmente erotici di Van Gogh[20].

Le scaglie cadono dagli occhi del pittore. Egli rompe l'ordine immutabile della natura classica e risponde soltanto al piacere della sensazione immediata[21].

Queste frasi si riferiscono ad alcuni dipinti della fine del XVIII secolo presenti nel Louvre, che dimostrano che non soltanto il nascondere volti, ma anche il dipingere paesaggi d'interno «anamorfotici e antropomorfici» aveva lasciato le sette segrete per entrare nel Museo. Il fatto che anche i mucchi di fieno non erano immuni dal nascondere figure, quando sarà compreso esattamente, getterà nuova luce sull'anedotto circa la nascita dell'arte moderna raccontato da Taillander:

Kandinsky, che molti storici dell'arte considerano il fondatore dell'arte astratta, per molto tempo si ricordò di un giorno speciale. Siamo nel 1898, a Monaco. Il pittore sta visitando una mostra che si è appena aperta e, mentre gira per le sale, si ferma di colpo. 'Che colori meravigliosi! Che armonia affascinante!', pensa — e resta a lungo a contemplare un dipinto i cui colori da soli esercitano una grande seduzione su di lui. Alla fine egli emerge dalla sua ammirata contemplazione e si rende conto di non sapere né cosa la tela rappresentasse né chi ne fosse l'autore. Si avvicina allora per leggere la didascalia; il dipinto rappresenta dei mucchi di fieno, ed è firmato da Claude Monet.
Così, fu vedendo una tela di Monet che Kandinsky ebbe per la prima volta la sensazione di che cosa potesse essere un dipinto che non rappresentasse oggetti definiti. In altre parole, egli ebbe con certezza l'idea di che cosa potesse essere l'arte astratta[22].

Basare una «nuova scuola» artistica sul disconoscimento di un antico principio illusionistico ha il suo parallelo in musica, che precede di trent'anni i mucchi di fieno monettiani del 1891. Dopo il cruciale *Tristano e Isotta*, sor-

prendente studio wagneriano di illusioni armoniche, i compositori immaginarono che la tonalità fosse stata distrutta e che, come la prospettiva, dovesse essere abbandonata, e coniarono nuovi termini come «atonalità» e «antitonalità».

Unbewusstes Vexierbild!

Che nessuno all'infuori dei matematici
legga gli elementi delle mie opere.

Nel suo studio su di un ricordo di infanzia di Leonardo (1909-1913), Freud ci informa su un'osservazione fatta da uno dei suoi seguaci, benché non sembri cogliere le implicazioni psicologiche a causa delle proprie difficoltà a capire e ad apprezzare le opere d'arte, occupato com'era a ricercare messaggi nascosti sulla vita sessuale infantile di Leonardo passati attraverso le maglie della censura conscia. La ricerca freudiana ruota intorno a quella che il padre della psicoanalisi chiama «la fantasia dell'avvoltoio», del suo noto soggetto:

Questo scriver si distintamente del nibbio par che sia mio destino, perché ne la mia prima ricordazione della mia infanzia e mi parea che, essendo io in culla, un nibbio venisse a me e mi aprissi la bocca colla sua coda, e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra[23]

e alle implicazioni psicocriptiche del dipinto di Sant'Anna, nonché ai significati fallici della parola «coda» (significati condivisi anche dal corrispondente tedesco *Schwanz*).
Ritenendo di avere scoperto un indizio importante per risolvere il mistero Pfister notò che, nel quadro di Sant'Anna, il manto di Maria si rivela essere un avvoltoio, percepibile subliminalmente, la cui coda è proprio nella direzione della bocca del bambino — ciò che confermava molti dei sospetti di Freud.
Il termine da lui usato per designare questo dipinto è *Unbewusstes Vexierbild*, letteralmente «rebus» o «pittura a inganno», cioè, in un certo senso, inconscia. Egli afferma:

In ogni dipinto, senza eccezioni, possono trovarsi figure illusorie. In una nuvola una persona può vedere una certa figura, un'altra una figura diversa[24].

Come prova dell'obiettiva presenza dell'immagine dell'avvoltoio, rileva che:

Quasi nessun osservatore da me posto davanti a questa scoperta poté sottrarsi all'evidenza di questa immagine illusoria[25].

Ma non si trova mai, nel suo scritto, il sospetto che Leonardo possa essere stato più furbo di lui. Anzi, egli promette di rivelare che:

anche nel prodotto artistico più perfetto l'inconscio sa come infilare dentro segretamente (*hineinzugeheimnissen*) le sue manifestazioni[26].

Che egli in realtà pensi che l'«inconscio» stravolge la personalità dell'artista e non il quadro o l'osservatore ingenuo, è evidente dalla sua spiegazione del «ventre mostruoso» di questa «manifestazione delle attività subliminali».

È molto probabile che il Leonardo figlio-dell'avvoltoio, o piuttosto il suo inconscio, volesse enfatizzare la parte del corpo specialmente importante per la maternità[27].

L'allusione è qui al fatto, indicato da Freud, che la mitologia egiziana usava l'avvoltoio come appartenente al genere femminile e simbolo della maternità. Anticipando un'obiezione minore alla sua interpretazione, che, cioè, più che il becco di un avvoltoio sembra trattarsi di un becco di cicogna (!), Pfister dà questa diagnosi:

La spiegazione me la offre un paziente nevrotico ossessivo che sognò un uccello simile ad una cicogna con un becco simile a quello del nostro «*Vexierbild*».

Freud menziona la scoperta di Pfister in una nota, senza tentare di incorporarne le implicazioni nelle proprie argomentazioni, ma piuttosto trattandola con curiosità e con un po' di sospetto. Dalle successive osservazioni di Pfister sembra che i dubbi di Freud si limitassero alle implicazioni cognitive per la supposta identità delle due madri di Leonardo e non si rivolgessero invece al problema della presenza o dell'importanza di una o più figure illusorie emerse dall'inconscio dell'artista. Sarebbe stata davvero interessante la reazione di Pfister al fatto che, girata nell'altra direzione la cicogna incinta prende le sembianze di una proboscide e di una testa di elefante nel grembo di Maria, con gli occhi, la zanna e il labbro inferiore formati dalle pieghe del manto e con la seconda coda dell'avvoltoio che diventa l'orecchio. E sarebbe anche interessante vedere come Freud avrebbe modificato la sua analisi se gli si fosse fatto notare che la parte più fallica della veste — la «coda» che il bambino bacia — sono una testa e un collo di una tartaruga, che escono dal ventre dell'avvoltoio, che adesso può benissimo passare per il guscio di quella; e che il sorriso tipicamente «leonardesco» di Sant'Anna è in realtà diretto verso la chioma di Maria — la testa di un uccellino che esige, gridando, il suo pasto, cioè il verme; o che, ancora, i corni del Mosé di Michelangelo formano il mento e il naso a cetriolo di una faccia ridicola.
Ma quando Freud non era in grado di parlare di qualcosa egli, saggiamente, taceva. Mancandogli la comprensione di questo cruciale aspetto della metodologia consapevole di tutti i pittori più importanti, l'unica conclusione che egli, in tutta onestà, poteva trarre, era:

Poiché il talento e l'abilità artistici sono intimamente connessi alla sublimazione, dobbiamo ammettere che la specifica essenza del lavoro artistico è inaccessibile alla psicoanalisi[28].

Se egli avesse parlato, invece che di «sublimazione», di attività «subliminale», e si fosse reso conto delle specifiche implicazioni della sua affermazione così modificata, egli avrebbe certamente trovato in questi dipinti un maggior numero di indizi circa la psiche di Leonardo, e anche circa la propria.

L'inconscio comico

Un'ulteriore conferma delle difficoltà di Freud è nascosta in un'altra delle sue note. Deluso di non poter trovare conferma di nessuna delle fantasie oscene di cui egli immaginava fossero piene le menti di tutti i grandi artisti, egli conclude che il suo soggetto non sapeva molto sulle donne, e, a conferma di ciò, cita un disegno di Leonardo, che mostra una sezione anatomica sagittale dell'atto sessuale. In questo disegno, che non può certamente definirsi «osceno», furono trovati «numerosi e rimarchevoli errori» da un collaboratore di Freud, che, a proposito dell'esagerata *Forschungstrieb* (sforzo, istinto di ricerca), scriveva:

E quest'esagerata ansia di ricerca fallì totalmente e miseramente — come risultato dell'ancora maggiore repressione sessuale — nella rappresentazione del coito... il corpo femminile è disegnato solo sommariamente... i riccioli ondulati caratterizzano la testa dell'uomo come più femminile che virile... il seno femminile mostra due difetti: anzitutto, in senso artistico, poiché sgradevolmente pendulo, in secondo luogo anche in senso anatomico... Leonardo disegna un solo capezzolo, che scende fino a raggiungere la regione addominale e sembra ricevere il latte dalla *cysterna chyli* ed è connesso, in qualche maniera, con l'organo sessuale[29].

Pur degnandosi di giustificare la sorprendente ignoranza di Leonardo in anatomia con le difficoltà e i pericoli connessi alla pratica della dissezione dei cadaveri, Reitler non riesce ad esimersi dal criticare la rappresentazione leonardesca degli organi genitali femminili interni.
Concede sì all'artista il merito di avere inserito l'epididimo nei genitali maschili ma poi si domanda perché i due non stessero in una posizione più comoda, che avrebbe almeno indicato il loro desiderio di restare più a lungo uniti.

Finanche i tratti della femminea testa virile mostrano un'involontaria repulsione. Le sopracciglia aggrottate, lo sguardo diretto di lato con espressione timida, le labbra serrate con gli angoli rivolti verso il basso. In verità questo volto non mostra né il desiderio di dare amore né la gioia di offrirlo; esprime solo antipatia e rifiuto[30].

Ma, peggio di tutto, il povero artista represso è talmente confuso da non essere in grado di ricordare neppure da che parte stanno gli alluci!
Ora, potremmo anche concedere a Reitler l'inferenza che le inibizioni sessuali di Leonardo gli impedirono persino di esaminare da vicino il seno di una donna che allatta. Ma perché mai allora egli avrebbe dovuto finanche cominciare a disegnare un'esperienza così orribile, che egli stesso non ebbe mai[31], se credeva veramente che:

L'atto del coito e le membra a quello adoprate son di tanta bruttura che, se non fusse la bellezza de' volti e li ornamenti delli opranti e la sfrenata disposizione, la natura perderebbe la spezie umana[32].

Ci sarebbe quasi da meravigliarsi che egli fosse semplicemente in grado di tenere in mano la matita, se la cosa lo agitava talmente da non permettergli di ricordare in che verso sono attaccati i piedi; così, noi cominciamo a sospettare che Leonardo non prendesse questo disegno poi tanto sul serio, come sembra fare il solerte psicoanalista[33]. Se diamo un nuovo sguardo, stavolta più rilassato, alle figure, tenendo in mente la possibilità che, qua e là, ci possano essere volti nascosti, ne troviamo almeno tre che, estratti dal loro contesto, sono mostrati nella figura 9 accanto al disegno.
All'interno del petto dell'uomo effeminato si rivela il nocciolo della questione: lo spirito maschile che entra nella testa al momento del concepimento. L'epididimo così dettagliatamente osservato aggiunge sufficienti dettagli all'occhio della figura da farla diventare un cavallo — o, meglio ancora, un unicorno, la cui attrazione per il grembo della fanciulla è stata esplicitamente commentata dall'artista. E il dotto lattifero «vagante» diventa l'arcata sopraciliare del teschio di un mostro materno che non osiamo nominare. La ragione dello sconcerto presente nell'espressione facciale del futuro padre può, a questo punto, essere trovata da ciascuno individualmente: noi lasciamo ad ognuno decidere che cos'è che sembra divorare il povero diavolo.

[1]Kroy, W. e Langerholc, J., Ambiguous Figures by Bosch, *Perception & Psychophysics,* 35: 402-404, 1984.
[2]McMullen, R., *Monna Lisa: the Picture and the Myth,* da Capo, New York, 1975.
[3]L'autore da cui è tratta questa citazione sembra aver considerato questo passaggio come una pura invenzione da parte di Wainewright, senza alcuna base nel quadro e parla di «scherzo». Analizzando proprio questo dettaglio del dipinto, egli afferma: «Il ponte e la strada, lungi dall'implicare un'attività umana, semplicemente rinforzano l'impressione che si tratti di un mondo post-storico, da molto tempo svuotato di ogni traccia di vita. Qui sono le 'deserte, aride, sterili' valli abbandonate dopo l'ultima grande siccità nonché, giustapposte come le metafore mescolate di un poema surrealista, le montagne che furono 'denudate dei loro torrenti'. L'osservatore è posto a confronto con una grande quantità di possibili associazioni: può immaginare la calma dopo il grande diluvio, il fantasma di Giovanni Battista che si aggira fra le rocce, il fossile del pesce gigante che attende con pazienza, in una oscura caverna, di servire per sempre da memoria del grande distruttore, il tempo» (Mc Mullen, *cit,* pag. 103).
[4]Cionondimeno è visibile, grazie alla puntigliosa tecnica adoperata da Leonardo. Invece di dipingere, semplicemente, una macchia scura che si confonde gradatamente nei toni circostanti — come, sulla base di pure leggi fisiche, ci si aspetterebbe — egli «terrazza» i colori, provocando il fenomeno dell'evidenziazione dei bordi, descritto da Mach, allo scopo di accentuarli «psicofisicamente».
[5]Ci limitiamo qui a notare che il termine «*Gestalt*» è, etimologicamente, participio passato del paleogermanico «*Stellen*» (=mettere) e che il suo significato subliminale non è, strettamente, quello di «forma», ma piuttosto di «costrutto», il che implica una composizione ottenuta ponendo insieme diverse parti, a formare un insieme compiuto. La sua moderna interpretazione di «forma esterna, apparenza, linee di contorno» (Wahrig) smentisce il significato originale, laddove il verbo «*Gestalten*», presumibilmente derivato da quel participio, sottolinea l'aspetto

complementare del costruire significati: «dare una *Gestalt* a...; sviluppare...; organizzare...». Questa ambiguità consentì ai «gestaltisti» di dire una cosa significandone un'altra, e di essere compresi in un terzo modo. Si confondeva cioè il *tutto* (quello superiore alla somma delle parti), con l'*involucro* (che è separato dalle parti). La parola è diventata intraducibile e la controversia molto lunga.
[6]Navon, D., Forest Before Trees: the Precedence of Global Features in Visual Perception, *Cognitive Psychology,* 9: 353-383, 1977.
[7]Hughes, H.C. et al., Global Precedence in Visual Pattern Recognition, *Perception & Psychophysics,* 34: 361-371, 1984.
[8]È interessante che l'unico tentativo reperito dall'autore del presente saggio di spiegare la fascinazione del dipinto in termini di rovesciamento di sesso (Hocke, *Inversion und Deformation,* 1977, pag. 186) non solo toglie completamente l'aspetto maschile a questo Giano androgino dell'angolo destro, ma praticamente anche a tutte le altre prominenti teste maschili. A proposito dello «specifico erotismo di Leonardo», Hocke osserva: «La sconcertante ambiguità (*Doppeldeutigkeit*) delle figure maschili e femminili dei dipinti di Leonardo è da molto tempo oggetto di speculazione. Marcel Brion ha definito in modo convincente il carattere androgino di queste apparizioni... Appare, in ogni modo, possibile, oggi, spiegare il fascino della 'sconcertante' Gioconda: la tanto misteriosa Monna Lisa sarebbe un ragazzo, sotto le spoglie di una donna. Ci voleva l'audacia americana per trasformare questo emblema universale in una figura bisessuale. Noi lo riportiamo a titolo di curiosità. La rivista *Sexology* ha ricostruito la *Gioconda,* rivestendola dei panni di una ragazzo». Nella loro fretta di attribuire una qualche perversione sessuale a Leonardo, questi «ricostruttori» hanno completamente dimenticato l'elemento maschile del dipinto, limitandosi a parlare di un volto che non è bisessuale più di quello di Fidelio. Sarà interessante osservare se essi, armati di questo nuovo sapere, dipingeranno la cuffia di Madre Hubbard sopra la metà maschile, calva, di questo androgino (che Leonardo intendesse questa creatura, immagine mentale nel senso della filosofia ermetica, come una creatura con due teste distinte, piuttosto che come una semplice anormalità ormonale, è decisamente suggerito dal suo *Piacere e Dispiacere,* riportato da Hocke a pag. 234) e se scopriranno che il paesaggio antropomorfico della chioma era, in realtà, una donna con la testa pelata! Lo stesso è vero per molte delle altre «giocandoclastie» riportate da Pomilio.
[9]Jung, R., Kontrastsehen, Konturbetonung, und Künstlerzeichung, *Studium Generale,* 24: 1536-1565, 1971.
[10]Pomilio, M. (a c. d.), *L'opera completa di Leonardo Pittore,* Rizzoli, Milano 1967, tav. LXIV.
[11]L'autore deve questa interpretazione «porcina» a due colleghi: Alain Cros indicò il maiale di profilo e François Lestel, seduto, rispetto al dipinto, secondo un angolo sufficientemente acuto, immediatamente indicò che esso poteva venire visto con un altro aspetto, anamorfico, quello di maiale «playboy».
Se, come è sostenuto da Freud, la mitologia egiziana classificava l'avvoltoio come «femminile» poiché veniva fecondato esclusivamente dal vento, allora la terminologia attualmente corrente giustificherebbe l'attribuzione dell'animale della figura 7 al genere maschile.
[12]Cfr. Freud e Lungolegno, *Der Moses von Michelangelo,* Samizdad, Monaco di Baviera 1984.
[13]Levine, J., Responses to Humor, *Scientific American,* 194 (2): 31-35, 1955.
[14]Key, W.B., *The Clam Plate Orgy,* Englewood Cliffs, Prentice Halls NJ, 1980, pag. 37.
[15]*ibidem,* pag. 169.
[16]*ibidem,* pag. 57.
[17]Hocke, G.R., *Die Welt als Labyrinth,* Rowohlt, Hamburg 1977, pag. 159.
[18]*ibidem,* fig. 19.
[19]*ibidem,* fig. 38.
[20]Soltanto quando Dalì impone senza mezzi termini alla nostra osservazione questa tecnica, i commentatori cominciano a rendersi conto che essa è tornata di attualità. E nonostantre l'elaborato studio leonardesco su quante facce si possano stampare su una capocchia di spillo (*Codice Atlantico,* ripreso di Hocke, *cit,* fig. 193) possiamo esser certi che esiste ancora ben più di un solo San Tommaso pronto a chiedere: «Credete veramente che egli si rendesse conto di quello che stava facendo?»
[21]Réalités, the Editors, *Impressionism,* Octopus, Londra, 1977, pag. 32.
[22]Taillandier, Y., *Claude Monet,* Flammarion, Paris, 1967, pag. 16.
[23]Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus,* 66 v.b. sec. Scognamiglio.
[24]Pfister, O., Kryptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen, *Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschungen,* 5: 117-156, 1913, pag. 145.
[25]*ibidem,* pag. 147.

[26]*ibidem*, pag. 146.
[27]*ibidem*, pag. 149.
[28]Freud, S., *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910.
[29]Reitler, R., Eine anatomisch-künstlerische Fehlleistung Leonardos da Vinci, *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalise*, 4: 205-207, 1916/7.
[30]*ibidem*.
[31]Freud, S., *cit*.
[32]Citato in: Solmi, E., *Leonardo*, Firenze 1900.
[33]Lo stesso Freud nota, probabilmente senza esserne del tutto consapevole, che «queste affermazioni di Reitler sono state criticate sulla base che non è ammissibile trarre simili gravi conclusioni da un disegno di minore importanza e che non è neppure certo che le varie porzioni del disegno facciano davvero parte di un tutto» (Freud, S., *cit.)*.

Fiorenzo Bernasconi - Irmangelo Casagrande

STILI DI ADATTAMENTO A UN TESTO POETICO

1. Fin dal primo volume della celebre trilogia dedicata allo sviluppo cognitivo del bambino da 0 a 3 anni[1], Piaget ha dato una visione unitaria del funzionamento organismico, evitando senza compromessi la classica dicotomia tra fisico e mentale alla luce dell'ampio concetto biologico di adattamento. In questo quadro, i meccanismi invarianti di assimilazione agli schemi preesistenti e di accomodamento alle richieste esterne, con la loro interazione dialettica alla ricerca di un equilibrio più teorico che effettivo, hanno assunto un valore particolare rispetto alla comprensione di ogni atto cognitivo organizzato e soprattutto, si badi, laddove operino interventi perturbatori.
Se nelle formulazioni originali la tematica adattiva appariva comunque collegata alla sequenza dell'evoluzione stadiale per il fatto che ad ogni nuovo stadio di sviluppo corrisponde, nei confronti dello stesso oggetto, un adattamento contemporaneamente più largo e più comprensivo, approcci più recenti hanno sottolineato la nozione di stadialità orizzontale[2] proponendo un modello di soggetto pensante sottoposto a netti *décalages* di competenza funzionali alla pluralità dei compiti da assolvere.
Oltre ad essere compatibile col punto di vista di quegli autori che hanno notato fenomeni di inibizione cognitiva a proposito di adulti dotati ma incapaci di soddisfare in breve i termini di un problema formale con gli strumenti dell'intelligenza ipotetico-deduttiva[3], la prospettiva appena accennata apre possibilità di nuove, meno battute applicazioni. Un primo (timido) tentativo di analizzare l'opera d'arte mediante un uso parametrico dell'asse bipolare assimilazione-primato dell'io/accomodamento-primato dell'imitazione acritica è stato da poco attuato[4]. Per quanto ci riguarda, abbiamo invece cercato di approntare un'esperienza che fosse in grado di rivelare le modalità di adattamento a un testo poetico da parte di un pubblico non strettamente specialistico, partendo dal presupposto che la poesia è, in sé, una fonte di dissonanza, punto di partenza per operazioni compensative.

2. A 139 persone adulte e adolescenti di Lugano e Varese (la descrizione percentuale per età e sesso è in tabella 1) abbiamo proposto la lettura di *Sole*, una breve poesia di Aldo Palazzeschi[5] scelta per la sua comprensibilità unita ad una certa, precisa strutturazione.

Fiorenzo Bernasconi, Irmangelo Casagrande, Scuola Professionale, Lugano, Svizzera.

© Rivista di Psicologia dell'Arte, Anno VI, nn. 10/11, 1984

	14	15	16	17	Ad.	
M	4.31	7.19	10.08	4.31	14.39	40.28
F	11.52	12.24	17.98	9.35	8.63	59.72
	15.83	19.43	28.06	13.66	23.02	100.00

Tab. 1

Dopo la lettura, i nostri soggetti sono stati invitati a soddisfare tre richieste così formulate: 1) Cosa pensa di questa poesia? Scriva un giudizio personale. 2) Lei si ritiene in grado di scrivere una poesia? Se ritiene di sì, lo faccia pure qui di seguito; se ritiene di no, spieghi quali difficoltà incontra. 3) Come ultima cosa, vuole descrivere il procedimento che ha usato per comporre la sua poesia?
Basti notare, per ora, che la (1) consente la massima libertà di espressione, data la sua formulazione appositamente generica; la (2), pur rappresentando una fonte ansiogena non indifferente, consente una duplice reazione e che la (3) si rivolge evidentemente solo a chi ha soddisfatto la (2) con la costruzione di testo proprio.
Presentiamo, per cominciare, il testo di Palazzeschi:

Sole

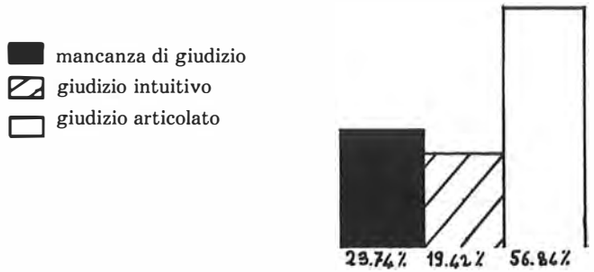
Vorrei girar la Spagna
sotto un ombrello rosso.

Vorrei girar l'Italia
sotto un ombrello verde.

Con una barchettina,
sotto un ombrello azzurro,
vorrei passare il mare:
giungere al Partenone
sotto un ombrello rosa
cadente di viole.

Dal punto di vista metrico questa composizione consta di 10 settenari piani senza rima (un ritmo che dà l'impressione della prosa), suddivisi in due distici e una sestina. Vanno rilevati il valore di dieresi di *viole* al verso 10 e la doppia apocope di *girar* ai vv. 1-3. La struttura è tripartita secondo il modulo: viaggio→località→ombrello. Più dettagliatamente, si può osservare come le prime due strofe con costruzione perfettamente simmetrica (anafora in *vorrei girar* e *sotto un ombrello*) siano seguite da quella finale in cui alla

precedente costruzione ([soggetto], verbo, complemento oggetto) se ne oppone una più elaborata, contraddistinta da un accentuato iperbato (complementi indiretti, [soggetto], verbo, complemento oggetto). L'elemento coloristico, presente in modo massiccio, è sempre collocato in fin di verso (*rosso, verde, azzurro, rosa*, cui si può aggiungere *viole* per paronomasia); il dinamismo verbale (*girar, girar, passare, giungere*) non ha concretizzazione fisica perché resta nella sfera della speranza (i *vorrei* espliciti dei vv. 1, 3, 7 e quello sottinteso del v. 8). Si noti, infine, la metonimia in *Partenone*.



Tab. 2

3. La totalità dei soggetti ha soddisfatto il primo compito anche se non tutti hanno prodotto un vero e proprio giudizio. Noi abbiamo distinto fra chi ha evitato il giudizio, chi ha dato un giudizio intuitivo e chi invece ha saputo costruire un giudizio articolato più esauriente. L'evitamento può essere considerato, oltre che un indice di incomprensibilità, anche un indice di incompatibilità: in esso i soggetti si limitano a constatare la mancanza di significato del testo appena letto, oppure affermano in qualche modo l'estraneità della poesia dal loro mondo.
I giudizi intuitivi sono quelli che usano delle categorie di piacere/dispiacere o di bello/brutto e che, comunque, si esauriscono in enunciazioni non motivate. Nel gruppo più numeroso (vedi tabella 2), invece, il testo s'incontra con gli schemi ideativi e concettuali precedenti; i giudizi formulati in questo modo risentono l'azione di vere e proprie metodologie metacritiche che sono la comparazione (a proprie esperienze, ad altri testi), l'attribuzione di valori simbolici ai significanti, l'analisi di componenti strutturali del testo.

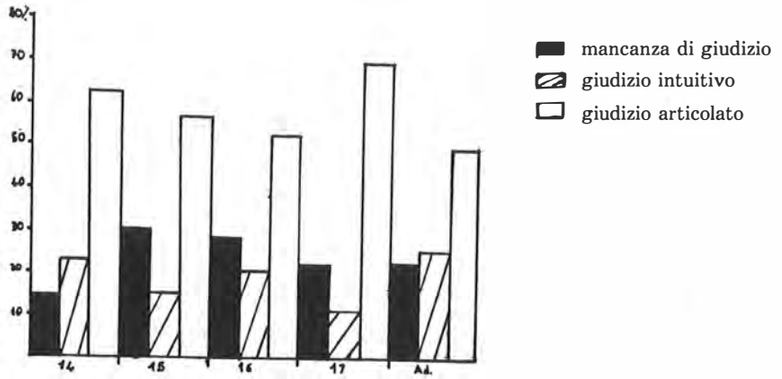
A titolo esplicativo, ecco alcuni esempi delle diverse categorie, a cominciare dall'evitamento e dall'intuizione.

Esempio 1 (insegnante, 34 anni, evitamento). Il testo è alquanto infantile ed insignificante. Solo gli ultimi due versi hanno un certo alito poetico: per il resto mi sembra che l'autore abbia voluto semplicemente riempire uno spazio.
Esempio 2 (studentessa, 19 anni, evitamento). A mio giudizio questa poesia ha sicuramente (per il poeta) un gran significato ma, sinceramente, a me non dice nulla.
Esempio 3 (studente, 17 anni, evitamento). Secondo me è una poesia molto facile da capire e interpretare. Non tratta argomenti importanti o impegnati, ma soltanto cose semplici.
Esempio 4 (studente, 16 anni, evitamento). Questa poesia non ha significato per me. Forse uno che se ne intende riesce a ricavarne qualcosa.
Esempio 5 (insegnante, 23 anni, intuizione). Un po' infantile.
Esempio 6 (professionista, 44 anni, intuizione). Non mi dice nulla, anzi la trovo insulsa.
Esempio 7 (studentessa, 17 anni, intuizione). Ci sono troppe metafore. Credo proprio di non averla apprezzata.
Esempio 8 (studentessa, 18 anni, intuizione). Ho letto e riletto questa poesia, ma sinceramente non mi è piaciuta.
Esempio 9 (studentessa, 15 anni, intuizione). La poesia mi è piaciuta molto e trovo anche che sia molto originale. Se però in questa poesia c'è un messaggio io non l'ho capito.

Si può vedere come fra i due stili di pensiero giudicante qui rappresentati i confini siano piuttosto sfumati. Nell'esempio 6, il soggetto inizia evitando di esporsi ma subito, con la seconda parte della proposizione, lancia un giudizio radicale che parrebbe motivato unicamente dall'irritazione provocata dalla mancanza di significato appena percepita. Il percorso compiuto dal soggetto dell'es. 9 è antitetico al precedente: dall'intuizione all'ammissione di non comprensione. In tal caso, il piacere e l'originalità consistono in sensazioni che travalicano ogni possibilità di elaborazione strutturata. Una parvenza di giudizio motivato è quello espresso dalla studentessa dell'es. 7. Motivare il mancato apprezzamento con la presenza di eccessivi tecnicismi sarebbe, oltre che lecito, molto interessante: però il testo in sé non è metaforico né, d'altra parte, il soggetto chiarisce quali siano le metafore che avrebbe scoperto durante la lettura; sembra quindi che la seconda parte della sua proposizione sia l'unica rilevante e che la prima parte abbia il compito di stabilire una buona forma argomentativa.
Più riconoscibili appaiono invece, nella loro strutturazione più forte, i giudizi articolati.

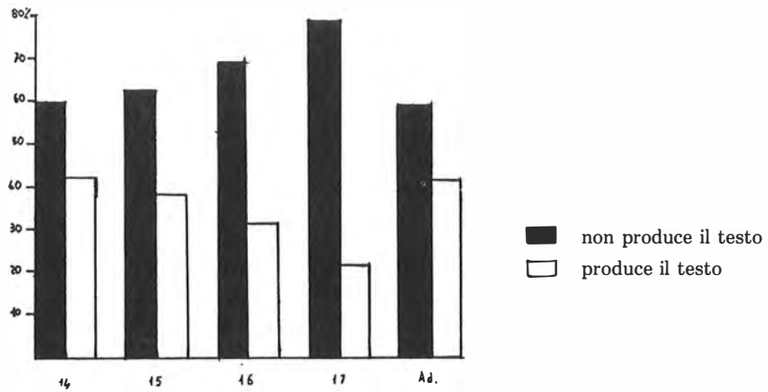
Esempio 10 (insegnante, 23 anni). La prima cosa che colpisce, leggendo i versi, è la semplicità; sembra una poesia per bambini. Leggendo mi sono sentita immersa in un arcobaleno, mi sono sentita rapita da una nuvola di allegria, di serenità. Io adoro le cose semplici, perché sono le più vere.

Esempio 11 (analista in informatica, 55 anni). All'inizio pensavo che l'ombrello avesse un significato di protezione, ma poi mi parve di individuare che l'ombrello poteva essere sostituito da una bandiera o da un qualsiasi altro supporto colorato per percorrere la Spagna, l'Italia e la Grecia, assegnando a queste nazioni i colori psichici così da esprimere nella loro sequenza un'evoluzione verso la sublimazione (...) Non so se Palazzeschi si dilettasse di occultismo e quindi il mio giudizio può anche essere tutto sbagliato. Ad ogni modo questa ricerca mi ha divertito.
Esempio 12 (studentessa, 17 anni)... questo continuo viaggiare è una lotta che ognuno di noi dovrebbe sostenere, per riuscire, una volta arrivati alla meta, a gustare la vera felicità; è visibile nei versi l'uso del condizionale, che indica desiderio ma non realtà.
Esempio 13 (studentessa, 16 anni)... Rosso-Spagna: divertimenti, corride... Verde-Italia: vegetazione, speranza (...) Rosa-Grecia: dolce vita, benessere, feste e banchetti.
Esempio 14 (studentessa, 14 anni). Questa poesia non è che sia delle più belle (...) è possibile che il poeta (...) stesse da solo in un prato fiorito pensando a luoghi lontani dove gli sarebbe piaciuto recarsi (...) quindi applica al colore dei fiori il nome di alcune città alle quali il suo pensiero è rivolto...



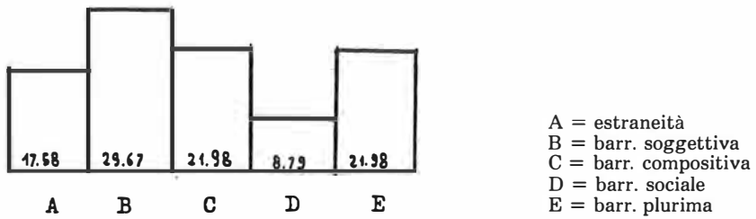
Tab. 3

Gli esempi 10 e 14 sono equivalenti: la poesia emana un certo effetto atmosfera da cui i lettori non riescono ad estraniarsi nel corso delle loro elaborazioni. Allo stesso modo, molto simili tra loro sono gli es. 11 e 13 in cui l'attenzione è rivolta alla simbologia dei colori, simbologia che viene spiegata secondo informazioni preesistenti e soggettivamente significative. Ancora, la studentessa adolescente dell'es. 12 accentua la rilevanza dell'aspetto ipotetico del testo risolvendo il suo giudizio in chiave esistenziale.
Non esistono vistose differenze fra le diverse classi di età a proposito dello stile di giudizio (tabella 3); per tutti i gruppi, la percentuale dei giudizi articolati è molto superiore sia a quella dei giudizi intuitivi che a quella di evitamento. L'evitamento, a sua volta, presenta una frequenza superiore al giudizio intuitivo per i quindicenni, i sedicenni e i diciassettenni.



Tab. 4

Il 34.53% dei nostri soggetti si è adattato a produrre un testo poetico contro il 65.47% che invece ha rinunciato a farlo, motivando in modo diverso le proprie difficoltà. Si tratta di una percentuale di accettazione piuttosto alta, considerato il potere inibente della richiesta; essa si distribuisce per classi di età (tabella 4) senza una completa omogeneità. Se il 40.2% dei quattordicenni, il 37.64% dei quindicenni e il 40.63% degli adulti aprono attivamente il loro spazio cognitivo alla novità dell'esperienza, le percentuali si abbassano al 30.76% dei sedicenni e al 21.06% dei soggetti di diciassette anni.



Tab. 5 - Distribuzione percentuale delle barriere impedienti.

La localizzazione delle barriere impedienti da parte dei 91 soggetti che non hanno compiuto la produzione-creazione si è indirizzata verso l'interno stesso del sé pensante, verso, inoltre, la specificità del lavoro di strutturazione compositiva, verso, infine, cause genericamente denominabili come sociali. Altri soggetti hanno semplicemente affermato la loro estraneità o hanno evocato difficoltà plurime, tutte comunque rientranti nei tipi appena citati.

L'estraneità si distribuisce fra il 14.82% dei sedicenni e il 23.52% dei quindicenni. Il carattere saliente di questa modalità autovalutativa è la genericità.

Esempio 15 (studente, 17 anni). Io non ho mai creduto di essere capace di scrivere una poesia, o forse anche nei momenti di così detta «vena poetica» non ho mai pensato di scriverne una (le virgolette sono del soggetto).
Esempio 16 (studente, 16 anni). No. Io non mi ritengo in grado (di scrivere una poesia) perché non sono uno scrittore, pur avendo buone nozioni di metrica...

Una valutazione del problema meno generica ma in perfetta atmosfera egocentrica viene da coloro i quali hanno posto la barriera all'interno di sé ricorrendo in negativo a categorie poco definite come l'ispirazione e la fantasia. La difficoltà di questi soggetti è duplice: da un lato essi evitano di considerarsi dei meccanismi (restando fermi alla globalità di superficie), dall'altro percepiscono l'atto della costruzione di un testo come tipico di persone in qualche modo predestinate.
Ci sembra significativo che tale categoria sia percentualmente la più rilevante per tutte le classi di età tranne che per gli adulti fra i quali non incontra che il 5.27% delle preferenze contro, ad esempio, il 41.18 dei quindicenni e il 38.47 di quattordicenni.

Esempio 17 (studentessa, 14 anni). Io credo di non essere capace a fare una poesia perché ritengo di avere poca fantasia.
Esempio 18 (studente, 15 anni). Non credo di poter fare una poesia perché prima di tutto non ne ho mai fatta una e anche perché non credo di avere tutta l'ingegnosità dei poeti.
Esempio 19 (studentessa, 16 anni). No, non ritengo di poter comporre una poesia. Non ho elementi base per fare una cosa del genere: fantasia, ispirazione...

Degna di molto interesse è l'attribuzione della barriera alla regione tecnica del fare concreto (esempi 20, 21 e 22). Questi soggetti ammettono la propria incapacità a strutturare un testo poetico nella sua specificità: ciò che si oppone alla scrittura è l'operazione di traduzione dei significati in significanti obiettivi o, perlomeno, non strettamente individuali o di gruppo ristretto. A noi sembra un'attribuzione di causalità piuttosto evoluta almeno per due motivi: il fare poetico viene considerato per se stesso, al di là di ogni intervento magico, risolutore e totalizzante (l'atto di fantasia della barriera soggettiva); viene attivata una correlazione comparativa, critica, tra i propri strumenti produttivi e un oggetto estetico vissuto non staticamente, concluso in sé, ma, anzi, nel suo aspetto dinamico.

Esempio 20 (studente, 14 anni). No, io non mi ritengo in grado di scrivere una poesia, non ne sarei capace. Che difficoltà incontro? Come prima cosa (...) non saprei trovare le parole giuste, (...) non saprei neanche metterle in un modo che colpisca il lettore, con rime, strofe, ecc.
Esempio 21 (studentessa, 19 anni). No. Io non riesco a scrivere delle poesie perché sono una ragazza molto emotiva e non riesco a tradurre in parole i miei sentimenti.

Ogni parola mi pare sempre molto fredda o «molto grossa» per esprimere le mie sensazioni... (le virgolette sono del soggetto).
Esempio 22 (studente, 15 anni). No, non ho mai scritto poesie e credo che mai le scriverò perché ho tentato diverse volte di iniziarne una, ma poi con mio grande dispiacere ho notato che esse non avevano né capo né coda.

La barriera sociale (mancanza di tempo, ambiente poco favorevole, esperienze culturali diverse) è una caratteristica soprattutto adulta (26.31% contro lo 0 dei quindicenni, il 6.66% dei diciassettenni, il 3.7% dei sedicenni e il 7.69% dei quattordicenni) ed in ciò sembra opporsi in modo netto alla localizzazione soggettiva. Oscillante fra il valore di un fenomeno proiettivo funzionale alla considerazione dell'io, e di un'analisi degli impedimenti che subisce la funzione comunicativa globale di cui la poesia sarebbe solo un caso particolare, questo modo di superare il problema si rifiuta di considerare la poesia e l'operazione di produrla come due organismi agenti in dimensione esclusivamente compositiva.

Esempio 23 (operatore in informatica, 26 anni). Lo farei volentieri per esprimere le mie idee e opinioni, purtroppo non ho abbastanza tempo a disposizione.
Esempio 24 (studente, 18 anni). Non credo di essere al livello di scrivere una poesia, si potrebbe provare ma impiegherei molto tempo.

La barriera plurima incide in modo pressoché equivalente su tutte le classi di età tranne che per i quindicenni (5.89% contro, ad esempio, il 23,08% dei quattordicenni e il 25.93% dei sedicenni). Si tratta di soggetti che usano sia determinazioni sfumate che altre meglio localizzate.

Esempio 25 (studentessa, 16 anni). Sì, sono in grado di scrivere poesie, però in un certo ambiente. Ad esempio quando sono sola. Perché non sempre c'è l'ispirazione.

In tre casi, la pluralità si attua ad un certo grado di consapevolezza con il ricorso a categorie più consone. Ne scegliamo uno in cui, accanto al tempo, il pensante si riferisce alla situazione culturale globale.

Esempio 26 (insegnante, 53 anni)... Se considero la poesia in senso lato, penso che la difficoltà maggiore — per stare alla domanda — risieda nella mancanza di tempo e di luogo per meditare la realtà, approfondire la conoscenza e affinare i meccanismi di collegamento, di comunicazione. Inoltre, la parola si rileva sempre più vuota di contenuto, per cui viviamo momenti di pieno nominalismo (terminismo) di medievale memoria.

5. Dei 48 soggetti che hanno prodotto un testo poetico, uno si è limitato a trascrivere, citandone la fonte, due poesie altrui, celeberrime e iperantologizzate, *Il lampo* di Pascoli e *San Martino* di Carducci; quattro hanno presentato più di una prova ciascuno (due soggetti hanno concluso due testi, uno tre e una studentessa quattordicenne ben nove, sia pure molto brevi);

uno ha affermato, in risposta alla richiesta di illustrare il procedimento usato, di essere giunto al proprio risultato prendendo direttamente spunto dalla composizione di Palazzeschi; un altro ancora ha compiuto la stessa operazione rifacendosi però a un altro testo, «Felicità raggiunta», che è probabilmente *Felicità raggiunta, si cammina* di Montale[6]. Altri quattro hanno composto la poesia ma senza ripercorrerne il procedimento, mentre i restanti 41 si sono nettamente divisi fra chi si è imposto la scrittura (25) e chi si è lasciato guidare dalla scrittura (16). Nel primo caso, il percorso seguito inizia con la centrazione su un dato di realtà (generalmente derivante da esperienze personali particolarmente significative) e prosegue con la trasposizione in versi delle immagini evocate. Nel secondo caso, l'attenzione si fissa su una parola o su una catena di parole che vengono cucite insieme secondo un procedimento di spontaneità e di significazione soggettiva. Va notato che la struttura dei testi costruiti nell'un modo o nell'altro non risente visibilmente della diversità dell'approccio; il carattere distintivo, valido però soprattutto per gli adulti, è quello di una maggiore capacità tecnica a carico di chi afferma di lasciarsi guidare dalla pregnanza delle parole o dall'atmosfera «poetica». Il prossimo esempio riguarda la costruzione per modello, a partire dalla poesia di Palazzeschi. Dopo il testo, segue direttamente la notazione dell'autore relativa al procedimento.

Esempio 27 (operaio, 58 anni). *Libertà.*
Il più bel dono che hai
Che ti hanno tramandato
Con orgoglio e fierezza
Non sciuparlo così con leggerezza.

Adoperala con cura
Carezzala con amore
Sostienila con cuore
Perché la Libertà
Quella vera è poca, e non di tutti
.....

— Componendo queste mie povere righe mi sono appunto ispirato a quella libertà sognata da Aldo Palazzeschi.

Ecco invece due esempi di costruzione passiva. Nel primo, il procedimento usato viene definito «un istinto naturale».

Esempio 28 (pensionato, 81 anni). *Gattareddu dilusu*
Fidu, cani di caccia fori usu,
carcatu ncapu a pagghia dormiri paria,
mentri l'attigghiatu di li zampi
di du·atti irriquieti biatu si guria.
Un gattareddu ca dda vicinu stava,
quannu vitti ca la pagghia si muvia,
crirennusi ca un surci a via aggranfari,

anarcò la schina, attisò la cura, l'aricchi
e lizzampi lestu lestu misi allerta.
Quannu la atti chiu nun'attigghiaru
quannu la pagghia chiu nu simuvia,
quannu lu surci di dda nu nisciu,
calò la schina, la cura, l'aricchi, li granfi
e liccannusi lu mussu dilusu sinniju.

Esempio 29 (impiegato, 26 anni)
Warhol-games di Lutero 83
nella Milano
(anti) marcia

Missili dalle mille bandiere
suonano
(s) concerto

Insulti dopo
baci
pianti dopo
contrazioni

Chi scriverà
Fine?

— ...Sarebbe molto affascinante riportare d'attualità il metodo di fabbricazione della poesia dadaista ma non è il mio caso.
Non conosco una tecnica particolare.
(...) Fisso il più velocemente possibile parole legate tra loro da associazioni mentali spontanee; non ho in mente un tema, un indirizzo preciso...

Coloro i quali affrontano la scrittura come un processo attivo, piegando la materia di cui dispongono a qualche esigenza tecnica in grado di qualificare il loro costrutto come poesia, attribuiscono importanza centrale alla sequenza tematica, anche nei casi in cui questa si risolve in brevissime serie d'immagini. L'esempio che segue parrebbe una trasposizione in forma d'incubo di una prolungata esperienza di vita, secondo una modalità propria di certe opere letterarie postmoderne[7] (che, comunque, il soggetto non conosceva al momento di sottoporsi alla prova).

Esempio 30 (operaio, 23 anni).
Mi sto alzando,
devo correre nel solito cubo
con pochi altri fortunati
che sono già sul selciato
ad attendermi sull'auto corazzata.
Fortunati siamo perché possediamo
uno strano pezzo di plastica che ci permette
di entrare nel cubo dove si dice lavoriamo.
Ma sarà. Tutti schiacciamo bottoni
con movimenti regolari, studiati da altre spero persone.

Esempio 31 (studentessa, 15 anni). *Gente d'oggi*
Qualcuno parla
e si sta a sentire senza ascoltare
sembra proprio di essere in mezzo al mare
soli, sperduti.
Ormai siamo degli automi
che vanno e vengono senza sapere
dove andare e con chi stare.
Forse qualcuno si ferma a pensare
ma per poi continuare
con la sua solitudine.

Resta da dire delle relazioni strutturali e tematiche che intercorrono fra *Sole* e molti testi inventati durante questo lavoro. Le relazioni strutturali, fra cui soprattutto la disposizione simmetrica dei versi, non ci sembrano di per sé significative (perlomeno in quest'ambito): può darsi che il discorso poetico, sia pure improvvisato, non possa sfuggire a certe regole compositive. La connessione tematica può invece essere una più diretta indicatrice del potere di coinvolgimento di una poesia, potere dal quale i nostri soggetti non sono certo rimasti estranei. Abbiamo così riscontrato parentele manifeste (poesie sui colori, sugli ombrelli — come nell'es. 32 — sui viaggi, sul mare) e altre meno dirette, sottoposte a un lavorio di filtraggio interpretativo (si consideri l'es. 27).

Esempio 32 (studente, 14 anni) *L'ombrello*
L'ombrello
il nemico della pioggia
perché ripara le sue prede
dal suo continuo bombardamento di gocce d'acqua,
ma quando interviene il sole
l'ombrello viene messo al suo posto
lì ad aspettare il ritorno della pioggia,
per poter essere utile ancora una volta
nel suo ruolo principale.

6. Fin qui abbiamo raccolto notizie più o meno interessanti intorno alle singole fonti di perturbazione, ed è giunto il momento di considerare le risposte globali, i percorsi cognitivi completi che sono stati elaborati al fine di contenere o riordinare l'incidenza delle nuove informazioni. Si possono così riconoscere quattro stili diversi nel rapporto intellettuale fra l'io e la realtà poetica, di cui solo tre rappresentano, a nostro parere, una forma di adattamento.
L'adattamento negativo o evitamento si presenta con la seguente catena operativa:

A _____ lettura del testo
A_1 _____ mancanza di giudizio o giudizio intuitivo
A_2 _____ localizzazione qualsiasi della barriera impediente.

Fig. 1

Il punto chiave sta nella sostanziale mancanza di giudizio, una lacuna rivelatrice in quanto il giudizio relativo a una produzione altrui potrebbe chiamare in causa schemi propri, anche preformati rispetto all'oggetto da valutare, se solo vigesse una possibilità di contatto, sia pure fugace, tra i due poli rappresentati dal testo e dal soggetto pensante. Il fatto che ciò non avvenga dipende, probabilmente, sia da una distanza di tipo culturale che dai meccanismi attivi del pensiero, incapaci di considerare una struttura aperta e polisemica come una poesia (figura 2).

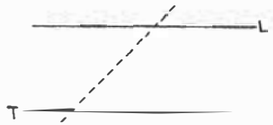


Fig. 2 - Il testo T e il lettore L occupano due dimensioni diverse; il loro incontro è unicamente dovuto alla situazione sperimentale.

Abbiamo poi due forme di adattamento parziale, o quasi-adattamento, che enfatizzano rispettivamente l'assimilazione e l'accomodamento. Chiamiamo la prima «adattamento allo stimolo» e la seconda «adattamento al modello», intendendo con ciò che nella prima forma la lettura scatena operazioni competenti a livello di giudizio ma lascia nel limbo dell'estraneità o del rapporto magico il testo in sé, mentre nella seconda forma avviene il contrario: vi è produzione di un testo personale ma il giudizio relativo al costrutto altrui resta marcato dal vizio egocentrico, cioè manca o è puramente intuitivo. Quando la lettura diventa stimolo, i suoi risultati consistono nello scatenamento di meccanismi metacritici funzionali all'inglobamento della fonte di perturbazione all'io; se la lettura diventa modello, il soggetto risente dell'atmosfera globale della situazione, atmosfera che lo sovrasta e che gli consente, sostanzialmente, solo un adeguamento in uscita.

A _____ lettura
A_1 _____ giudizio articolato
A_2 _____ estraneità o localizzazione soggettiva della barriera

Fig. 3a, adattamento allo stimolo

A _____ lettura
A_1 _____ mancanza di giudizio o giudizio intuitivo
B _____ costruzione del testo

Fig. 3b, adattamento al modello

Resta l'ultima forma di adattamento, quella che consente un'equilibrazione maggiorante[8], vale a dire un aumento di competenza sia delle conoscenze

che degli strumenti. Questa forma si può esprimere mediante una duplice catena, a seconda che vi sia o meno produzione del testo:

A _____ lettura
A_1 _____ giudizio articolato
A_2 _____ localizzazione sociale, compositiva, plurima della barriera

Fig. 4a

A _____ lettura
A_1 _____ giudizio articolato
B _____ costruzione del testo

Fig. 4b

I soggetti che hanno seguito il percorso schematizzato in 4a, hanno stabilito un rapporto dialettico con la poesia letta, senza preminenza di uno dei due poli (figura 5): questo perché il linguaggio della poesia e quello del pensiero critico sono diversi pur correndo in una stessa dimensione. A ciò si aggiunga che essi motivano la mancata produzione personale in modo consono, senza ricorrere a categorie poco definite.

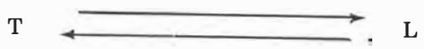


Fig. 5

I soggetti in 4b uniscono alla competenza di giudizio la capacità di costruire il proprio testo. Alla comprensione del linguaggio poetico uniscono la possibilità del suo uso:

Fig. 6

Un caso a se stante è rappresentato da una studentessa sedicenne la quale, pur formulando un giudizio articolato sulla composizione di Palazzeschi, al momento di produrre in proprio preferisce trascrivere due poesie di acquisizione scolastica (vedi paragrafo precedente). A nostro avviso, siamo di fronte a una possibilità estrema di scissione dei meccanismi invarianti, per cui il funzionamento dell'uno avviene indipendentemente da quello dell'altro, in modo da rendere praticamente irraggiungibile una maturazione effettiva delle proprie capacità di recepire l'oggetto concreto in questione.
Infine, ci sembra interessante segnalare l'uso plurimo della funzione semiotica, attuato mediante l'accostamento di linguaggio verbale e linguaggio grafico (figura 7), da parte di un soggetto inserito nella categoria emblematizzata in 4b (casalinga, 53 anni). La simultaneità della duplice rappre-

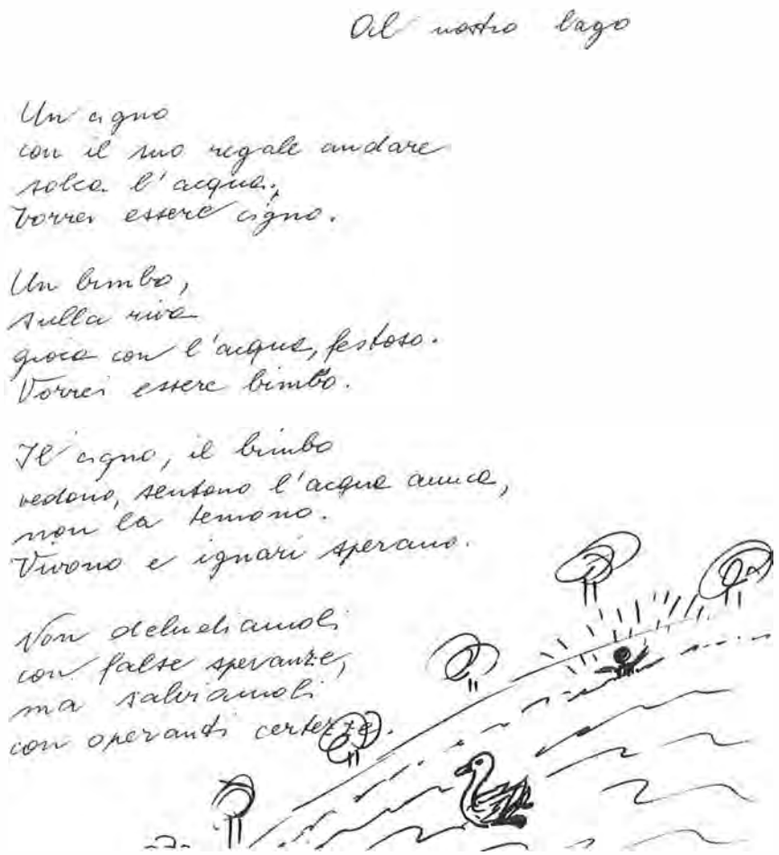


Fig. 7

sentazione in un soggetto non specializzato, pur nella relativa ingenuità dei risultati, è un indice non comunissimo della potenzialità cognitiva individuale nei confronti di una modalità comunicativa particolarmente pregnante.
Percentualmente, la distribuzione delle forme qui prese in esame si è presentata come segue (N = 138):

evitamento	32.61%
adattamento allo stimolo	15.22%
adattamento al modello	10.87%
equilibrazione	41.3 %

7. Vorremmo, per concludere, proporre due brevi riflessioni. La prima riguarda la considerazione che generalmente si ha della poesia come forma d'arte particolarmente elitaria, riservata a pochissimi (aspiranti poeti, secondo i maligni). Il nostro lavoro, pur nelle possibili insufficienze, indica, in certa misura, una tendenza contraria, riscontrabile soprattutto nella prima adolescenza e nell'età adulta ma presente in modo considerevole anche nella piena adolescenza. L'incontro con un testo poetico non provoca automaticamente fuga o repulsione (attuate dal 32.61% del nostro campione), né imitazione o volontà di emulazione (10.87%); esso, anzi, può dare il via a operazioni originali, anche se parziali (15.22%) o, addirittura, a un vero e proprio processo di rimescolamento dei significati individuali (41.3%). In altre parole, crediamo che la funzione di una poesia possa essere quella di un atto liberatorio, un atto di appropriazione o riappropriazione di un canale comunicativo certo non estraneo al pensante individuale, né tantomeno al soggetto epistemico[9]. Questo dato, se eventualmente confermato, potrebbe rivelarsi importante rispetto a vari settori, non ultimo quello pedagogico-didattico. L'altro punto che desideriamo sottolineare proviene dalle considerazioni che i soggetti produttori di un proprio testo hanno effettuato sul procedimento compositivo da essi seguito. La contrapposizione piuttosto netta fra chi ha affrontato il compito con atteggiamento attivo e chi ha dichiarato di lasciarsi afferrare dalla sequenza comunicativa, presenta più di un'analogia con poetiche ufficiali, ormai ampiamente storicizzate ma, comunque, tuttora ben presenti nel settore estetico. Tale analogia, se pure espressa con linguaggio e concetti non strettamente appropriati, ci ha piuttosto colpiti. Quale relazione esiste fra questa zona del pensiero codificato e il senso comune? È una relazione di tipo culturale, condizionata da fattori legati all'apprendimento, o è una relazione che interessa più da vicino certi meccanismi intellettuali relativi all'attribuzione di causalità? È un problema estremamente complesso su cui sarebbe utile sapere di più.

[1]J. Piaget, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant.* Delachaux et Niestlé, Neuchâtel-Paris, 1936 (trad. it. *La nascita dell'intelligenza nel bambino,* Giunti Barbera, Firenze, 1968).
[2]F. Agnoli - C. Gobbo, *Lo sviluppo cognitivo: orientamenti teorici in recenti modelli neo-piagetiani.* «Storia e Critica della Psicologia» V, 1, 1984.
[3]P.C. Wason - P.N. Johnson Laird, *Psychology of reasoning.* Batsford, London, 1972 (trad. it. *Psicologia del ragionamento,* Martello-Giunti, Milano, 1977). Va però ricordato come questi autori siano spesso pesantementi critici nei confronti di Piaget, propensi come sono a spiegare molti (forse troppi) problemi ricorrendo alla natura e alla struttura dell'informazione attuale.
[4]F. Tessari, *Zelig: un caso estremo di accomodamento.* «Psicologia Contemporanea» 63, 1984.
[5]A. Palazzeschi, *Opere Giovanili.* Mondadori, Milano, 1958, pag. 297.
[6]E. Montale, *Ossi di Seppia.* Mondadori, Milano, 1972, pag. 60.
[7]Come, per fare un solo esempio, i racconti di Ian Mc Ewan raccolti in: *In Between the Sheets, and other Stories.* J. Cape, London, 1978 (trad. it. *Fra le lenzuola,* Einaudi, Torino, 1982).
[8]J. Piaget, *L'équilibration des structures cognitives.* PUF, Paris, 1975 (trad. it. *L'equilibrazione delle strutture cognitive,* Boringhieri, Torino, 1981).
[9]J. Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique* (3 voll.). PUF, Paris, 1950.

Joseph Hoffman

EDOUARD MANET E IL LINGUAGGIO CORPOREO

Fin da quando il *Ritratto della Famiglia Belleli* (fig. 1) di Edgar Degas fu analizzato da Theodor Reff come un dipinto che evidenzia non soltanto le apparenze dei soggetti, ma anche la natura delle relazioni intrafamiliari[1], gli storici dell'arte hanno incominciato a rivolgersi al movimento Realista nella Francia del diciannovesimo secolo, e in particolare all'opera di Edouard Manet, con un rinnovato interesse. Quell'arte, una volta considerata priva di intento narrativo o sociale è ora recepita come pregna di significato.
Numerose ragioni giustificano quel lungo misconoscimento. Innanzi tutto, il tipo di espressione delle emozioni che si incontra nell'arte realista è piuttosto poco evidente. Per coloro i quali associano la rappresentazione dell'emozione con le posture retoriche e magniloquenti del Neoclassicismo e del Romanticismo, la ritrattistica di artisti come Degas e Monet sembra rigida e vuota con «pose congelate in un naturalismo anespressivo»[2]. La seconda ragione è che la pittura del diciannovesimo secolo con un evidente intento narrativo, la cosidetta pittura aneddotica da salotto, ha subito una disapprovazione rispetto alla quale soltanto ora gli storici dell'arte cominciano a manifestare una certa revisione[3]. Recentemente, cionondimeno, nuovi studi hanno sottolineato il valore qualitativo dell'arte narrativa dell'ottocento[4] e questo interesse si è esteso anche all'opera di Manet, il quale non è più considerato un artista interessato esclusivamente alla «pittura pura», e il suo valore limitato agli aspetti formali. Dopo le ultime ricerche di George Mauner[5], Theodor Reff[6], Anne Coffin Hanson[7], e Linda Nochlin[8], siamo ora consapevoli dell'intento manettiano di produrre una pittura che fosse portatrice di un messaggio.
Oltre agli storici appena citati, vorrei aggiungere i nomi di due ricercatori il cui lavoro è stato molto utile per lo sviluppo delle idee espresse in questo saggio: John Richardson e Eunice Lipton. Il primo ha notato che la «rigidità» dei personaggi di Manet è in realtà il riflesso dell'alienazione dell'individuo dal suo ambiente[9]. Lo sradicamento della classe lavoratrice parigina dovuto agli ambiziosi progetti di pianificazione urbana del barone Von Hausmann contribuì alla comune sensazione di «una mobilità psichica e una identità disancorata»[10] rappresentata da figure alla deriva in un ambiente

Joseph Hoffman, Department of Art History, University of Tel Aviv, Ramat Aviv, Israele.
Traduzione di Cesare Pietroiusti.

© Rivista di Psicologia dell'Arte, Anno VI, nn. 10/11, 1984

nuovo, affollato ed estraneo. Ancor più recentemente Lipton ha affermato che la non comprensione delle immagini manettiane è largamente dovuta alla disposizione del pubblico e della critica coeva a ricollocare i suoi personaggi in una struttura del tipo Grande Maniera[11]. In altre parole la raffigurazione di una madre con il suo bambino, ad esempio, sarebbe automaticamente stata ristrutturata — nella mente dei critici — in una rappresentazione della Vergine e del Cristo, e la sua qualità giudicata in base alla vicinanza fra il comportamento della madre e quello della Madonna (precosciente del futuro dramma) e fra il bambino e il Redentore (attivo e salvifico).

Quando Manet dipinge una madre con il suo bambino, come in *Le stazioni: Gare Saint-Lazare* (o *La Ferrovia*) (fig. 2) egli rompe con gli stereotipi e raffigura una madre disattenta e annoiata, e un bambino che si allontana da lei[12]. La dinamica del lavoro di Manet appare essere quella di trarre spunto da un tema consolidato dalla tradizione ma solo per rifiutarne i tratti più caratteristici. Allorché il pittore rappresenta coppie di contemporanei, continua Lipton, egli ci mostra donne che non sono né civette né ansiose di piacere e «tanto più è convenzionale il soggetto, tanto più sconcertante e radicale la sua rappresentazione»[13].

Tenterò di dimostrare che Manet ci trasmette il suo messaggio con tecniche descrittive, cioè attraverso una sottile caratterizzazione delle fisionomie, delle espressioni del viso, e di altri tipi di comportamento non drammatico, in una maniera simile a quella usata da Degas nel ritratto dei Belleli, «trasformando le espressioni esagerate tipiche della retorica accademica in una raffigurazione delle più sottili emozioni caratteristiche della vita moderna»[14]. È quindi opportuno ricordare l'interpretazione finora generalmente accettata del quadro di Degas. L'artista vi evidenzia una valutazione psicologica di ciascuna delle quattro figure e, anche più importante, la natura delle relazioni interpersonali dei componenti della famiglia. E questo non tanto attraverso pose formali e gestualità drammatiche, ma piuttosto attraverso la disposizione dei soggetti e qualche dettaglio. La disposizione rivela una figlia legata alla madre, mentre l'altra mostra un attaccamento — o addirittura desiderio — verso il padre. Una bambina ripete la posizione corporea e l'espressione della madre restando con le braccia conserte. L'altra esce dalla posizione a piramide imposta dalla madre e si muove in direzione del padre. Questa polarità negli affetti delle due figlie è rinforzata dal contrasto fra le personalità dei genitori. La madre, eretta e severa, in posizione frontale, appare responsabile dell'educazione dei figli e dell'imposizione di un ordine intrafamiliare. Il padre, seduto di profilo, appare abbandonarsi, appena perplesso, nella comoda poltrona. Queste tensioni psicologiche ci si manifestano sotto la forma del cosidetto linguaggio corporeo, un comportamento non verbale fatto soprattutto di posture involontarie, tics e movimenti minimi che, se visti separatamente possono apparire privi di senso o frivoli, ma che, valutati nel loro complesso, diventano il barometro più significativo

tanto di una personalità quanto di una relazione, in virtù della loro natura costante e inevitabile. In questo modo essi diventano modi abituali di comportamento e creano il «frammento temporale rappresentativo»[15].

In questo saggio postulerò l'ipotesi che anche Manet prese in seria considerazione il linguaggio corporeo come fedele indicatore della condizione moderna; che egli sottolineò questo attraverso l'esteriorizzazione della realtà immateriale del paesaggio interiore[16]; che, inoltre, queste sottili emozioni hanno un comune denominatore che, seguendo Richardson, sta nel problema dell'estraniamento, espresso però da Manet in modo del tutto peculiare.

Questo concetto può vedersi in uno dei primi lavori, il *Ritratto di Auguste Manet e Signora* (fig. 3). Dipingendo i suoi propri genitori l'artista evidenzia un sensibile *insight* nelle sottigliezze della relazione di coppia. Le due figure sono al centro del quadro, con l'asse centrale che passa sulla spalla destra di lei e la sinistra di lui. Le immagini, frontali, riempiono lo spazio disponibile. Il padre è seduto ad un tavolo il cui lato destro è tagliato dal bordo del quadro, mentre la madre è in piedi dietro a lui e tiene in mano un canestro di fili. Manet rivela un padre psicologicamente lontano. Il suo sguardo, rivolto verso il basso, è evidenziato dalla barba ben curata. Una mano è fermamente chiusa, l'altra è nascosta: questa chiusura suggerisce un calore trattenuto, un'emozione inespressa. La mano sinistra accuratamente ritirata descrive l'insoddisfazione e la mancanza di incoraggiamento dei confronti del lavoro scelto dal figlio. La madre, al contrario, appare come una figura più sentita; vicina. Sebbene i suoi occhi rivelino una tristezza e una stanchezza terribili nel loro fissare, in modo assente, lo spazio[17], nondimeno ella trasmette un certo istinto materno. La sua mano sinistra entra nella lana colorata, entra in contatto con un altro oggetto, un materiale grezzo che quando diventerà un vestito provvederà al conforto e al calore, tanto fisici che psicologici. È significativo che ella compia questo movimento dietro le spalle del marito, come se desse al figlio un incoraggiamento che il padre né conosce né approva. Nel 1867 ella, letteralmente, mise mano ai suoi risparmi per consentire al giovane Edouard di proseguire la sua carriera artistica[18]. A qualche livello, dunque, il filo colorato è simbolo della tavolozza del pittore. È il giovane ad affermare insomma che qualsiasi incoraggiamento egli potesse avere ricevuto dei suoi genitori, questo veniva soltanto da sua madre. In contrasto con il nero uniforme degli abiti del padre, il vestito della madre è ravvivato da accessori colorati. Il colletto bianco fa risaltare un medaglione dorato e la bianca cuffia ha un nastro di seta azzurra che cade sul busto di lei, passa sopra al petto e si avvicina alla bianca manica a sbuffo e alla lana multicolore. Manet pone in contrasto il calore della madre con la freddezza del padre. Gli oggetti tipo natura-morta posti sul tavolo rinforzano questa caratterizzazione. Vicino alla donna c'è un pezzo di vestito ricamato, soffice, organico, che si arriccia su se stesso e con il centro aperto. La forma davanti all'uomo è chiusa, dura, fredda, con la tessitura di un marmo venato. È inflessibile come il desiderio del padre del pittore che il figlio entrasse in giurisprudenza[19].

Fig. 1 - Edgar Degas, *Ritratto della famiglia Belleli,* 1859-1860, Parigi, Louvre.

Fig. 2 - *La stazione - Gare St. Lazare,* 1873, Washington D.C., National Gallery of Art.

Fig. 3 - *Ritratto di Auguste Manet e Signora,* 1860, Parigi, Jeu de Paume.

Allo stesso modo anche lo sfondo è un riflesso dell'interazione familiare. Divise in due da una striscia verticale, la zona marrone domina quella blu e nera, così come il padre dominava la madre. I due genitori, vicini fisicamente, sono emozionalmente distanti «con nessun altro legame apparente all'infuori del nero dei loro vestiti»[20].
Lasciando per il momento da parte i legami familiari e concentrandoci soltanto su quegli elementi visibili al fruitore, possiamo a buon diritto chiederci cosa consenta all'artista un tale *insight* nei vari aspetti di cui si compone la dinamica di questa coppia. Cosa lo autorizza a notare le sottigliezze con le quali egli rivela questa relazione pesante e oscura? La risposta sta nella considerazione del punto di vista fisico del pittore. Come già detto, il tavolo dietro al quale è posta la coppia è tagliato dal bordo del quadro. Esso però continua, al di là dei confini del dipinto e si estende allo spazio dell'osservatore, collegando il soggetto con l'artista. Nelle parole di Hanson «Può ben essere stata intenzione di Manet far apparire il quadro come un'estensione del mondo dell'osservatore»[21]. La posizione dell'artista nel momento in cui questo ritratto fu concepito era nel lato vicino del tavolo, sufficientemente prossimo ai due soggetti per afferrare i loro segnali corporei involontari, pur restando adeguatamente separato da loro da una barriera fisica che assicurasse l'obiettività. Questo punto di vista è ora quello dello spettatore che usufruisce della stessa sicura posizione; pone l'artista-osservatore nel tempo e nello spazio e offre ulteriori ragioni al detto secondo il quale Manet dipingeva «semplicemente» ciò che aveva di fronte, e mancava delle facili invenzioni dell'artista accademico[22].
Noi spettatori siamo nella stessa stanza dei personaggi dipinti e abitiamo il loro stesso spazio. La piattezza dello spazio dietro ai soggetti è infatti compensata dalla continuazione di esso davanti a loro. È questo collegamento fra osservatore e oggetto dell'osservazione che non fu compreso dai critici contemporanei a Manet i quali vedevano, nei suoi quadri, la mancanza di uno spazio credibile[23]. Ma non è questione di piattezza: lo spazio che precedentemente era dietro ai personaggi è ora davanti a loro. Così facendo, il piano frontale diventa fratturato, e si mescolano lo spazio del quadro e quello dell'osservatore.
Le relazioni familiari sono al centro anche del doppio ritratto noto come *Lettura* (fig. 4). I soggetti sono la moglie di Manet, Suzanne Leenhoff, e il suo «fratello minore» Leon. Le virgolette riflettono la pressoché unanime opinione degli studiosi contemporanei secondo la quale Leon era in effetti il figlio illegittimo di Manet e Suzanne, il frutto di una relazione che il pittore rifiutò di legittimare anche dopo il suo matrimonio, nel 1862[24]. Sebbene non avesse mai ricevuto un riconoscimento quale figlio del pittore, Leon continuò ad essere un membro della famiglia. Uno sguardo al quadro conferma i sentimenti ambigui di Manet verso questo giovane. Prima di tutto esistono indicazioni stilistiche secondo le quali il dipinto ritraeva originariamente la sola Suzanne e che solo in seguito Leon vi fu incluso, e malvolentieri, da

Manet. Suzanne, seduta su un comodo divano, è resa nella sua piena bellezza, graziosa e modesta, immersa nella calda luce pomeridiana. Il suo sguardo è diretto allo spettatore. In un contrasto quasi totale, Leon è visto di profilo, tagliato ad un fianco, separato da Suzanne, in penombra ed in posizione obliqua rispetto all'osservatore. La sua bidimensionalità è in stridente opposizione al ritratto di Suzanne, volumetricamente dotato di spessore. Manet spese molto del suo tempo a negare pubblicamente la sua paternità e questo fatto è massimamente chiaro in questo quadro. Letteralmente ed emozionalmente, Leon è concepito come un'aggiunta marginale.
Un secondo quadro coinvolge il personaggio di Leon e mostra il rifiuto del pittore verso di lui. In *Pranzo nello studio* (o *La Colazione*) (fig. 5), la figura centrale, Leon, è isolata dall'uomo e dalla donna dal grande tavolo. Dopo aver mangiato e bevuto a sazietà egli se ne sta da solo con soltanto l'armatura e il gatto a tenergli compagnia. Questo problematico dipinto ha ricevuto molte interpretazioni, che spaziano da un presunto omaggio a Baudelaire, e quindi un'allegoria romantico-realistica[26], alla raffigurazione di un personaggio annoiato[27], all'entrata di Leon nell'età della maturità[28]. Rispetto alla relazione fra le due persone sullo sfondo e il giovane, è stato affermato che la coppia non può essere identificata in Suzanne e l'artista, bensì in una cameriera ed in un vicino di casa di Boulogne, Auguste Rousselin[29]. Eppure anche in un simile contesto è difficile negare che questi due adulti non rappresentino l'inconsapevole atteggiamento di Manet verso il suo problematico parente, specialmente alla luce del contrasto fra i due membri della coppia.
Dei due, la donna mostra maggiore partecipazione. Ella fissa attentamente Leon, inarcando le sopracciglia. La brocca che tiene in mano rappresenta il suo istinto materno, tanto per Leon quanto per la lussureggiante pianta dietro di lei. L'uomo, invece, sembra notare a stento il ragazzo. Saziato dal pasto e leggermente sonnolento, egli si nasconde nelle spire di fumo del sigaro che sta fumando. Sul muro di dietro c'è una mappa, un oggetto sul quale sono tracciate distanze. Manet, qualsiasi fosse la sua intenzione consapevole, un omaggio o un'allegoria, ha disposto i soggetti in modo tale da rivelare la sua propria irrisolta relazione con il ragazzo. Inoltre, l'apparente impazienza del soggetto centrale, quasi quella di chi posa per un pittore troppo lento, potrebbe essere correlata alla impazienza di Leon rispetto al ritardo con cui il padre si assumeva le proprie responsabilità.
Abbandonando il mondo privato delle relazioni familiari ed entrando nel mondo dei dipinti impressionisti *en plein air,* troviamo l'attenzione di Manet puntata su una coppia seduta in un caffé all'aperto in *Da Père Lathuille* (fig. 6). Seduti ad un tavolo il lato del quale è parallelo al bordo del quadro — e identificando quindi il punto di vista dell'artista in un tavolo subito sotto il lato inferiore del quadro, nel nostro spazio — vi sono un uomo ed una donna le cui identità sono note. Il primo è il figlio del proprietario; la donna è M.lle French, una modella; il cameriere in piedi sullo sfondo è il proprietario,

M. Lathuille. Un'attenta osservazione del linguaggio corporeo dei tre personaggi rivela allo spettatore la natura della relazione.
L'uomo è più giovane della donna. Egli è molto vicino a lei, occupa il suo campo visivo e, con la sua mano sinistra posta sullo schienale della sedia di lei, quasi le chiude ogni via di uscita. Gli occhi liquidi, il rozzo sorriso e il frivolo vestito lo identificano in un seduttore mancato nell'atto di avvicinarsi alla preda.
La donna, invece, non condivide l'entusiasmo di lui. Le labbra sono contratte, il mento è ritirato, la postura rigida e scomoda. Le sue mani sono in posizione difensiva, come chele di aragosta. Tutto il suo comportamento mostra un desiderio di allontanarsi, di liberarsi dal suo ospite non desiderato e non invitato. Che questo *dandy* sia un intruso e non si sia recato al caffé con lei è evidente se esaminiamo i cibi e le bevande che sono davanti a loro. Egli ha soltanto un bicchiere in mano mentre lei ha davanti una cena completa (non toccata, va notato).
Se essi sono arrivati separatamente, è ragionevole pensare che la donna fosse seduta da prima e solo in un secondo momento approcciata dal mellifluo commensale. Dato il suo linguaggio corporeo, non è logico pensare ad un approccio da parte di lei. La relazione non passa inosservata al proprietario che, in piedi dietro ai due, sembra arrestarsi. Egli è coinvolto per paura che la *privacy* della sua avventrice e il suo diritto di mangiare da sola siano disturbati.
Di recente molta letteratura si è dedicata ad analizzare l'influenza della pittura del Seicento olandese sull'arte francese del diciannovesimo secolo, con particolare riferimento alle scene nei caffè[30]. In un tale contesto possiamo porre una relazione fra Jan Vermeer e Manet[31]. Molta della pittura vermeeriana di scene interne di locande ruota intorno alla relazione fra cavalieri e giovani donne. In particolare Lawrence Bowing ha notato come gran parte dell'opera di Vermeer in questo genere sia dedicata al corteggiamento della donna da parte dell'uomo[32]. Egli rileva che in molti casi gli sguardi non si incontrano e l'azione è bloccata e lascia il dubbio sul positivo effetto dell'interazione[33].
Ne *La ragazza con un bicchiere di vino e due cavalieri* (fig. 7), ad esempio, il soldato in piedi incombe sulla donna seduta e le offre da bere. Accettando l'offerta, ma rifiutando lo sguardo di lui, la donna si volge verso l'osservatore con un sorriso nervoso. Dei due avventori, l'uomo seduto è piuttosto simile, quanto a postura ed atteggiamento, al presunto M. Rousselin del *Pranzo allo studio* di Manet. In un altro caso, *Una ragazza che beve con un cavaliere* (fig. 8), il soldato in piedi manifesta l'attesa che la giovane finisca di bere. La mancanza di sequenzialità nella posa della donna, inusuale per un'azione che dovrebbe essere momentanea, suggerisce che ella sta deliberatamente indugiando sulle ultime gocce del suo bicchiere al fine di evitare il confronto con l'uomo il quale, con il boccale in mano, le offrirebbe certamente di nuovo da bere. L'ambigua natura delle azioni dei soggetti di questi due quadri è

Fig. 4 - *Lettura - Ritratto di Suzanne e Leon,* 1865, Parigi, Jeu de Paume.

Fig. 5 - *Pranzo nello studio* (o *La colazione*), 1868, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Fig. 6 - *Da Père Lathuille,* 1879, Tournai, Musée des Beaux Arts.

Fig. 8 - Jan Vermeer, *Ragazza che beve con un cavaliere,* Berlino, Staatliches Museum.

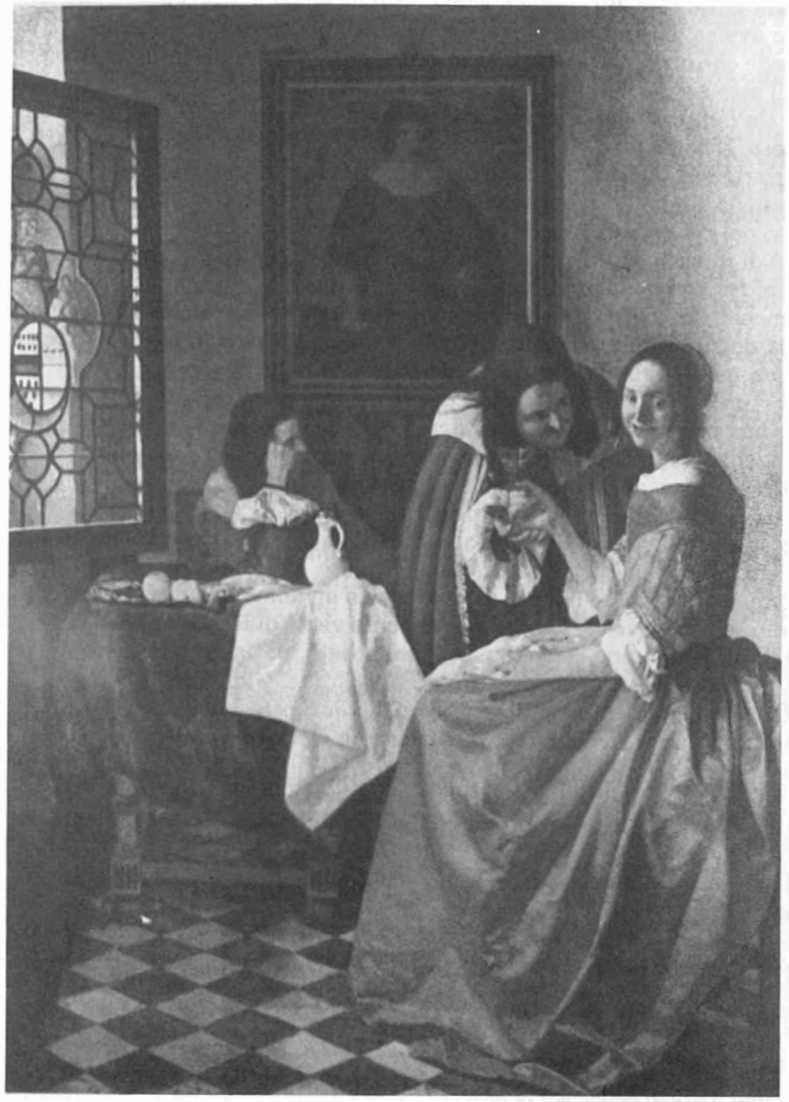


Fig. 7 - Jan Vermeer, *Ragazza con un bicchiere di vino e due cavalieri,* Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum.

stata notata da Richardson come un indice dell'alienazione umana che, a suo avviso, trova il suo pieno sviluppo nel diciannovesimo secolo[34].
Credo che questo tipo di goffa interazione descritta da Vermeer fu oggetto dell'arte anche di Manet e più precisamente frutto di una diretta influenza. In *Da Père Lathuille,* la comunicazione fra i protagonisti è parimenti infruttuosa. L'uomo fa un approccio, la donna si ritira. Se un incontro al caffé nella Parigi del diciannovesimo secolo offriva la speranza di una gratificazione sessuale, Manet, con la enfasi che pone sull'alienazione e l'indifferenza nelle riunioni conviviali[35], descrive l'opposto, l'approccio fallito.
Più di qualche autore ha rilevato l'interesse di Manet nel campo delle relazioni fra uomo e donna. Courthion menzionava la sua «comprensione delle donne»[36], Hamilton il ricorrente motivo dell'«intima relazione fra un uomo e una donna raffigurati nelle circostanze della vita moderna»[37], Schneider il tema manettiano dell'uomo (o degli uomini) che segue una donna sola[38], Mortimer[39] e Clark[40] ritengono che la cameriera di *Bar alle Folies-Bergère* sia una prostituta avvicinata da un libertino, e Nochlin parla degli incontri erotici al ballo mascherato[41]. Ciò che ancora deve essere sottolineato è il risultato di tali approci, che abitualmente sono frustrati.
Questa frustrazione ruota intorno al tema della sessualità, come può vedersi anche in *Nella serra* (fig. 9). Dal punto di vista dell'osservatore, che appare essere su di una panca di fronte alle figure, possiamo spiare una giovane donna seduta su una panca di una serra e un uomo più anziano appoggiato sullo schienale che si sporge leggermente verso di lei. Le loro fedi matrimoniali li identificano come una coppia sposata, notizia confermata dalla nostra conoscenza che i soggetti sono M. e Mme. Guillemet.
Sebbene fisicamente vicini, essi sono distanti psicologicamente, raffigurati in un momento in cui la conversazione ha lasciato il posto alla riflessione. Cosa rivela il loro linguaggio corporeo? Egli tiene in mano un sigaro spento e osserva intensamente il grembo della moglie. Ella, da parte sua, copre l'oggetto dell'attenzione di lui con il suo ombrellino accuratamente disposto. Le allusioni sessuali sono troppo evidenti per essere messe da parte. Detto semplicemente, egli desidera che sua moglie apra il suo parasole e accenda il suo sigaro. Una pipa accesa era, già dal diciassettesimo secolo, segno di virilità. In un quadro di Gerrit Von Honthorst[42], una donna parzialmente svestita tiene in mano delle tenaglie che afferrano dei carboni ardenti, con i quali il maschio accende il suo tabacco.
D'altro canto, una sigaretta spenta ne *La prugna* di Manet è coerente con l'isolamento del personaggio. Analogamente, un parasole aperto richiama un fiore sbocciato, un'azione che suggerisce il desiderio della donna di ricevere l'uomo[43].
Gli inconsapevoli segnali corporei indicano un uomo che desidera e una donna che non desidera. Quest'ultima, nelle parole di Lipton, non sembra «bisognosa di aiuto, oziosa o dipendente»[44]. Ella dice «no» nella maniera meno equivoca. La serra come luogo di appuntamento per un incontro sessuale

non era ignota al pubblico francese. In *La Curée* (1897) di Emile Zola era il luogo dell'adulterio della moglie di Baccard. Inoltre, nel giornale satirico *Le Journal Amusant,* 1879, l'umorista, Stop, eseguì una caricatura di un dipinto di Manet aggiungendo la didascalia: «la donna è una giovane innocente rinchiusa nella serra da un infame seduttore»[45]. Per un pubblico abituato ai ritratti di coppie felicemente sposate, come nei quadri di Rubens o di Gainsborough, il lavoro di Manet poteva provocare qualcosa di simile ad uno shock, poiché rompeva con uno stereotipo tradizionale. Ma la sua motivazione per cambiare la tradizione è meno il frutto di un desiderio di *epater la bourgeoisie* quanto, piuttosto, di essere coerenti al principio di raffigurare fedelmente ciò che si ha davanti — eventi incompiuti, colti nel loro accadere momentaneo[46].
Un'altra situazione in cui si evidenzia un approccio non richiesto può vedersi nella riproduzione della coppia seduta in *Argenteuil* (fig. 10). Come il giovane di *Da Père Lathuille,* l'uomo assume una presenza dominante stando molto vicino alla donna e ponendo la sua mano destra dietro di lei. La sessualità maschile è qui simbolizzata dal bastone dell'uomo, rigido ed esteso orizzontalmente sopra il grembo di lei. La donna, come Mme. Guillemet, tiene chiuse le sue gambe e copre la zona sessuale con un mazzetto di fiori. Lo sguardo dell'uomo non è ricambiato da lei che, come la donna seduta nel quadro di Vermeer, guarda direttamente fuori dalla composizione. Il loro linguaggio corporeo rivela i loro stati mentali, che sono caratterizzati da propositi opposti.
Una nota umoristica, riguardante la scelta del pittore dei disegni raffigurati sugli abiti dei due, può essere aggiunta. Le loro aspettative sono così totalmente agli antipodi che perfino le strisce del vestito di lei e della camicia di lui vanno in direzioni differenti.
L'alienazione, di cui più di uno storico dell'arte parla come di una dominante nell'arte moderna, assume, in Manet, una decisa connotazione sessuale. I suoi personaggi rivelano il loro desiderio — o la mancanza di esso — non attraverso gesti magniloquenti, che sarebbero facilmente interpretati come artificiali, ma invece attraverso segnali corporei inconsci. Questi manierismi comportamentali quotidiani, presentati con descrizioni minute, divengono l'eredità delle passioni esplicite di Charles Lebrun.
A questo punto vorrei rivolgere la mia attenzione all'ambiente sociale nel quale Manet viveva, per cercare di comprendere fino a quale grado queste attitudini facevano parte della cultura generale dell'epoca. In quali altre aree culturali potremmo trovare l'utilizzazione di dettagli minimi come strumenti per scoprire il significato di un evento, o, per porla in altro modo, quando viene utilizzato il frammento in relazione al tutto? Linda Nochlin ha già sottolineato l'importanza delle teorie di Edmond Duranty sulla fisionomia e la sua convinzione che i modi di fare, i movimenti, i gesti e la postura siano un metodo per giungere a conclusioni riguardanti la personalità di un individuo[47].

Nel 1876 Duranty coraggiosamente affermava: «dai modi di una schiena capiamo un temperamento, un'età, una condizione sociale... attraverso la analisi di due mani dovremmo poter distinguere un magistrato da un uomo d'affari... una fisionomia ci dirà che quella persona è ordinata e meticolosa, mentre quell'altra è la disattenzione e il disordine in sé»[48]. A queste affermazioni se ne potrebbero aggiungere molte altre tratte dalla letteratura popolare, dall'arte, dalla psicologia, dalla fotografia.
Per quanto riguarda la letteratura, vorrei qui citare Schneider, secondo il quale Manet, nell'ultimo periodo della sua vita, leggeva romanzi «gialli» per alleviare le sue sofferenze fisiche[49] (il pittore morì in seguito alle complicazioni di un'operazione di amputazione di una gamba in cancrena). Il precoce interesse di Manet per questo genere letterario è ben noto, fin da quando nel 1875 egli illustrò *The Raven* di Edgar Allan Poe e, nel 1879, *Annabel Lee*. Poe è considerato il padre del moderno romanzo «giallo». La sua modalità di risolvere i casi criminosi attraverso la scienza dell'investigazione piuttosto che attraverso l'enfasi sulla natura spettacolare del crimine commesso è peculiare. Il suo racconto più noto in questo senso è *I delitti della via Morgue* (1841): l'investigatore risolve il caso mediante la considerazione di ciò che è in evidenza davanti a lui, tutto, va detto, chiaramente posto nel testo. Dal momento che il narratore non nasconde alcuna informazione significativa, il lettore ha la stessa possibilità di scoprire l'identità del colpevole.
C'è anche altra letteratura di questo genere che Manet potrebbe aver conosciuto verso la fine della sua vita, ad esempio i lavori di François Vidocq, Eugen Sue, Alexandre Dumas padre, Emile Gaboriau. Quest'ultimo è, ai nostri fini, il più significativo dal momento che, come Poe, «concentrava l'attenzione sulla raccolta e l'interpretazione dei dati di un fatto criminoso e l'investigazione si svolgeva attraverso l'analisi dei dettagli»[50]. In Gabariau il dettaglio, l'indizio visibile, l'estrazione di significato da ciò che apparentemente era non significativo, assumevano la massima importanza. Nel 1887, quattro anni dopo la morte di Manet, Arthur Conan Doyle in *A Study of Scarlet* fa parlare Sherlock Holmes con parole che potrebbero esser dette a proposito della ritrattistica manettiana di cui si è parlato sopra. Il leggendario investigatore afferma che: «Dalle unghie di un uomo, dalla manica del suo cappotto, dai suoi stivali, dai suoi calzoni, dalla sua espressione... da ciascuna di queste cose il mestiere di un uomo e chiaramente rivelato»[51]. A proposito dei dipinti citati in questo saggio, si può parafrasare Conan Doyle e affermare che da un sigaro, da un bicchiere, da un bastone, da un ombrellino, da uno sguardo, dal gesto di una mano, Manet esprime una personalità legata ad una forma di comportamento prevedibile e ricorrente.
Un secondo parallelo riferito all'interesse di Manet per il dettaglio ricorrente è quello con Giovanni Morelli. Il suo capolavoro, *Le opere dei Maestri Italiani nelle gallerie e nei Musei di Dresda e Berlino* fu pubblicato nel 1880, mentre Manet era vivo. Evitando considerazioni di ordine stilistico nell'attribuzione di un'opera, Morelli giungeva ad affermare che piccole ed inavvertite gestualità sono di gran lunga più caratterizzanti che qualsiasi postura attentamente preparata[52]. Sottolineando le similitudini fra tipi di dita, di orecchie, ed altre «insignificanti» parti anatomiche, egli aprì la via alla moderna ricerca. Per molti aspetti i suoi testi ricordano le osservazioni di un medico. Elementi come la *grazia*, o la *terribilità*, o la *gentilezza* possono invero esistere in un quadro, ma sono impossibili da localizzare. La *grazia* non può essere né pesata né misurata; la *terribilità*, contrariamente ad una parte anatomica, non ha volume né contorni.

Dal momento che gran parte dell'espressività dei personaggi di Manet ha a che fare con l'evidenziazione di stati mentali, è opportuno ricercare all'interno di quella branca della scienza, la psicologia, che parimenti si occupa degli stati interiori. L'interesse manettiano per il dettaglio generalmente tralasciato come vettore di un messaggio significativo è troppo vicino ai fondamenti della psicoanalisi perché ciò si ignori. Il «lapsus freudiano» sembra trovare un'eco nel lavoro di Manet. Non si può pensare ad una conoscenza diretta dal momento che Freud visitò Parigi soltanto nel 1885, due anni dopo la morte del pittore. Cionondimeno appaiono in Freud alcune tendenze che egli condivide con Manet, forse a causa dell'influenza che la società parigina ebbe sul giovane medico. Esaminando l'epistolario di Freud nel corso del suo soggiorno parigino di un anno e mezzo troviamo alcune similarità con i motivi analizzati nell'arte di Manet. All'inizio Freud scriveva della solitudine e della nostalgia che viveva da straniero in quella città. «Sono qui come disperso su di un'isola... e aspetto l'ora in cui arriva la nave a ristabilire le comunicazioni con il mondo»[53]. Poi, descrivendo ad un amico la figura di Charcot, Freud si dilunga su dettagli riguardanti la sua apparenza fisica. La sua descrizione non è dissimile da quelle di Duranty, Gaboriau, Conan Doyle. Charcot era «un uomo di cinquantotto anni, alto, con un cappello di seta in testa, con occhi scuri e curiosamente dolci, con lunghi capelli neri... ben rasato... con labbra piene e sporgenti»[54].
Per condurre questo parallelo ancora più avanti, ci si può chiedere se esistevano similarità fra la ricerca di Charcot e la ritrattistica di Manet della vita parigina del suo tempo. Charcot, all'epoca, riteneva che l'ipnotismo potesse provocare dei sintomi come paralisi o tremori che erano, fin nei più piccoli dettagli, uguali a quelli dell'isteria spontanea, per concluderne che le paralisi, ad esempio, erano un fenomeno psicologico piuttosto che fisico, risultanti da un trauma o dalla presenza di idee di natura inaccettabile. Freud, partendo da queste basi, sviluppò la sua teoria riguardo al fatto che questi eventi traumatici e questi pensieri inaccettabili erano connessi con esperienze sessuali[55]. Si è tentati di dire che queste teorie hanno la loro controparte nei quadri di Manet. Nel suo *La lezione di musica* (fig. 11), Manet presenta un insegnante di musica e la sua allieva. Anche in questo caso i personaggi appaiono bloccati nei loro movimenti. Lipton ha notato che questa composizione contiene i segni caratteristici di un appuntamento galante: l'uomo, la donna, la musica, il divano; eppure ciascuna figura appare isolata nel suo

Fig. 9 - *Nella serra,* 1879, Berlino, Staatliches Museum.

Fig. 11 - *Lezione di musica,* 1870, Boston, Museum of Fine Arts.

Fig. 10 - *Argenteuil,* 1874, Tournai, Musée des Beaux Arts.

ambiente psichico[56]. Che i personaggi manifestino sentimenti ambivalenti è chiaro. L'uomo punta la sua chitarra verso di lei, che, a sua volta, copre le parti sessuali con lo spartito, ma le indica con la mano. Può affermarsi che a causa di un pensiero inaccettabile — un'unione sessuale — le due figure sono paralizzate nell'inazione? Per alcuni aspetti, dunque, Manet e Freud condividevano la convinzione che la repressione della sessualità fosse un fattore determinante della personalità individuale. Successivamente Freud avrebbe scoperto che questi pensieri inaccettabili si rivelano come errori di linguaggio o di modi di fare. Il romanziere, il conoscitore, lo psichiatra e il pittore tutti lavoravano con lo stesso scopo nella mente; specificamente, che l'identificazione del criminale, dell'artista, della malattia e della personalità del soggetto del quadro, sarebbe stata resa possibile dall'attenzione al dettaglio, alla prevedibile ricorrenza di alcuni tratti; e che, inoltre, questi dettagli sono tutti chiaramente visibili all'astuto osservatore. L'unico prerequisito nel caso dell'artista è che egli, nel suo lavoro, sia piazzato in uno spazio che sia l'estensione logica del piano del quadro. In questo contesto, io propongo di considerare un'altro influsso che Manet subì: quella della fotografia. Mentre i recenti studi analizzano quali siano esattamente i contributi che questa nuova arte ha offerto ai maestri delle scuole realista e impressionista[57], un fatto rimane incontrovertibile; precisamente, che il fotografo deve essere dove appare essere. Nel secolo scorso le pesanti e goffe apparecchiature della macchina, del tripode e della lampada sulfurea richiedevano che il fotografo stesse accanto ai suoi strumenti. Era ancora lontano il giorno in cui la macchina fotografica sarebbe stata applicata, ad esempio, ad un oggetto manovrato a distanza. Il fotografo, al tempo di Manet, si disponeva necessariamente in uno spazio che era estensione dello spazio dei soggetti. Qualsiasi immagine, come un tavolo, una sedia, o una parte di una figura, che venisse tagliate dal bordo della fotografia, nondimeno esisteva nello spazio visivo del fotografo. In tal modo l'osservatore può aver fiducia nel fatto che, essendo l'artista nel luogo e nel tempo stesso della creazione, le sue percezioni corrispondano ad uno sguardo direttamente rivolto sulla vita quotidiana, in grado di rivelare dettagli che potrebbero passare inosservati ad occhio nudo. A questo proposito Ernst Gombrich ha notato che «la sorpresa con la quale venivano accolte le prime istantanee dimostra che l'osservatore medio raramente nota, e ancora meno ricorda, il più transeunte vocabolario dell'arte»[58]. A suo avviso l'immagine registrata dalla macchina fotografica ci ha insegnato a capire «che non c'è motivo di credere che nelle situazioni della vita reale i gesti e le espressioni più evidenti siano necessariamente anche i più significativi o emozionanti»[59]. Attraverso l'obiettivo fotografico impariamo ad apprezzare «l'ambiguità, l'ambivalenza e il conflitto con il nostro simile»[60]. In conclusione suggerisco che l'interesse principale di Manet era di mettere a nudo le sottili emozioni e interazioni dei suoi soggetti. In virtù della loro abitualità e della loro frequenza, queste sfumature diventano validi indicatori dello stato mentale di chi le esprime, e passano sempre attraverso una repressione che è richiesta dalle «buone maniere». I quadri di Manet erano «una sfida al mondo chiuso che la pittura all'epoca abitava e al preconcetto che i più incoerenti aspetti della vita moderna non fossero oggetto dell'arte»[61]. Questi aspetti, o azioni, erano ciò che Baudelaire, a proposito di Manet definiva «l'eroismo della vita quotidiana». Invece di presentare all'osservatore illustrazioni già pronte di storie note, necessariamente molto legate a tradizionali stereotipi artistici, Manet raccontava nuove storie, che avevano a che fare con l'ambiguità, l'ambivalenza e il conflitto, e «raccontavano la vita quotidiana come una storia a finale aperto»[62].

[1]Theodore Reff, *Degas, the Artist's Mind,* New York, 1976, pp. 27 segg.
[2]John Richardson, *Manet,* New York, 1967, p. 16.
[3]Ernst Gombrich, «Action and Expression in Western Art,» in R.A. Hinde, *Non-Verbal Communication,* Cambridge, England, 1972, p. 391.
[4]Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century,* Londra, 1971; Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition, French Painting and Drawing, 1883-1900,* catalogo della mostra, Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1981; Franz Schulze, «Realisme: The Subject Counts», *Art News,* 80, No. 3, Marzo 1981, pp. 149-153.
[5]George Mauner, *Manet: Peintre-Philosophe: A Study of the Painter's Themes,* University Park, Pa., e Londra, 1975.
[6]Theodore Reff, *Olympia,* Art in Context Series, Londra, 1976.
[7]Ann Coffin Hanson, *Manet and the Modern Condition,* New Haven e London, 1977.
[8]Linda Nochlin, «Thoroughly Modern Masked Ball», *Art in America,* 71, Novembre 1983, pp. 188-201.
[9]John Richardson, «Estrangement as a Motif in Modern Painting», *British Journal of Aesthetics,* 22, No, 3, Estate 1982, pp. 197-198.
[10]Leo Bersani, *Baudelaire and Freud,* Berkeley, Los Angeles, p. 2.
[11]Eunice Lipton, «Manet: A Radicalized Female Imagery», *Artforum,* 13, Marzo 1975, pp. 48-53.
[12]*Ibid.,* p. 52.
[13]*Ibid.,* p. 48.
[14]Reff, *Degas,* p. 119. George Heard Hamilton, *Manet and His Critics,* New York, 1969, p. 212.
[15]Kirk Varnedoe, «The Ideology of Time, Degas and Photography», *Art in America,* 68, Estate 1980, p. 97.
[16]Anna Balakian, «Fragments on Reality by Baudelaire and Breton», *Fragments: Incompletion and Discontinuity,* ed. Lawrence Kritzman, New York, 1981, p. 101.
[17]E non un oggetto non identificato fuori dal piano del quadro, come affermato in *Manet 1832-1883,* Catalogo della mostra, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, e Metropolitan Museum of Art, New York, 1983, p. 48.
[18]Pierre Courthion, *Edouard Manet,* New York, 1962, p. 62.
[19]Pierre Schneider, *The World of Manet, 1832-1883,* New York, 1968, p. 13.
[20]*Manet Exhibition,* p. 48.
[21]Hanson, p. 204.
[22]Genevieve Lacambre, «Toward an Emerging Definition of Naturalism», *The European Realist Tradition,* a c. di Gabriel Weisberg, Bloomington, Ind. 1982, p. 235.
[23]Hamilton, p. 81.
[24]Adolphe Tabarant, *Manet et ses oeuvres,* Paris, 1947,. pp. 479-485.
[25]*Manet Exhibition,* p. 258.
[26]Bradford Collins, «Manet's Luncheon in the Studio, Homage to Baudelaire», *Art Journal,* 38, No. 2, inverno 1978-79, pp. 107-113.

[27]C.F. Stuckey, «What's Wrong with this Picture?», *Art in America*, 69, No. 7, Settembre 1981, p. 104.
[28]Steven Kovacs, «Manet and His Son in Dejeuner dans l'atelier», *Connoisseur*, 1981, 1972, pp. 196-202.
[29]*Manet Exhibition*, p. 292.
[30]Theodore Reff, *Manet and Modern Paris*, Chicago e Londra, 1982, p. 78; e Petra ten-Doesschante Chu, *French Realism and the Dutch Masters*, Ultrecht, 1974.
[31]Michael Fried, «Manet's Sources: Aspects of His Art, 1859-1865», *Artforum*, 7, No. 2, Marzo 1969, p. 59.
[32]Lawrence Gowing, *Vermeer*, New York, 1970, p. 52.
[33]*Ibid.*, p. 26.
[34]Richardson, *Estrangement*, p. 198.
[35]Reff, *Manet*, p. 26.
[36]Courthion, p. 9.
[37]Hamilton, p. 232.
[38]Schneider, p. 43, il quale cita il quadro *Ballo in maschera all'Opera* 1874-1875, Washington, D.C., National Gallery of Art.
[39]Raymond Mortimer, *Edouard Manet, Un Bar aux Folies-Bergere*, Londra, 1944, pp. 4-12; citato in Novelene Ross, *Manet's Bar at the Folies-Bergere and the Myth of Popular Illustration*, Ann Arbor, Michigan, 1982, pp. 11-12.
[40]T.J. Clark, «The Bar at the Folies-Bergere», *The Wolf and the Lamb: Popular Culture in France*, a c. di J. Beauroy, M. Betrand and E. Gargan, Saratoga, California, 1977, pp. 233-252.
[41]Nochlin, p. 190.
[42]Berlin, Staatliche Museen, cfr. G.J. Hoogewerff, *Gerrit von Honthorst*, The Hague, 1924, p. 15.
[43]Si veda, ad esempio, Lucy Lippard, «Judy Chicago's Dinner Party», *Art in America*, 68, Aprile 1980, pp. 114-126.
[44]Lipton, p. 53.
[45]*Manet Exhibition*, p. 436.
[46]John House, «Seeing Manet Whole», *Art in America*, 71, Novembre 1983, p. 187.
[47]Linda Nochlin, a c. di, *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, p. 3.
[48]*Ibid.*, p. 5.
[49]Schneider, p. 174.
[50]Chris Steinbrenner e Otto Penzler, *Encyclopedia of Mystery and Detection*, Londra, 1976, p. 163.
[51]Julian Symons, *Bloody Murder, From the Detective Story to the Crime Novel: a History*, Londra, 1972, p. 70.
[52]Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Londra 1963, p. 40.
[53]Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, I., New York, 1983, p. 183.
[54]*Ibid.*, p. 185.
[55]*Ibid.*, p. 227, 248.
[56]*Ibid.*, p. 52.
[57]Si veda in particolare Aaron Scharf, *Art e Photography*, Baltimore, 1969 and Kirk Varnedoe, «The Artefice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered», *Art in America*, 68, January 1980, pp. 67-78. Per specifici studi su Manet e la fotografia, cfr. C. Chiarenza, «Manet's Use of Photography in the Creation of a Drawing», *Master Drawings*, 7, No. 1, Primav. 1969, pp. 38-45; e Gerald Needham, «Manet, Olympia, and Pornographic Photography», *Woman as Sex Object*, a cura di Thomas Hess and Linda Nochlin, New York, 1972, pp. 81-89.
[58]Gombrich, p. 390.
[59]*Ibid.*
[60]*Ibid.*
[61]House, p. 187.
[62]*Ibid.*

Ellen Dissanayake

L'ARTE HA UN VALORE SELETTIVO?

Introduzione

La nostra sempre crescente conoscenza della varietà di attività e prodotti artistici nelle società umane passate o presenti, tradizionali o moderne, sembra richiedere una teoria in grado di spiegare non soltanto la miriade di manifestazioni artistiche, ma anche l'ubiquità e la persistenza della tendenza umana ad «avere» e a «fare» arte. Un promettente approccio potrebbe essere quello del biologo evoluzionista, il quale, nel vedere l'arte — così come altri comportamenti generalizzati la cui fenomenologia varia in modo culturalmente determinante, ma è universalmente riconoscibile (gioco, corteggiamento) — come un attributo biologicamente necessario a livello sociale, in qualche modo positivo per la sopravvivenza dei membri del gruppo, attribuisca a questo comportamento un valore selettivo.
Sebbene nei cinquanta anni successivi alle scoperte darwiniane molti pensatori britannici e continentali abbiano rivolto la loro attenzione specificamente alla questione delle origini evolutive e delle funzioni di adattamento delle varie arti[1], gli evoluzionisti moderni si sono in generale trattenuti dal fare ciò. Coloro i quali dichiarano attualmente che l'arte è essenziale per la vita umana sono infatti filosofi, storici, critici, psicologi e estetologi, e raramente essi formulano le loro convinzioni in termini bio-evoluzionistici. Quindi come primo passo per la costruzione di una teoria che spieghi in maniera plausibile la presenza dell'arte dal punto di vista evoluzionista — presenza diffusa in tutti i gruppi umani sotto forma di canto, danza, poesia, ornamento, mimo, pittura etc. — è necessario esaminare quelle convinzioni da un punto di vista bio-evoluzionistico. A scopo esemplificativo le raggrupperemo in otto punti ciascuno dei quali rappresentativo di una specifica funzione dell'arte.

OTTO POSSIBILI FUNZIONI ADATTIVE DELL'ARTE

Specchio della natura

Si afferma che l'uomo ha bisogno e reagisce all'arte poiché *essa riflette in qualche maniera il mondo naturale di cui l'uomo è parte.* Tali affermazioni riconoscono il sostrato fisico e psichico da cui dipendono le nostre risposte

Ellen Dissanayake, The Graduate Faculty, New School for Social Research, New York, U.S.A.
Da Empirical Studies of the Arts, Baywood Publishing Company, Inc., Farmingdale (NY), vol. 2, n. 1, 1984, pp. 35-49, riprodotto con il permesso dell'editore, traduzione di Cesare Pietroiusti.

© Rivista di Psicologia dell'Arte, Anno VI, nn. 10/11, 1984

agli stimoli estetici, nonché la diffusione della metafora nella nostra concettualizzazione dell'esperienza[2]. Le teorie «empatiche», ad esempio, propongono che le proprietà di alcuni oggetti non umani (i rami lunghi e cadenti del salice che ispirano un senso di tristezza e di dolore) esprimono per associazione particolari stati emotivi[3] e possono essere usati con efficacia dagli artisti. Indubbiamente le proprietà fondamentali della percezione e dell'organizzazione del pensiero, nonché la predisposizione a riconoscere ritmo, equilibrio, simmetria, proporzioni e relative distorsioni, possono largamente contribuire a spiegare la nostra sensibilità alle linee del movimento di una danza o di una scultura; alla composizione e alla variazione-ripetizione in pittura; alla rima, al metro e alla strutturazione formale in poesia, nel teatro, in letteratura, etc.[4]. I termini linguistici che si usano per descrivere esperienze estetiche «estatiche» («su», «dentro») e i paralleli quasi fisici (cambiamenti del respiro, sentire «pienezza», calma, eccitamento, rilassamento[5]) sono esagerazioni e manipolazioni riferite a normali processi vitali. È quindi «naturale» che l'arte si occupi di questi processi, che essi siano anche un suo effetto, e che gli individui trovino le manifestazioni corrispondenti piacevoli e appaganti.
Ma per essere soddisfacente come spiegazione biologica degli effetti e dei benefici dell'arte, questo punto di vista dovrebbe poter spiegare perché sembra esistere un così ampio spettro di variazioni nelle risposte a elementi naturali e biologici presentati in campo artistico e, meglio ancora, perché questi elementi dovrebbero essere incorporati proprio nella sfera dell'arte. Se il motivo della loro efficacia sta nel fatto stesso di essere presentati come arte, allora il loro potere non risiede nella loro essenza fondamentale, ma in qualche caratteristica extra-naturale tipica dell'arte. Il vantaggio evolutivo portato ad individui con spiccata sensibilità sarebbe, quindi, ancora tutto da spiegare.

Qualità terapeutiche

L'arte è detta portare beneficio in quanto *terapeutica*: integra sentimenti contraddittori e conflittuali[6]; offre una possibilità di fuga dalla noia, permettendo una temporanea partecipazione ad un mondo diverso e più desiderabile[7]; è causa di illusioni consolatorie[8]; provoca la catarsi di emozioni disturbanti[9] e così via. Certamente piacere e soddisfazione possono accompagnare la fuga e l'oblio dalle preoccupazioni e dalle banalità del quotidiano e, da questo punto di vista, l'arte può aiutare l'individuo ad adattarsi ad un mondo difficile e indifferente. È arduo però capire come l'arte possa apportare tali benefici terapeutici in modo diverso e migliore del gioco e del rito, attività cui spesso si attribuiscono simili proprietà[10]. Gli effetti terapeutici dell'arte non potrebbero risiedere in caratteristiche comuni anche al gioco e al rito (es. la ripetizione e la finzione), piuttosto che in sue caratteristiche peculiari? I versi sulle cartoline di auguri possono essere terapeuticamente più utili dei sonetti di Shakespeare[11], e il merito estetico, quindi, non necessario. Inoltre l'indifferenza della maggioranza degli uomini per le grandi opere d'arte indicherebbe che essi trovano possibilità di fuga, di catarsi, di autoconsolazione in attività di minore importanza e non estetiche. Il senso di unione fra la realtà interna e quella esterna, la capacità di integrare sentimenti conflittuali, la soddisfazione di dare una forma ad una spinta creativa o emozionale, potrebbero essere raggiunti anche costruendo una radiolina, ricamando una stoffa, eseguendo un perfetto tuffo, scrivendo un diario, cioè per mezzo di attività normalmente non ritenute artistiche.

Immediatezza dell'esperienza

Si propone da parte di alcuni che l'arte ha valore in quanto *permette un'esperienza diretta non mediata dal pensiero*, una sorta di comprensione della realtà attualmente atrofica[12]. Nel loro sviluppo dalla preistoria ad oggi gli esseri umani hanno acquisito alcune capacità come la coscienza riflessiva di sé, il linguagio, la simbolizzazione, l'astrazione; capacità che tendono a distanziarli progressivamente dalla natura e a conferire loro un grande successo evolutivo. L'arte, in un contesto simile, può temporaneamente restaurare il significato, il valore e l'integrità della sensualità, nonché il potere emozionale delle cose, in contrasto con l'usuale indifferenza della routine quotidiana[13].
Non si può negare il bisogno, molto diffuso nel mondo contemporaneo, dell'esperienza sensuale non mediata: si ricerca attraverso psicoterapie individuali, pratiche meditative, e inoltre attraverso l'arte. Nelle società tradizionali l'arte è, più spesso, il mezzo di accesso al mondo ultraterreno, a un diverso livello di realtà. Anche se noi oggi siamo alienati dalla natura, un evoluzionista può cercare di spiegare il valore selettivo prendendo in considerazione le origini di un comportamento — in un momento in cui gli esseri umani erano presumibilmente «parte della natura». Tuttavia, mentre alcune forme di arte richiedono e incoraggiano in effetti la comprensione immediata, altre — la musica atonale, la poesia, l'arte concettuale — richiedono la riflessione e un impegno quasi cerebrale.

Allenamento alla percezione della realtà

Si dice che l'arte è essenziale perché *esercita e allena la nostra percezione della realtà*[14], favorendo, ad es., l'identificazione dei volumi, delle masse, delle figure, delle distanze, della direzione, dei cambiamenti qualitativi[15]. David Mandel, trovando che i vantaggiosi effetti delle opere risiedono nella loro complessità e nel riordinare verità fisiche e mentali normalmente percepite in modo routinario, suggerisce che i musei e le sale da concerto potrebbero essere denominati «palestre dello spirito» dove si «sgranchiscono» e si sviluppano le coscienze[16]. Secondo questo autore l'arte, e la ricchezza interiore che essa offre, avrà grande importanza nella futura evoluzione della

specie umana, che egli crede sarà, da ora in poi, autoconsapevole e deliberatamente direzionata. La teoria di Mandel è troppo complessa per essere esaurita qui: basterà per ora notare che, come disegno visionario del futuro, esso dipenderà tanto da motivi politici, quanto da un moto inerentemente biologico.
Se, in verità, l'arte incoraggia l'esercizio delle capacità vitali, questo potrebbe essere meno a causa delle sue proprietà specificamente estetiche e più a causa delle caratteristiche che essa condivide con il gioco e con il comportamento esplorativo, attività anche esse accreditate di numerosi benefici collaterali[17]. La stessa confusione di confini si verifica quando si afferma che l'arte è importante come una sorta di comunicazione[18] o come modo efficace di acquisizione di informazioni, così da sviluppare la conoscenza e quindi migliorare l'adattabilità.
Le teorie psicologiche contemporanee hanno indicato alcune funzioni adattive che hanno la fantasia e il sogno, funzioni a volte anche attribuite all'arte. Il contenuto della fantasia, ad esempio, è spesso legato ad importanti desideri non realizzati nonché a diversi possibili ruoli e aspetti dell'io. Vantaggioso sarebbe sempre tenere presenti questi nel caso si presentino situazioni o opportunità per esprimerli[19]. Una funzione simile è stata attribuita ai sogni: ci terrebbero in contatto con le parti irrazionali e prelogiche della mente, da cui è possibile trarre informazioni che la mente razionale e logica scarta. L'arte potrebbe allora avere, come i sogni, «la facoltà unica di prepararci per gli assalti della vita»[20].
«(L'arte) può fare volgere la nostra attenzione verso direzioni particolari, indicandoci ciò che dovrebbe essere importante per noi e quali regioni del reale contengono informazioni che faremmo bene a raccogliere. Essa può... raccomandarci materiale per la percezione, l'emozione, il pensiero e può elevare gli scopi del nostre agire»[21].
Ma l'arte soddisfa anche «il desiderio di approfondire e sviluppare l'orientamento cognitivo indipendentemente dalle richieste imminenti di agire o dalle necessarie decisioni comportamentali»[22]. Comunque, rimane ancora da spiegare perché stimoli e raccomandazioni specificamente estetici siano più utili di quelli che riceviamo nell'interazione sociale o dai giornali, e quali siano i modi nei quali approfondiscono il nostro orientamento cognitivo.

Strutturazione del mondo

La tendenza presente nell'arte a fare uso della ripetizione, della regola, del rituale, può interpretarsi come utile all'adattamento poiché queste qualità aiutano a *strutturare il mondo*[23]. Come è noto la mente umana è innegabilmente predisposta a creare ordine e a rispondere a esso, ma, ancora di più, la capacità di astrarre — classificare, generalizzare, distinguere soggetto e oggetto, io e non-io — ha rappresentato un contributo essenziale per il successo evolutivo della specie umana.

Lo stesso procedimento di disegnare qualcosa, ad esempio un animale, è già separarlo come oggetto dal suo contesto. Considerare l'animale oggettivizzato come simbolo di una caccia riuscita o di una forza della natura è un ulteriore atto di astrazione. I simboli rendono l'uomo capace di capire, interpretare, articolare, organizzare, sintetizzare, universalizzare la sua esperienza. In quanto l'arte contribuisce ai processi di astrazione, oggettivazione e simbolizzazione, si afferma che essa è positiva per l'adattamento. Ma strutturare ed astrarre sono fenomeni verificabili anche in situazioni non estetiche e presumibilmente l'ordine non estetico è, evolutivamente, altrettanto vantaggioso. Allo stesso modo, perché un simbolo manifesti la sua efficacia, non necessariamente deve presentarsi esteticamente; né la forma e la struttura di un'opera diventano estetiche semplicemente perché il contenuto di questa è simbolico.

Dis-abituare

Pur se l'arte è da alcuni apprezzata come uno degli elementi che contribuiscono alla strutturazione della realtà, c'è chi punta la propria attenzione sulla funzione di «scarto» dell'arte rispetto alla realtà usuale, cioè sul fatto che all'esperienza artistica si risponde in maniera inusuale, non abituale. L'artista isola e rende complesso ciò che presenta così che noi dovremo vedere qualcosa di più del semplice riconoscimento di elementi ordinari dell'esperienza[24].
Questa caratteristica «deviante» dell'arte — rompere con il noto, disordinare il previsto, farci conoscere l'inusitato — è stata considerata pregna di valore selettivo poiché consente di dare senso a nuove possibilità che incoraggino comportamenti adattativi allorché le vecchie soluzioni siano diventate inefficaci[25]. Inoltre, dandoci la possibilità di rispondere e di interpretare significati multipli e sovrapposti, l'arte ci predisporrebbe a tollerare l'ambiguità.
Ma l'arte non è la sola attività che ci fa conoscere l'inusuale e l'ambiguo: il gioco, il sogno, la fantasia, il rito[26], tutte esplicano la stessa funzione, e chi propone l'esistenza di questo vantaggio adattativo, deve spiegare la specificità dell'arte.

Senso della vita

L'arte è considerata in grado di *dare senso e intensità all'esperienza vitale non altrimenti raggiungibili*[27]. Le persone che si sentono portatrici di questo profondo significato accetterebbero meglio i periodi difficoltosi o problematici, disponendo di una particolare energia data loro dall'impressione di essere coinvolti nella vita e di appartenervi significativamente. J.Z. Young afferma che l'arte ha la funzione biologica più importante, quella di «insistere per dare un senso alla vita, il che, dopo tutto, è la principale garanzia della sua continuità»[28].

Il bisogno di un «succedaneo della vita», di una fuga dalla sofferenza, di un senso di significatività e di intensità, è innegabile, ma l'arte non è l'unico, né il principale mezzo atto a soddisfarlo: esperienze non estetiche, quali l'innamoramento, il sentimento religioso, alcuni fenomeni di massa, avvenimenti sportivi, la nascita di un nuovo essere, le guerre e le calamità naturali possono rappresentare, ciascuno nella specifica modalità, mezzi di fuga e di eccitamento, così come vie per dare un senso alla vita. Anche le cerimonie rituali e il gioco hanno fornito, tradizionalmente, in mancanza di fonti di eccitamento nella realtà ordinaria, l'illusione di una vita «altra» e la possibilità concreta di fingere.
La difficoltà di spiegare il valore dell'arte con la rivelazione, o la manifestazione, o la traduzione dei contenuti di una realtà più profonda, di un qualche «mondo» oltre il mondo — che sia esso l'inconscio, il mistico regno di Dio, il metafisico regno della verità, il soprannaturale, il mondo dei sogni e della fantasia, il «sé» o qualche Altro Mondo — sta nel fatto che non c'è alcuna ragione perché tale rivelazione debba essere specificamente estetica.
L'attrazione emozionale esercitata da questo genere di rivelazioni o di intensificazioni può non avere affatto fondamenti di ordine estetico, ma essere dovuta alla soddisfazione di altre spinte o necessità o comportamenti desideranti. Il fatto che essa sia accompagnata da elementi artistici potrebbe essere del tutto accidentale: i sogni, la fantasia, le esperienze allucinatorie sono altre fonti di queste stesse esperienze.

Rinforzo dei legami sociali

Una delle più comuni e delle prime spiegazioni del valore dell'arte è stata quella di una sua presunta capacità di stimolare la simpatia e la fratellanza fra gli individui[29], in altre parole di *rinforzare i legami sociali*[30]. Questo è un punto di vista che un evoluzionista potrebbe adottare con entusiasmo: i comportamenti che incrementano la socievolezza, di per sé già vantaggiosa, sono, per definizione, selettivamente positivi. Un simile punto di vista spiegherebbe ciò che conosciamo dell'arte preistorica o primitiva e dichiarerebbe che l'arte prodotta nei tempi storici ha avuto preminentemente fini sociali, come la documentazione, l'illustrazione di precetti e di storie significative per un gruppo, il rinforzo di credenze tradizionali, lo svago, lo sfoggio di ricchezze e di potenza, la produzione di stati d'animo dominanti, e così via. Persino nell'arte contemporanea, così risolutamente «fine a sé stessa», si possono facilmente discernere, dagli scopi puramente estetici, le conseguenze sociali.
Eppure non sempre è evidente che i fini sociali dell'arte vengano raggiunti da soddisfazioni e intenzioni estetiche e non piuttosto da aspetti ritualisti od economici. In più, esempi di arte di grande importanza ai fini sociali possono essere qualitativamente rozzi ed effimeri (ad esempio il teatro proletario contemporaneo a Giava[31]; molta musica, programmi televisivi e di pubblicità nell'America attuale).

Anche se l'arte può essere un mezzo per raggiungere gli altri, strumento di comunione oltre che di comunicazione[32], questi scopi possono essere soddisfatti in maniera non estetica sia direttamente che simbolicamente. Non si può ritenere che il bisogno di un'associazione con gli altri è la ragione di esistere dell'arte, sebbene l'inclinazione a reagire con «sentimenti oceanici» — il cui prototipo è in primitive esperienze infantili — porta alla socializzazione e può aiutarci a comprendere perché esperienze di questo tipo, come a volte l'arte, siano incisive.

RENDERE SPECIALE

C'è qualcosa cui la parola «arte» si riferisce?

Alcuni punti cruciali per una teoria estetica emergono dalla discussione di cui sopra. Il primo è che il termine «arte» è così confuso e carico di diversi significati che è difficile utilizzarlo in maniera coerente e neutrale. Sebbene si parli di arte come di un attributo generale («arte» Sepik, «arte» infantile, valore adattativo dell'«arte») è difficile impedire che i nostri presupposti valutativi orientino la nostra opinione riguardo a ciò che può legittimamente includersi in quel termine. Inoltre, pochi fra coloro i quali sposano l'idea dell'importanza dell'arte per la vita umana, si riferiscono alle manifestazioni semplici, superficiali o volgari di questa[33].
Oltre a questa fondamentale ambiguità, c'è anche la confusione che sorge allorché l'arte è tacitamento equiparata a fenomeni diversi, quali il rito, il gioco, la fantasia, i sogni, l'autoespressione, la creatività, l'ordine, per non parlare di attività più riconoscibili come «estetiche», per esempio la decorazione. Anche la fruizione dell'«arte» comprende una grande varietà di sintomi, potendo essere una reazione all'abilità e al valore materiale o ad altri connotati extra-artistici (verità, incarnazione di simboli magici, religiosi, psicologici etc.) come anche (forse) una reazione a qualcosa (cosa?) che è diverso da tutto ciò. Qualcosa di peculiare e di unico che può essere latente e che utilmente e legittimamente caratterizzerebbe l'«arte»; ma l'«arte», come entità distinta — mi sia concessa la domanda — esiste veramente?
Alla fine dell'800 le signore erano afflitte da una indisposizione chiamata «i vapori», di cui, oggi, nessuno parla più. Attualmente si soffre di depressione, di tensione premestruale, di dismenorrea, di cefalea, di ipocondria, e di altri simili mali[34]. Si può allora suggerire che l'arte e la cosidetta esperienza estetica siano un tipo di «vapore» e di «flogisto» concettuale che sarà sostituito da altri termini più specifici quando i nostri poteri di discernimento e di diagnosi si saranno fatti più fini. In fin dei conti la maggior parte delle società umane produce, usa e risponde a ciò che noi chiamiamo «arte» senza avere il termine linguistico che si riferisca ad un concetto astratto generale, e si riferisce piuttosto, di volta in volta, alla decorazione, alla fantasia, al teatro, al gioco o ad altre attività più specifiche, come il canto, la lavorazione del legno, etc.

Esiste un comportamento artistico universale?

Sono sempre più evidenti le difficoltà inerenti al metodo più comunemente usato in occidente per la definizione di categorie e concetti, cioè trovare le proprietà comuni e gli attributi distintivi di una classe[35]. Consapevole dell'inadeguatezza di questa teoria «referenziale» del significato, una recente teoria di critica letteraria ed analisi logica ha proposto che, invece di ricercare caratteristiche isolabili del linguaggio letterario, si osservi piuttosto l'uso che una società fa dei testi letterari rispetto ad altri tipi di testi, cioè si cerchi di capire cos'è la letteratura investigando empiricamente qual è la sua funzione nella vita degli uomini[36]. Un tale accento sulla funzionalità è in accordo con la mia proposta di vedere l'arte come un comportamento generale che gli uomini assumono e a cui sono interessati invece che come un tipo di oggetto o di attributo di oggetti, cosa che ha rappresentato il più comune punto di partenza delle varie teorie dell'arte.
Considerare l'arte un comportamento[37] porta con sé proprio il problema che è argomento del presente saggio: qual'è il contributo che l'arte offre all'individuo e alla società e che giustifica la sua persistenza nella storia? In più, ci consente di affrontare entrambi gli aspetti descrittivo ed emotivo della supposta universalità dell'arte:

1) Esiste un comportamento definito, chiamato «arte», che tutti i popoli esercitano e trovano appagante?
2) Esiste una universalità nelle reazioni alle opere d'arte?

In questa sede la mancanza di spazio mi consentirà di rispondere soltanto al primo quesito.
Riguardo alla identificazione di un comportamento artistico distintivo e universale per la specie umana — sia esso fatto di parola, di manifattura o di uso di utensili — introduco qui, come già fatto altrove[38], la basilare nozione del *rendere speciale.*
Questa importante predisposizione comportamentale, o tendenza universalmente ed unicamente umana, può dimostrarsi sottostante all'arte in tutte le sue svariate manifestazioni, dai suoi remoti inizi ai giorni nostri. Può ritrovarsi negli artefatti e nelle attività privi di motivazioni dichiaratamente estetiche quanto nelle creazioni dell'arte contemporanea al massimo livello di autoconsapevolezza.
Qualsiasi cosa siamo abituati a chiamare «arte», una *specialità* vi è, tacitamente o apertamente, riconosciuta. La realtà, o ciò che è considerato esserlo, è elaborata, trasformata, data, non soltanto come aspetto isolato, ma come elemento pregno di importanza — con connotati di magico, di bellezza, di potere spirituale. Rendere speciale implica un'intenzione deliberata. Dando forma od espressione artistica ad un'idea o ad un oggetto si attribuisce ad essi una specialità che in mancanza di quella attività umana non esisterebbe. È poi implicito nel concetto di rendere speciale il fatto di *disporre l'attività o l'artefatto in un regno differente da quello della quotidianità.* Per

la maggior parte dell'arte del passato questo speciale regno sembrerebbe essere stato un mondo magico e soprannaturale; attualmente, in occidente, sembrerebbe essere puramente estetico. In entrambi i casi, comunque, c'è una sorta di «salto quantico» rispetto alla realtà quotidiana nella quale si manifestano i bisogni e le attività vitali — mangiare, dormire, procurarsi o prepararsi il cibo — verso motivazioni, attitudini e reazioni diverse, speciali. Sia in un'arte con una specifica funzione, sia in un'arte autonoma, questa realtà alternativa è riconosciuta: il rendere speciale la rivela e la ingloba.
La realtà è sovvertita dal suo stato usuale — i cui eventi sono dati per scontati — ad uno pregno di particolare significato, tale da indurre esperienze speciali. E le componenti del reale, per via dell'enfasi loro attribuita, e della loro combinazione o giustapposizione, acquisiscono uno stato di meta-realtà.
Bisogna ammettere, a questo punto, che ciò che è chiamato arte manifesta sia risultati grandiosi che prosaici. Il mero fare o creare non è necessariamente arte. Un utensile di pietra tagliata non sarà definito «arte» a meno che esso non sia in qualche modo reso speciale, lavorato più a lungo del necessario o lavorato (ciò è accaduto nella cultura medio-acheuleana) finché un fossile che vi era incastrato dentro non fosse venuto alla luce[39].
Tanto l'artista che il fruitore spesso sentono di avere, per mezzo dell'arte, un intimo rapporto con un mondo che è diverso se non superiore rispetto all'esperienza ordinaria, che chiamano di volta in volta immaginazione, o intuizione, o fantasia, irrazionalità, illusione, suggestione, ideale, soprannaturale, inconscio o altro. Spesso l'opera d'arte è considerata un simbolo di quest'altro mondo. Nel momento in cui l'uomo-artista ha accesso a quest'altro regno, viene visto (come è tipico e frequente nelle società primitive) con rispetto, paura, e riverenza.
La tendenza[40] a rendere speciale e a rispondere a questa specialità potrebbe essere una predisposizione innata, selezionatasi secondi i principi darwiniani[41]. Sebbene tratti di un livello di complessità come quello del comportamento umano siano controllati da numerosi geni, ciascuno dei quali responsabile di una piccola porzione del comportamento complessivo[42], è la selezione naturale a decidere se una certa disposizione viene mantenuta oppure no e come essa si manifesta. La disposizione genetica e le pressioni dell'ambiente insieme condizionano il comportamento in via di sviluppo, e se esso conferisce un maggiore potere di adattamento, sarà mantenuto a lungo termine.

Il valore selettivo del rendere speciale

I precedenti tentativi, deliberati o impliciti, di stabilire il valore selettivo dell'arte sono risultati fallimentari poiché non avevano tenuto conto che ciò che consideravano essere l'arte erano invece soltanto aspetti parziali di un concetto complesso — e questi aspetti parziali potrebbero, come ho dimostrato sopra, essere considerati in modo più semplice in termini di altri comportamenti vantaggiosi ai fini dell'adattamento.

A prima vista il «rendere speciale» può sembare caratterizzare l'arte non piu che — diciamo — l'ordine, l'illusione, l'intensità dell'esperienza. Inoltre esso si ritrova in altri comportamenti umani, in particolare nel rito e nel gioco[43]. Ma proprio questo fatto ne suggerisce l'utilità in un discorso evoluzionista, poiché è ben noto che nelle società primitive ed antiche (altrettanto che nella nostra) il rito e l'arte, o l'arte e il gioco, sono stati separati spesso solo arbitrariamente. Io ritengo che all'inizio dell'evoluzione della specie umana esisteva un'unica tendenza comportamentale, il rendere speciale, da cui tutti e tre i comportamenti suddetti scaturirono.
Ma quale valore selettivo il «rendere speciale» potrebbe avere avuto? Gli evoluzionisti hanno lungamente dubitato del valore selettivo di stravaganti canti di uccelli, che sembrano essere di gran lunga più elaborati del necessario per una semplice trasmissione di informazioni riguardante la specie, il sesso, la riproduzione. Innumerevoli specie trasmettono queste informazioni in modo molto più semplice ma altrettanto efficace. La natura apparentemente superflua del canto degli uccelli ha portato alcuni studiosi a ritenere — con la consapevolezza delle moderne teorie dell'arte — che si tratti di un lusso evolutivo, fine a se stesso, attuato per il mero piacere del cantante[44]. Un recente saggio che tenta di stabilire la natura utilitaristica di alcune comunicazioni fra animali — in particolare il fatto di persuadere membri riluttanti della propria specie a fare qualcosa per cui sembrano esitare — avvicina il canto degli uccelli all'oratoria, alla persuasione, all'ipnosi[45].
Analogamente, forse un'origine e certamente una ragione plausibile perché il comportamento del rendere speciale si sviluppasse — sotto forma di abbellimento, ripetizione, virtuosismo — può essere stata la funzione di persuadere gli altri e se stessi dell'efficacia di ciò che si stava facendo. Sforzarsi è un modo più sicuro per raggiungere questo scopo. Va detto, fra parentesi, che se una particolare caratteristica si dimostra accidentalmente efficace, alla successiva occasione essa sarà attuata deliberatamente e anche sviluppata. Il fatto di sforzarsi può dunque avere effetto di rinforzo per sé e per gli altri e, quando connesso ad attività utili — manifattura di utensili, costruzione di armi, cerimoniali e altre pratiche di legami sociali — tale rinforzo aumenta le probabilità di sopravvivenza.
In aggiunta al valore selettivo del rendere speciale, si può suggerire che il suo vantaggio evoluzionistico ha intensificato l'appagamento negli elementi e nelle attività rese-speciali, ciò che predisporrebbe gli uomini ad attuare un tale comportamento come rituale cerimoniale. Non sembra, in proposito, casuale che le attività cerimoniali facciano largamente uso di azioni o di oggetti che possiamo chiamare artistici o estetici. Queste varietà e questi elementi delle arti, nonché le nostre forti risposte emozionali ad essi, possono essere definiti *meccanismi capacitanti*[46], cioè metodi atti a promuovere comportamenti con valore selettivo.
È molto improbabile che durante la storia evolutiva dell'uomo la selezione abbia incoraggiata un comportamento autonomo, fine a se stesso, di «arte».

L'arte, fino a tempi recenti, è stata di aiuto ad altre attività importanti in termini selettivi: i suoi residui — la creazione estetica indipendente e la sua fruizione — sarebbero relitti la cui autonomia ed importanza sono un fenomeno recente, rinforzato culturalmente solo in tempi moderni.
Certamente gli individui dimostrano differenti capacità nel fare e nel reagire all'arte, ma questo può spiegarsi come un esempio della variabilità genetica generale. Tutti sanno correre, o nuotare, o parlare, o fare uso di utensili ma non tutti sono campioni olimpionici, oratori, o orologiai.

Conclusioni

Si deve pensare alla novità, da un punto di vista evolutivo, della nostra occidentale *condition humaine* per capire perché da circa un secolo è stato così difficile accordarsi sulla natura e sui fini dell'arte. L'apparente tendenza è quella di fare dell'«arte» un concetto «acchiappatutto» inglobante fenomeni strutturanti o fortemente emozionanti che danno un senso di comunione, di stupore, di un *problem-solving*, o di abbandono. In altri periodi e luoghi, simili reazioni erano effetto di esperienze religiose collettive e non di esperienze estetiche private. Sembrerebbe che, nella società tecnologica avanzata, noi chiediamo all'arte, e all'amore, di darci ciò che non riceviamo più dagli dei e dal sacro in genere.
Inoltre, poiché le nostre menti occidentali moderne sono sia iperacculturate, sia bombardate da un gran numero di stimoli e di informazioni slegate, raramente la nostra percezione dell'esperienza è immediata e intensamente particolare. La nostra tendenza all'astrazione e alla classificazione fa sì che la consapevolezza diretta non sia più una propensione naturale. Quindi, allorché sperimentiamo attravero l'opera d'arte la particolarità e l'immanenza di un fenomeno o di un'idea, l'inusualità ci sopraffà e tendiamo ad attribuirle una qualche sacralità.
Pur avendo in precedenza dichiarato che le moderne idee sull'arte possono essere riportate ad altri comportamenti o fattori che contribuiscono positivamente alla nostra vita pratica, al nostro senso di riuscita e di significato della vita e alla nostra integrazione psichica e sociale, penso di poter affermare che è il *grado* al quale le opere d'arte incarnano e comunicano l'esperienza che le rende di valore unico. Per coloro che sono recettivi all'arte in senso moderno, questo è probabilmente vero. Ma il loro numero è dimostrabilmente così basso da non poterne inferire l'importanza dell'arte nella vita moderna. Una volta riconosciuto che molti dei nostri concetti sull'arte sembrano non essere condivisi da altre società umane, il problema si rivela come culturalmente condizionato. Non vale dunque la pena di proporre alcuna caratteristica o applicazione universale dell'arte in senso moderno. Penso che sia così meno perché la nostra comprensione o sensibilità è «avanzata», ma perché la nostra vita attuale è così profondamente diversa dal tipo di vita in cui i bisogni umani ed i comportamenti atti a soddisfarli si svilupparono originariamente.

[1]Spencer, H., On the Origin and Function of Music (1857), in *Essays on Education*, Dent, Londra, 1949; Spencer, H., The Aesthetic Sentiments, cap. IX, in *Principles of Psychology*, II-2, Williams and Norgate, Londra, 1880-1882; Sully, J., Art and Psychology, *Mind*, I, Macmillan, Londra, 1876; Guyau, J.M., *L'art au point de vue sociologique*, Alcan, Parigi, 1889; Grosse, E., *The Beginnings of Art*, Appleton, New York, 1897; Hirn, Y., *The Origins of Art*, Macmillan, Londra, 1900.
[2]Lakoff, G. e Johnson, M., *Metaphors we Live by*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
[3]Worringer, W., *Abstraction and Empathy*, International Universities Press, New York, 1953 (v.o. 1908); Lee, V., *The Beautiful*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1913; Pickford, R.W., *Psychology and Visual Aesthetics*, Hutchinson, 1972; Kreitler, H. e Kreitler, S., *Psychology of the Arts*, Duke Univ. Press, Durham, N.C., 1972.
[4]Si veda in proposito la teoria di Freud che attribuisce gli effetti piacevoli del ritmo alle associazioni di questo con le manifestazioni della sessualità (S. Freud, *Il problema economico del masochismo*, 1924).
[5]Laski, M., *Ectasy*, Cresset, Londra, 1961.
[6]Stokes, A., *The Image in Form*, Penguin, Londra, 1972.
[7]Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie*, 1872.
[8]Rank, O., *Art and Artist*, Tudor, New York, 1932.
[9]Hirn, Y., *cit.* e Aristotele, *Poetica*, vol. 2.
[10]Lewis, I.M., *Ecstatic Religion*, Penguin, Londra, 1971; Reilly, M., *Play as Exploratory Learning*, Sage, New York, 1974; Freud, S., *Al di là del principio del piacere*, 1920; Fordham, M., *Children as Individuals*, Hodder and Stoughton, Londra, 1969.
[11]Gardner, H., *The Arts and Human Development*, Wiley, New York, 1973.
[12]Barzun, J., *The Use and Abuse of Art*, Bollingen Series 35, Princeton, N.J., 1974.
[13]Burnshaw, S., *The Seamless Web*, Braziller, New York, 1970.
[14]Grosse E., *cit;* Dewey, J., *Art as Experience*, Capricorn, New York, 1934; Read, H., *Icon and Idea*, Faber and Faber, Londra, 1955; Read, H., *The Forms of Things Unknown*, Faber and Faber, Londra, 1960.
[15]Dewey, J., *cit.*
[16]Mandel, D., *Changing Art, Changing Man*, Horizon, New York, 1967.
[17]Come, ad esempio, il riposo e il recupero, il consumo di energia sovrabbonante, l'esercizio, l'allenamento e il perfezionamento di attività utili, la socializzazione (Allen, G., *Physiological Aesthetics*, King, Londra 1877; Groos, K., *The Play of Animals*, Macmillan, New York, 1898; Groos, K., *The Play of Man*, Appleton, New York, 1901; Bruner, J.S., The Nature and Use of Immaturity, *American Psychologist*, 27, 1972; Lancy, D.F. Play in Species Adaptation, *Annual Review of Anthropology*, 9, 1980.
[18]Alland, A., *The Artistic Animal*, Anchor, Garden City, N.Y., 1977.
[19]Klinger, E., *Structure and Function of Fantasy*, Wiley Interscience, New York, 1971.
[20]Jenkins, I., *Art and the Human Enterprise*, Harvard Univ. Press, Cambridge Mass., 1958.
[21]Berlyne, D.E. *Aesthetics and Psychobiology*, Appleton, New York, 1971, pag. 295.
[22]Kreitler e Kreitler, *cit*, pag. 358.
[23]Storr, A., *The Dynamics of Creation*, Secker & Warburg, Londra, 1972; Humphrey, N.K., Natural Aesthetics, in *Architecture for People*, Studio Vista, Londra, 1980; Gombrich, E.H., *The Sense of Order*, Cornell Univ. Press, Ithaca, N.Y., 1980.
[24]Berlyne, D.E., *cit.*, pag. 140.
[25]Peckham, M., *Man's Rage for Chaos*, Chilton, Philadelphia, 1965.
[26]Turner, V., *The Ritual Process*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1969.
[27]Hirn, Y., *cit.*; Cassirer, E., *Art, An Essay on Man*, Yale Univ. Press, New Haven, 1971.
[28]Young, J.Z., *An Introduction to the Study of Man*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1971.
[29]Spencer, H., *cit.*, Sully, J., *cit.*, Guyau, J.M. *cit.*, Hirn, Y., *cit.*
[30]Grosse, E., *cit.*
[31]Peacock, J.L., *Rites of Modernization*, Chicago Univ. Press, Chicago, 1968.
[32]Hirn, Y., *cit.*
[33]Chi critica gli studi di estetica sperimentale spesso denuncia, giustamente, la superficialità e la non artisticità degli oggetti di questi studi (intervalli musicali, preferenze di colori, etc.); ma usare il termine «arte» in modo opposto, per indicare entità contorte, confuse e criptiche, è altrettanto sviante e inefficace.
[34]Devo questa analogia a Desmond Morris.
[35]Smith, E.E. e Medin, D.L., *Categories and Concepts*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1981.

[36]Ellis, J.M., *The Theory of Literary Criticism*, University of California Press, Berkeley, 1974.
[37]La mancanza di un predicato verbale adatto (*to art*) forse spiega perché può sembrare strano pensare all'arte come un comportamento, contrariamente al gioco o al rito.
[38]Dissanayake, E., Art as a Human Behavior: Toward an Ethological View of Art, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38, 1980; Dissanayake, E., Aesthetic Experience and Human Evolution, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41, 1982.
[39]Oakley, K.P., The Emergence of Higher Thought 3.0. - 0.2 Ma B.P., The Emergence of Man, *Philosophical Transactions of the Royal Society*, B 292, 1981.
[40]L'uso del termine «tendenza» implica che esistono meccanismi interiori che controllano questo comportamento, ma non ne specifica le proprietà.
[41]Smith, W.J., Ritual and the Ethology of Communicating, in *The Spectrum of Ritual*, Columbia Univ. Press, New York, 1979.
[42]Wilson, E.O., *On Human Nature*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass, 1978, pag. 45.
[43]Dissanayake, E., A Hypothesis on the Evolution of Art from Play, *Leonardo*, 7, 1974; Dissanayake, E., An Ethological View of Ritual and Art in Human Evolutionary History, *Leonardo*, 12, 1979.
[44]Thorpe, W.H., Ritualization in the Individual Development of Bird Song, in: Huxley, J., (a. c. d.), A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man, *Philosophical Transactions of the Royal Society*, Londra, B 251, 1966.
[45]Dawkins, R. e Krebs, J.R., Animal Signal: Information or Manipulation, in Krebs, J.R. e Davies, N.B. (a. c. d.), *Behavioural Ecology*, Blackwell, Oxford, 1978.
[46]Dissanayake, E., 1974, *cit.* pag. 199.

Anna Homberg

RECENTI STUDI SULLA PSICOLOGIA DELL'ARTE

Da alcuni anni nei paesi di lingua tedesca è rinato l'interesse per lo studio dell'arte da parte di discipline scientifiche tradizionalmente estranee alle problematiche estetiche. C'è chi intraprende l'indagine sperimentale sulla bellezza partendo da presupposti percettologici, in particolare dalla teoria della complessità (Raab 1976[1]), chi — proveniente dalla scuola di Max Bense — applicando altre nozioni dell'informatica (Franke 1974[2]), chi, sulla scia di Eibl-Eibesfeldt e Lorenz, partendo dall'etologia (Rump 1978[3]). Del 1982 è la «Kognitive Ästhetik» (Estetica cognitivista) di K.P. Sprinkart[4], utilissimo riassunto dei lavori di Fechner e Berlyne, nonché tentativo di collegare cognitivismo ed estetica sperimentale.

Si ravviva così una tradizione di ricerca più che secolare, inauguratasi nell'Ottocento con l'estetica «dal basso» di Fechner e Wundt, irrobustita in seguito dalle scuole psicodinamiche e dalla Gestalt e trasferitasi, negli anni del nazismo, nei paesi anglosassoni. (Pare invece che nei paesi latini — specie in Italia — l'approccio scientifico alla bellezza continui ad essere considerato — retaggio della controrifoma? — come fastidiosa pignoleria, se non come sacrilegio. Il nesso tra la prevalenza di una cultura visiva figurativa post-religiosa, una posizione minoritaria dell'arte astratta e il rigetto dell'approccio sperimentale — costellazione tipica del panorama italiano — è tuttora da studiare). Tra gli studiosi di lingua tedesca più attivi è Martin Schuster, docente di psicologia a Colonia. Reduce da una prima «Kunstpsychologie», sta ora per pubblicare una nuova indagine sulla «Motivazione estetica»[5] . Un libro dal duplice interesse: sia in quanto nutrito compendio delle attuali linee di ricerca, sia per il tentativo di formulare un'ipotesi generale sulla funzione psicologica del comportamento estetico che tenga conto del variegato insieme dei risultati sperimentali.

Vi è tanto un restringimento del campo d'indagine, limitato ai soli fenomeni visivi, quanto un suo ampliamento in quanto, oltre ai fenomeni artistici, trovano menzione anche il «bello di natura» (visi, paesaggi) e una serie di fenomeni culturalmente poco meritevoli quali il kitsch, il collezionismo «banale», le cose appese alle mura domestiche, ecc. Sembra che l'oggetto delle indagini di Schuster possa venir definito pressapoco come «qualsiasi fenomeno visivo che, da qualsiasi persona, venga considerato bello», a pre-

---

Anna Homberg, Centro studi sui problemi dell'arte Jartrakor, Roma.

© Rivista di Psicologia dell'Arte, Anno VI, nn. 10/11, 1984

scindere da giudizi storico-culturali. Si capisce già da questa definizione che l'accento dello studio è posto sull'interazione tra individuo ed oggetto; l'esperienza estetica è interpretata come sospesa in bilico tra dato oggettivo (caratteristiche dell'oggetto) e vissuto soggettivo.
Accennerò ora ad alcuni dei risultati empirici riportati, testimonianze dell'ampiezza sbalorditiva del campo che spazia dalla psicologia della percezione allo studio dell'inconscio, alla matematica e alla biologia.
— Perno del libro è la tesi che il comportamento estetico corrisponde ad un bisogno umano autonomo — ad una «motivazione» appunto. Non serve, cioè, a raggiungere altri scopi. Tale tesi verrebbe suffragata dal fatto che motivi estetici influenzano — in modo irrazionale — molti campi dell'attività umana. Ne è esempio la «*physical attractiveness*», campo in cui, per i brutti, pare viga una vera e propria legge del «cornuto e mazziato». Negli esperimenti si è visto che individui attraenti vengono giudicati irrazionalmente anche come più simpatici, ricchi, colti ed intelligenti. Se fanno i venditori ambulanti, riescono a vendere di più; se sono in panne sull'autostrada, trovano più facilmente qualcuno disposto a dare una mano. Consolazione: la bellezza di un viso è determinata da molteplici fattori. Oltre alla proporzione dei lineamenti (il profilo greco!) pare che conti molto l'espressione complessiva («disponibilità sociale») e la assomiglianza con certi «segnali scatenanti innati» (schema del «bimbo»: naso piccolo + occhi grandi).
— Come si modificano le preferenze estetiche mentre l'individuo percorre le varie fasi dello sviluppo psicofisico? Sembra che il grado di *maturazione percettiva* incida sul gradimento estetico. Il bambino, ad esempio, preferisce stimoli che gli rendono la percezione più semplice (forti contrasti cromatici, forme dai contorni netti e ben evidenziati).
Ma il rapporto tra facilitazione percettiva e bellezza continua anche in età adulta. Se si assume, come il cognitivismo, che la percezione è un processo attivo, è possibile sostenere che uno stimolo venga giudicato piacevole qualora, ad esempio, la sua strutturazione si sovrappone a quella di prototipi percettivi innati o appresi, risparmiando «fatica percettiva». Va però annotato che esiste un'altra classe di stimoli estetici che è caratterizzata al contrario dalla *difficoltà* percettiva: immagini ambigue che permettono varie letture equivalenti, configurazioni casuali senza senso, e altri.
Dal punto di vista percettologico l'esperienza estetica sembra dunque articolarsi intorno a due poli: facilitazione percettiva, oppure: enigmaticità.
— Quale è il rapporto tra *preferenze estetiche* e caratteristiche della personalità? Un campo d'indagine molto in auge fino a qualche anno fa, attualmente in fase di ristagno, non in ultimo a causa della banalità del materiale sottoposto a giudizio (valanghe di cartoline illustrate), nonché a causa della altrettanta grossolanità delle variabili di personalità prese in considerazione. Dovevano essere variabili solidamente accessibili alla misurazione; ma optando per la gestione statistica del problema, i motivi più sottili, biografici, delle scelte estetiche continuano a sfuggire all'osservazione.

Questo tipo di ricerche ha però dimostrato notevole ingegno nel tentativo di stabilire indicatori attendibili dell'apprezzamento estetico.
Oltre alla classiche risposte verbali o scritte, sono stati presi in considerazione indici involontari, e quindi non falsificabili, quali reazioni fisiologiche (dalla resistenza cutanea all'ECG all'apertura della pupilla) o comportamentali: registrazione della direzione e durata dello sguardo, usura di tappetini messi davanti ai quadri, successo commerciale degli stimoli messi in vendita, e altri.
— Le *considerazioni d'ordine psicoanalitico* appaiono sostanzialmente ferme sulle posizioni espresse dai fondatori Freud («appagamento fittizio di desideri repressi») e Jung («l'archetipo come immagine psicoattiva»). Nuovi, ed interessanti, sono alcuni studi su casi di «ossessione da opera d'arte», sfociati in atti vandalici: lo scempio della Pietà a S. Pietro, la collezione di oggetti a forma di occhi presso la quale nessun custode resiste per molto tempo, la polena scandinava incendiata a più riprese.
— Per l'appagamento estetico, un *contesto associativo* di tipo sacrale (è nel tempio, è nel museo, è della mano del maestro, oppure: costa tantissimo) è indispensabile. E: se non si vuole intervenire sulla qualità dell'oggetto stesso, si può sempre modificare — sacralizzare — il contesto. Una modalità d'intervento questa, antica quanto i fenomeni estetici e andata in eredità al moderno mercato dell'arte (con i critici in veste di incaricati della sacralizzazione).
— Quale è la *psicologia del collezionista?* Contrariamente a quanto si potrebbe pensare ingenuamente, sembra che il collezionista non sia mosso tanto da un irresistibile raptus per l'oggetto specifico (questo è uno dei motivi meno importanti!), quanto dall'ossessivo fascino del completare, classificare ed ordinare. Altri motivi riguardano il divertimento della caccia all'elemento mancante, lo status sociale e la possibilità di investimenti economici. Infine il collezionista, con la sua raccolta, crea una opera (tipo «uniformità del tema nella molteplicità delle variazioni»).
— *L'etologia dell'arte* arriva alla conclusione che «la bellezza degli stimoli biologicamente rilevanti è collegata alla loro utilità per la sopravvivenza del singolo o della specie». Le esemplificazioni, per quanto speculative, non mancano: un paesaggio verrebbe giudicato gradevole o bello qualora offra buone possibilità di sopravvivenza (dal punto di vista dell'uomo primordiale). Nei test di preferenze viene infatti indicato come paesaggio più bello il parco all'inglese, in cui prati verdi e soavi colli (facilitano la vista e la caccia) si alternano a gruppi di alberi (protezione) e piccoli laghetti (i gusti di beduini ed eschimesi in questioni di paesaggio non sono ancora stati oggetto di studio). Anche la bellezza fisica, si sostiene, è indice di adeguatezza nella lotta per la sopravvivenza. Indica salute e giovinezza (la bella cera, colori freschi, labbra rosse), e in particolare capacità riproduttive. La curva che il corpo femminile descrive tra vita e fianchi e che, nei dipinti e nelle foto pubblicitarie, viene spesso accentuata tramite postura da triclinio, si riduce, nella

prosaica visione etologica, ad indice della larghezza del canale osseo di parto (e dunque della maturità sessuale). Si intuisce da tale esempio perché l'abbigliamento umano, e la moda siano diventati l'ambito dal quale l'etologia della bellezza attinge a piene mani per le sue dimostrazioni.
Per l'etologo, le opere d'arte sono «insiemi fittizi» dei cosidetti meccanismi scatenanti innati, segnali cioè che provocano nell'altro uno specifico comportamento istintivo, vuoi sessuale, vuoi aggressivo, oppure di *maternage* o di legame sociale. La presenza di simili «MSI» in un oggetto artistico dovrebbe servire a scatenare nello spettatore la stessa emozione che si verificherebbe qualora il segnale venisse dato da un organismo vivente. Esempi? La rappresentazione dell'occhio spalancato: è interpretato universalmente come segnale di minaccia e viene adoperata per amuleti e statue protettrici dei luoghi sacri, nei film d'orrore e in alcuni pattern decorativi.
Come riassume Schuster la mole di dati ed osservazioni in un'unica ipotesi sulla funzione della «motivazione estetica»? A suo avviso, l'esperienza estetica, psicologicamente ipodeterminata, può venire indotta da stimoli diversissimi. Ad essa non corrisponde un'emozione precisa bensì l'intera gamma emozionale possibile. È però caratteristica del comportamento estetico che «vengono considerati belli quegli stimoli che 1) permettono un ampliamento della percezione, o 2) sono adeguati e utili per la vita degli individui» (p. 361).
L'«ampliamento della percezione» è reso possibile da «stimoli che facilitano l'elaborazione dell'informazione e permettono contemporaneamente una elaborazione dei dati più completa, che dunque migliorano le capacità percettive dell'individuo» (p. 362). Si tratta, in sostanza, di un processo di economizzazione percettiva (dare spazio all'elaborazione di più dati nello stesso lasso di tempo?), riscontrabile solo qualora il «risparmio» si collochi all'interno di una struttura percettiva vissuta come complessa.
Per suffragare questa ipotesi, l'autore si riferisce ad uno schema continuo del processo percettivo, di stampo cognitivista, che va dai livelli più elementari («scoperta di gradienti nel campo visivo», «raggruppamento in figure») ad elaborazioni percettive molto complesse («esame comparato dei vari significati contenuti nello stesso stimolo», «valutazione affettiva», «valutazione cognitiva»). Ad ogni livello corrisponde una o più specifiche modalità di economizzazione. Come Schuster cerca di dimostrare in base ai risultati sperimentali, il verificarsi di queste facilitazioni percettive specifiche induce apprezzamento estetico (livello percettivo P: facilitazione $F_p \rightarrow$ apprezzamento estetico A_p).
Il più elementare livello percettivo nel modello di Schuster è la «scoperta di gradienti» (chiarezza/scurezza, gradienti cromatici, divisione figura/sfondo). Essa è resa più facile se lo stimolo presenta contorni netti e forte contrasto di colori (come la segnaletica stradale). Effettivamente, come abbiamo già visto, stimoli con queste caratteristiche vengono preferiti dai bambini.

A livelli percettivi più complessi, fonte dell'esperienza estetica diventano gli «indici di adeguatezza biologica» presenti nell'oggetto («scoperta di stimoli-chiave»), la liberazione di energia psichica prima imprigionata in meccanismi repressivi («valutazione affettiva») e infine la possibilità di un ordinamento cognitivo del reale più efficace («valutazione cognitiva»). Anche a questi livelli, l'esperienza della bellezza è quindi legata strettamente al miglioramento delle capacità adattive, di *coping* con la vita.
Sempre legato al miglioramento del *coping* sarebbe un altro fattore inerente alla motivazione estetica (anche se il suo rapporto con il modello di cui sopra è poco chiaro), ed è la «induzione di tensione». Schuster sottolinea ripetutamente come l'attivazione emotiva ed intellettiva, l'invenzione di intrighi, enigmi ed ambiguità sembra lo scopo di tante operazioni estetiche. La spiegazione un pò frettolosa che egli ne dà verte sull'ipotesi che l'induzione di tensione possa servire, biologicamente, come preparazione all'azione e a mantenere l'organismo a livelli massimi di operatività, un pò come la ginnastica preventiva o le esercitazioni delle forze armate.
Non appare del tutto chiaro come l'autore concili la sua ipotesi finale — il comportamento estetico ha delle radici addirittura biologiche — con il punto di partenza dello studio, che è una modificazione della teoria dei bisogni di Maslow. Tale modello dei bisogni umani contrappone bisogni «elementari» (cibo, sesso, vita sociale, ecc.) ed «estetici»: solo quando i bisogni elementari sono soddisfatti, subentrerebbero quelli estetici (che sono, di conseguenza, privilegio delle classi sociali abbienti).
È un punto cruciale, questo, che decide delle sorti delle indagine psicologiche in campo estetico. Perché se è vero che la contrapposizione dell'estetico alla necessità — concausa ed indice della crisi dell'arte moderna — è concezione recente, settecentesca, è anche vero che molti psicologi dell'arte la assumono, acriticamente, a verità immutabile. Ne consegue sia la profonda incomprensione degli intenti delle avanguardie artistiche moderne, sia una interpretazione sbilanciata dei fenomeni estetici del passato.
Come è stato discusso tempo fa in questa sede, la distinzione tra ciò che è necessario o funzionale e ciò che è estetico — apparentemente così semplice — poggia su basi molto fluttuanti; è spesso possibile solo a posteriori. Inoltre, non di rado il giudizio sullo stesso fenomeno varia col passar del tempo e a seconda della posizione di chi esprime il parere (Lombardo 1979[6]). Il crocefisso nella chiesa gotica era forse considerato dai suoi contemporanei come non-funzionale, «cosa in più»? Nelle società agricole, i riti propiziatori per la fertilità dei campi venivano forse compiuti da chi la fame comunque non l'avrebbe patita, e considerati dilettevole passatempo? Eppure sono questi i contesti in cui nascono la maggior parte degli oggetti che oggi formano la storia dell'arte.
Se si adotta la dicotomia necessità-diletto, non rimane che attribuire le radici della motivazione estetica ad una accozzaglia di sub-motivazioni (tendenza imitativa, decorativa, idealizzante, ecc.) apparentemente eterogenee, la

cui lista può essere allungata *ad libitum* e che hanno tutte scarsa connessione con l'arte contemporanea.
Mentre la storia dell'arte prende atto dell'origine dei fenomeni estetici in ambito magico-religioso, la psicologia dimostra una notevole capacità di rimozione in proposito. Rimozione che nasce forse dalla paura di trovarsi di nuovo invischiati nelle pastoie della metafisica. Anche Schuster, nel discutere il rapporto tra bellezza e *struggle for survival*, si limita, in un'ottica etologica ed evoluzionistica, ad ipotizzare l'utilità del comportamento estetico per la sopravvivenza fisica dell'individuo o della specie. Poco interesse ha finora suscitato il fatto che l'uomo — presso il quale il comportamento estetico ha trovato massimo sviluppo — è probabilmente anche l'unico essere vivente consapevole del fatto che la sopravvivenza individuale ha un limite. E che nemmeno quella del gruppo sociale di appartenenza o della specie è garantita per tutti i tempi.
Non si entra nel campo della metafisica (casomai in quello della psicologia clinica) se si sostiene che tale consapevolezza (e la confrontazione con l'ignoto che ne consegue) comporta e ha sempre comportato profonde angosce, tipiche dell'assetto psichico umano; e che è responsabile del formarsi delle pratiche magiche e religiose.
Recentemente è stata proposta un'interpretazione del comportamento estetico in termini di «ipotesi di immortalità», come tentativo di sconfiggere il tempo (Lombardo 1982[7]). Sono state descritte varie strategie in proposito, le quali, sorprendentemente, attraversano tutta l'evoluzione storica dei fenomeni estetici collegando — negli intenti psicologici — i riti dell'antichità alle ricerche avanguardistiche.
Successivamente è stato sottolineato il rapporto che intercorre tra invenzione estetica e «minaccia di destrutturazione», situazione il cui prototipo è probabilmente l'estinzione fisica, ma che si presenta anche sotto le spoglie di malattia (fisica e psichica), guerra, penuria, passaggio da una fase della vita all'altra, ecc. Si è cercato di indicare come il comportamento estetico si verifichi preferenzialmente in simili circostanze (Homberg 1984[8]). Un suffragio per tale ipotesi viene, oltre che dall'antropologia, da alcune correnti della psicologia clinica. Mi riferisco alle considerazioni freudiane, piuttosto trascurate, sulla funzione del «sosia» immortale (nel *Perturbante*), alle idee kleiniane sulla creatività come «attività riparatrice», nonché all'interpretazione del disegno psicotico come «tentativo di autoterapia».
Lo stesso libro di M. Schuster contiene numerosi elementi interessanti in proposito. L'autore dedica ad esempio molta attenzione agli oggetti decorativi presenti nelle case «comuni» — trofei, fotoricordi, manifesti, quadri — ed evidenzia come essi abbiano carattere di svago e di ricordo piacevole: in ultimo di sostegno dell'io. Storicamente queste decorazioni «banali» derivano dalle immagini stampate del santo protettore (difesa magica), alle quali si aggiungono, dopo l'invenzione della fotografia, le «immortalizzazioni» dei familiari defunti o assenti (illuminante al riguardo la mostra antropologica

«Imago Mortis», Roma 1980[9]). È probabile quindi che anche nelle forme laicizzate e commercializzate di oggi, nelle croste da grande magazzino e nelle foto dei nipotini, sopravviva l'immagine protettrice contro l'ignoto. Un fattore che dev'essere preso in considerazione se si indaga sulle cause psicologiche della recettività al bello, anche se al momento attuale la verifica sperimentale di simili ipotesi si presenta ardua e presuppone la collaborazione tra storia dell'arte, antropologia e psicologia.
Per concludere, quale possibilità di sviluppo intravvede Schuster per la psicologia della «motivazione estetica?» Oltre alla proposta di pivilegiare in futuro l'approccio descrittivo e storico e lo studio approfondito dei singoli casi rispetto all'analisi statistica, emerge la sua disponibilità nei confronti dell'arte contemporanea: «L'arte moderna... è una forma applicata di scienza sperimentale. Osservare i suoi successi (e ovviamente anche i tentativi meno riusciti) sarà molto più utile per la psicologia dell'arte che non la continuazione dell'estetica sperimentale tradizionale» (p. 391). Un atteggiamento di curiosità e di riconoscenza, mantenuto però rigorosamente sulla posizione dell'osservatore esterno. L'eventualità di una fusione tra indagine scientifica e pratica dell'arte — prospettata più volte sulla pagina di questa rivista — continua a venir vissuta con titubanza anche dagli studiosi più attenti.

[1]E. Raab, *Bildkomplexität, Farbe und ästhetischer Eindruck.* Akad. Druck-und Verlagsanstalt, Graz, 1976
[2]H.W. Franke, *Phänomen Kunst.* Dumont, Colonia 1974
[3]G.Ch. Rump, *Bildstruktur - Erkenntnisstruktur. Gegenseitige Bedingungen von Kunst und Verhalten.* Olms, Kastellaun 1978
[4]K.P. Sprinkart, *Kognitive Ästhetik.* Mäander, Mittenwald 1982
[5]M. Schuster, *Das ästhetische Motiv. Eine Einführung in die Psychologie der Bildenden Kunst.* Fachbuchhandlung für Psychologie, Francoforte sul Meno, di prossima pubblicazione.
[6]S. Lombardo, *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia.* Rivista di Psicologia dell'Arte 1, dicembre 1979.
[7]S. Lombardo, *Arte e psicologia del tempo.* Rivista di Psicologia 6/7, giugno-dicembre 1982
[8]A. Homberg, *Considerazioni psichiatriche e psicologiche sulle arti visive.* Istituto di Clinica Psichiatrica dell'Università di Roma, 1984
[9]*Imago mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale* (a cura di F. Faeza, M. Malabotti). De Luca, Roma 1980.

Gary Alan Fine

INGANNARE LA STORIA: LE ARGOMENTAZIONI DEL FALSARIO D'ARTE

Dobbiamo renderci conto che possiamo parlare solo dei cattivi falsi, di quelli che sono stati scoperti; quelli buoni sono ancora appesi alle pareti. (Theodore Rousseau, Jr. Curatore per la pittura, Metropolitan Museum of Art, New York[1]).

Fare dei falsi di opere d'arte è un curioso reato. Mentre in termini oggettivi vi è una vittima che potrebbe perdere grandi somme di denaro per via della «frode», non è completamente chiaro che cosa fa sì che il fare dei falsi di opere d'arte, sia un reato. L'estetologo dichiara che la sola legittima ragione di collezionare un'opera d'arte risiede nelle qualità estetiche dell'opera; dunque, farne oggi false non dovrebbe costituire un problema, tanto meno un reato. Se un pittore moderno è capace di dipingere un convincente «Rembrandt», tanto più fortunati siamo noi.

Una tale prospettiva è però ingenua. Il mercato d'arte considera un dipinto come un investimento, ma anche come un artefatto storico, ed alcuni sostengono che il mercato d'arte è determinato da una sorta di «feticismo delle merci[2].

Il potenziale investimento nell'arte non è associato soltanto alle qualità estetiche, ma anche al suo significato storico.

Opere toccate dalla mano di particolari uomini guadagnano valore per questo solo fatto. La tensione fra le componenti estetiche e storiche dell'opera d'arte rende la contraffazione un interessante tema sociologico per lo studio dei processi di valutazione. Vittime e truffatori, ma anche semplici osservatori, costruiscono le giustificazioni, le scuse, e gli argomenti di accusa. In questo articolo mi occuperò esclusivamente della pittura, sebbene qualsiasi genere artistico può essere contraffatto.

La natura e il grado della contraffazione

Quando si parla di contraffazione di una firma, il più comune tipo di contraffazione, ci si riferisce ad una copia che è stata disegnata con lo scopo di assomigliare il più possibile ad un modello. Il buon falsario di assegni ha poco

---

Gary Alan Fine, Department of Sociology, University of Minnesota, Minneapolis, U.S.A.
Da Empirical Studies of the Arts, Baywood Publishing Company, Inc., Farmingdale (NY), vol. 1, n. 1, 1983, pp. 75-93, riprodotto con il permesso dell'editore, traduzione di Sergio Lombardo.

© Rivista di Psicologia dell'Arte, Anno VI, nn. 10/11, 1984

margine di creatività. Però, la contraffazione di opere d'arte è più complessa, dato che la maggior parte delle contraffazioni non sono copie. L'investigatore di opere d'arte Sheldon Keck divide i falsi in quattro categorie: le copie, i palinsesti, i pasticci, e una quarta categoria senza nome, che io chiamerò «falsi originali»[3]. La copia è un quadro basato su un singolo dipinto autentico. Il falsario può sostenere che si tratta proprio del lavoro autentico, oppure di una copia dipinta dall'artista stesso.
Il secondo tipo di contraffazione è il palinsesto — un quadro che, sebbene sulla base di un dipinto autentico, è stato parzialmente ridipinto da una seconda persona — di solito per aumentarne il valore, per esempio con l'aggiunta di una firma, che cambia l'attribuzione del dipinto.
Il pasticcio è un nuovo dipinto che integra elementi tratti da uno o più originali. È un quadro che l'artista potrebbe aver dipinto — ma che non ha dipinto. I pasticci sono lavori nello stile tipico di un artista, che, qualora non appositamente eseguiti per ingannare, possono rappresentare un omaggio all'artista originale.
Infine vi sono i «falsi originali». Questa espressione paradossale denota composizioni originali, non composte di elementi appartenenti ad altri lavori dell'artista, ma che sono state escogitate in modo da sembrare all'interno del suo stile. L'esempio più famoso è il «Cristo ad Emmaù», di Han van Meegeren. Van Meegeren eseguì un quadro che Vermeer avrebbe potuto eseguire se fosse stato influenzato da Caravaggio e se avesse deciso di dipingere soggetti religiosi. In un certo senso queste pitture non sono falsi (sebbene la firma sia falsa); tuttavia essi inducono ad una falsa opinione[4]. Da quando il valore delle opere d'arte è stato basato sull'«originalità»[5, 6] o sull'autore[7], i falsari sono stati pronti a mietere compensi. Si è parlato di falsari fin dai tempi dei Faraoni[8], e ai tempi dell'antica Roma ebbero ricche carriere, dato che i cittadini preferivano il passato al presente e i prezzi delle opere d'arte erano elevati[9]. Qualunque sia stata l'origine dei falsari, nel Rinascimento essi erano comuni. Grandi artisti, come Michelangelo, Rubens, Hogart, e Andrea del Sarto contraffecero opere d'altri autori per soddisfare i loro protettori oppure per mostrare la loro bravura[3,10]. In epoca moderna pittori come Leger, Utrillo, Vlaminck e Cocteau confessarono lo stesso «delitto»[8, 11, 12].
È difficile stimare il numero dei dipinti contraffatti. Con poche eccezioni[7] la maggior parte degli esperti sostiene che esso sia elevato. Un esperto ipotizza che dall'uno al dieci per cento di tutte le transazioni di opere d'arte sono falsi e truffe[13]. Dettagli aneddotici mostrano la portata del problema. Un classico motto di spirito cita il Dr. George de Cornell, direttore del Fine Arts Guild of America, che nel 1935 annunciò: «Su tremila Corot, ottomila si trovano negli Stati Uniti»[3].
Sebbene Van Dyck dipinse solo settantotto tele, gli sono stati attribuiti più di duemila dipinti[14]. La contraffazione è un grosso affare con bassi rischi e profitti elevati.

Contraffazione e retorica

Io immagino la vita sociale come un dramma nel quale gli attori e le attrici principali cercano di mettere il loro comportamento in una luce favorevole, sforzandosi di convincere il pubblico della propria correttezza morale. Ciò è raggiunto adoperando argomenti retorici; vale a dire strategie di persuasione che cercano di allineare le proprie azioni con valori e credenze largamente condivisi[15]. Tale processo diventa particolarmente critico allorché possono essere attribuiti giudizi negativi.
Due sono le principali classi di attori che esprimono atteggiamenti retorici sui falsi: 1) il falsario, i suoi finanziatori, parenti e complici, e 2) le loro vittime (agenti, musei, collezionisti) ed i relativi difensori. Ciascun gruppo rivendica ragioni e giustificazioni per il proprio comportamento e trova degno di biasimo il comportamento dell'altro gruppo. Sebbene ci si aspetta che il carnefice assuma un atteggiamento difensivo e la vittima un atteggiamento accusatorio, ciò accade solo in parte.
La contraffazione è un delitto in cui è possibile biasimare la vittima. La maggior parte dei falsari non si vergogna e accusa le proprie vittime. Le vittime, che riconoscono ciò e si accorgono che il pubblico ne condivide i punti di vista, accusano il falsario e si difendono. A complicare le cose intervengono quelli che all'interno del mondo dell'arte vogliono far commenti sul reato e sulle vittime di esso — alcuni sostenendo un punto di vista simile a quello delle vittime, altri simile a quello del falsario.

Retoriche sul movente della contraffazione

Nessuno può giustificare il mestiere del falsario come ideale di vita di un artista. Il fatto che un artista faccia dei falsi suggerisce che egli non abbia avuto successo nel suo personale lavoro artistico. Se i criteri di giudizio usati nell'ambiente artistico sono giusti e applicati in modo imparziale, la contraffazione rappresenta la reazione di un artista fallito. Tuttavia, se si sostiene che questi criteri estetici sono ingiusti, prevenuti, scorretti o ignorati, si può biasimare l'ambiente artistico, invece che sé stessi, per l'insuccesso.
Molti artisti evitano il biasimo sostenendo che il loro primo falso era stato fatto o per scherzo, o per uno scopo legittimo (un lavoro secondo lo stile di un altro artista) e fu usato come falso solo quando qualcuno aveva insistito (consapevole o no) che quello era veramente l'opera dell'artista imitato. L'artista nega di essere diventato un falsario intenzionalmente, e solo dopo essersi accorto di quanto fosse facile prendere in giro l'establishment, l'attività di falsario diventò un modo di vivere. Nessun falsario sostiene che resterà un falsario per il resto della sua carriera artistica. Fare i falsi è definito come attività temporanea, da interrompere una volta che i propri dipinti firmati consentano di vivere. Infatti molti falsari smettono di falsificare per un pò di tempo e si concentrano sulla loro stessa arte. Tuttavia, fare i falsi è così redditizio che resta un'opzione sempre possibile.

Ci si potrebbe aspettare che quando i falsari sono scoperti essi siano imbarazzati e pronti a negare il loro crimine. In realtà, ciò non capita spesso. Molti falsari si rivelano per loro propria ammissione di colpa. Lothar Malskat, il restauratore murale tedesco, fece portare prove attraverso il suo avvocato contro se stesso e il suo committente per essere certo che sarebbe stato ufficialmente riconosciuto come il falsario degli affreschi medioevali nella Chiesa S. Maria a Lubecca[8]. Alcuni falsari scrissero libri ed articoli, e tennero conferenze, per giustificare la loro attività e, così facendo, si fecero pubblicità[16, 17].
Come possono fare ciò i falsari? Il loro ragionamento difensivo indica che non si considerano criminali. Piuttosto, le loro azioni sono concepite sotto forma di protesta contro un mondo artistico corrotto. Un mercante d'arte vendette una statua creduta del XIV secolo per dimostrare che gli esperti che avevano in precedenza dichiarato falsi diversi pezzi da lui venduti, erano dei gonzi[8]. Tom Keating, un falsario inglese moderno, dichiarò che il motivo che lo spingeva a fare i falsi era semplicemente «una protesta contro i mercanti che si arricchiscono alle spalle di quelli che sono orgoglioso di chiamare miei fratelli, sia viventi che morti»[18].
Questo tentativo da parte dei falsari di disprezzare le loro vittime è sostenuto da coloro che hanno da obiettare contro la presenza dei nuovi ricchi nel mercato dell'arte — gente che fa alzare i prezzi senza avere il temperamento artistico per apprezzare ciò che sta comprando. Tali persone acquistano l'arte «in vendita»[19, 17]. Un critico scrive:

> Alla lunga è difficile accumulare simpatia verso i collezionisti, mercanti o funzionari di musei che spendono grandi somme di denaro su delle croste... Si rimane sorpresi, perfino costernati, che gli esperti possono essere tanto facilmente ingannati; ma alla fine questo è il prezzo che bisogna pagare quando l'arte diventa una forma di investimento o uno scambio internazionale di valuta. Viene quasi da ammirare e amare i falsari... che mettono in ridicolo tutto il sistema[20].

Molti commentatori suggeriscono che la cupidigia del compratore è in parte responsabile del crimine. Secondo alcuni i musei chiudono un occhio quando i ricchi collezionisti regalano loro dei falsi, seguendo la teoria che se dovessero respingere i collezionisti e costoro non riuscissero ad ottenere le detrazioni dalle tasse, i musei non potrebbero ricevere doni da parte loro per il futuro[1]. Biasimando le loro vittime, i falsari sostengono nel contempo di essere dei grandi artisti. Se i loro lavori vengono accettati come opere di un famoso pittore, allora essi devono avere tanto talento quanto quell'artista. Dato che la struttura del mondo dell'arte è basata sul clientelato, oggi sotto forma di critici, funzionari di musei e ricchi collezionisti, l'artista senza successo potrebbe avere la sensazione che il suo lavoro non viene accettato perché *lui* non è stato accettato. Questo suggerisce perché molti dei più famosi falsari (Dossena, Malskat, Kasperson, Van Meegeren) abbiano denunciato i loro stessi falsi e perché altri (Stein, de Hory, Keating) confessino tutto, una volta che sia stato scoperto un pezzo proveniente dalla loro attività.

Strategie seguite dalle vittime e dai loro sostenitori

Non tutti nel mondo dell'arte sono così tolleranti riguardo alla contraffazione di opere d'arte quanto lo sono gli stessi falsari. La contraffazione è una minaccia sul piano professionale ed economico per quelli che sono coinvolti nel mercato dell'arte. Ciò non di meno, la discussione sui falsi solleva questioni riguardo all'onestà e alla competenza di quelli che hanno avuto a che fare con essi. Ne risulta che i casi di contraffazione vengono raramente discussi in modo spontaneo dai difensori e dai professionisti del mondo dell'arte[21].
Le contraffazioni d'arte vengono condannate a causa dell'atteggiamento di sfiducia che ingenerano fra il collezionista e il mercante[1 p. 6]. Più drammaticamente, i critici delle contraffazioni d'arte suggeriscono che i falsi influenzano la nostra comprensione della storia dell'arte. Descrivendo la contraffazione come causa di danneggiamento del livello estetico, essa viene vista come un crimine contro l'umanità, più che come raggiro economico di quelli che dovrebbero essere i migliori conoscitori. Frank Perls, un mercante molto noto, commentò dicendo che i falsi «avvelenano gli occhi dei nostri figli»[1, p. 75] e Gilbert Edelson, un avvocato che faceva il tesoriere-segretario dell'Art Dealers' Association of America, sostenne che la chiave per controllare le contraffazioni è quella di toglierle dalla circolazione: «Io credo che ciò è ragionevole dato che già abbiamo una legislazione che si occupa di chi mette in circolazione alimenti contraffatti e droghe. Perché non si potrebbe avere lo stesso tipo di regolamento per le opere d'arte contraffatte...?»[1, p. 213]. Questa argomentazione enfatizza la contaminazione dell'oggetto (storico), e devia l'attenzione dal sistema che consente di comperare e vendere con lucro tali oggetti. Mentre i falsari biasimano i mercanti, i mercanti accusano la legittimità dell'opera.
L'ufficialità del mondo artistico inoltre sostiene che il falso non ha alcun merito artistico e che il falsario ha delle carenze di personalità. La difficoltà di questo approccio sta nel fatto che i mercanti, i collezionisti, ed i musei hanno comprato tali falsi. Indirettamente questo ragionamento non solo attacca l'artista ma anche alcuni settori del mondo dell'arte. Sebbene questa strategia non viene usata dalle stesse vittime, essa è sorprendentemente comune. I falsari sono stati chiamati moralmente poveri[1, p. 199], troppo vani e ambiziosi[5, p. 33], e senza genialità[22, p. 317]. Gli stessi lavori una volta scoperti vengono denigrati. Come Schüler commenta riguardo al maestro falsario Dossena:

> Gli toccò il destino di tanti altri noti falsari allorché le loro attività furono scoperte. Universale ammirazione e rispetto si cambiarono alla fine in un ripudio. Le stesse persone che avevano pagato i suoi lavori come capolavori prodigiosi scoprirono in essi falli ed errori. Le produzioni che erano state in primo tempo descritte come «cesellate sotto guida divina» venivano criticate come «entro le ordinarie capacità di qualsiasi artigiano»[8, pp. 69-70].

Quando Dossena fu scoperto, gli esperti che erano stati gabbati, dichiararono che veramente si erano accorti della falsificazione [19]. Molti che fanno parte dell'ufficialità del mondo artistico sono d'accordo con l'affermazione assoluta fatta dal critico Max Friedlander «*Dopo* essere stato smascherato, qualsiasi falso è inutile, ibrido e miserabile [23, p. 192]» (corsivo aggiunto).

Atteggiamenti del pubblico e delle autorità

Il pubblico generalmente non si indigna per i falsi, eventualmente sembra più divertito per la fallibilità degli esperti che non sorpreso o costernato[5, 8, 24]. Ciò è particolarmente evidente quando l'opera d'arte falsa è connessa con l'immagine della propria nazione e quando il falsario rappresenta il piccolo uomo contro il potere. Dossena, lo scultore italiano che diventò povero, fu celebrato nell'Italia di Mussolini per aver dato una lezione sull'arte agli esperti e per aver rivelato che il genio artistico italiano esisteva ancora [19]. Analogamente il pubblico tedesco vide il falsario di affreschi Lothar Malskat come uno che impartisce una lezione ai sedicenti conoscitori e che indica che in epoca successiva alla seconda guerra mondiale era ancora possibile dipingere affreschi germanici in stile medioevale[8]. Van Meegeren, il falsario olandese di Vermeer, fu molto popolare in Olanda per aver gabbato Göring durante la guerra con uno dei suoi falsi Vermeer.
In corrispondenza con il pubblico divertimento, il sistema legale non prende sul serio l'attività dei falsari. La falsificazione viene vista come un reato sottoculturale, un atto molto osteggiato nel mondo dell'arte. Quando i falsari sono condannati, le condanne sono generalmente blande. David Stein, il moderno falsario francese, fu condannato a tre anni per le sue contraffazioni — la più severa condanna per falso di cui sono al corrente. Diversi falsari confessi non furono neanche portati dinnanzi al giudice.
Fino al 1971 è stato perfettamente legale in Italia fare e vendere falsi[1]. In Gran Bretagna la contraffazione non è considerata un crimine secondo il «Forgery Act» del 1913, che si occupa di contraffazione di documenti; solo la frode è reato, non la produzione di falsi[14]. Negli Stati Uniti solo pochi stati come New York[25] dispongono di leggi che si occupano specificamente di contraffazioni d'arte; più spesso per falsificazione si intende la frode o la contraffazione del marchio di fabbrica (la firma). Solo in Francia la contraffazione di opere d'arte è presa relativamente sul serio. Il governo o l'artista leso non solo possono denunciare i falsari, ma possono anche distruggere i suoi falsi[1].
Nella seconda parte descriverò tre casi per analizzare le argomentazioni connesse alla falsificazione: 1) Han Van Meegeren, l'olandese falsario di Vermeer e di De Hooch; 2) Elmyr de Hory, l'ungherese di nascita, falsario d'arte francese moderna; e 3) Tom Keating, il Cockney, falsario di Samuel Palmer e di numerosi altri artisti[26].

HAN VAN MEEGEREN

Han van Meegerem[27] (1889-1947) è stato chiamato il più grande falsario di tutti i tempi[31]. Se un titolo così assoluto è sempre soggetto a sfide, probabilmente nessun altro falsario è stato pagato tanto. Durante la sua carriera di falsario durata circa sei anni, vendette otto dipinti (sei «Veermeer» e due «De Hooch») per un totale che sta fra i tre e i quattro milioni di dollari. Nel 1945 fu accusato di collaborazionismo con i nazisti per essere stato coinvolto nella vendita di un «Vermeer» ad Hermann Göering; fu in tale occasione che van Meegeren ammise di aver falsificato quello e altri dipinti. Nel 1947 fu condotto in giudizio per falsificazione di opere d'arte, ed egli favorì la sua stessa accusa. Fu riconosciuto colpevole e condannato ad un anno di carcere. Subito dopo la sentenza, prima che fosse imprigionato, ebbe un attacco cardiaco fatale.

Come divenne falsario e l'atteggiamento verso il mondo dell'arte

Come la maggior parte dei falsari, van Meegeren non decise consapevolmente di fare il falsario; scelse la vita dell'artista, e solo quando le circostanze resero improbabile il successo egli cambiò i suoi scopi. Van Meegeren fu un pittore tecnicamente dotato, ed i critici che commentarono i suoi lavori ammirarono la sua abilità, mentre rimanevano freddi per ciò che appariva una mancanza di originalità o di passione. Pur se le recensioni erano generalmente favorevoli, tuttavia non concessero a van Meegeren quella fama che egli tanto desiderava. Van Meegeren rimase amareggiato da quello che lui considerava disprezzo per il suo classico talento pittorico.
Nel 1932 disgustato per l'accoglienza sleale che sentì di ricevere, van Meegeren lasciò l'Olanda per la costa sud della Francia, dove rimase fino allo scoppio della seconda guerra mondiale. Fu lì che concepì e realizzò l'idea di dipingere un olio di Vermeer che avrebbe ingannato gli odiati esperti e che, come dichiarò in seguito, avrebbe provato che lui era uguale ai vecchi Maestri. Comunque, questo piano, come nel caso di molti artisti divenuti falsari, potrebbe essere stato istigato da una circostanza che dimostrò a van Meegeren che era capace di contraffare il lavoro altrui. Van Meegeren conobbe un americano, Joseph Cameron, appassionato di quell'arte moderna che invece van Meegeren, il classicista, detestava:
«Guarda», disse Han a Cameron un giorno, al culmine di una discussione, «ti faccio un Picasso».
Davanti allo sguardo affascinato dell'americano, Han cominciò a strofinare un foglio bianco con dei pastelli, blu e rosso, giallo e nero, componendo e scomponendo simultaneamente una testa di donna, che egli sottopose a un processo di distorsione, poi sezionò in colori primari piatti. L'intera operazione durò meno di mezz'ora...

Han stava per distruggere la composizione con disgusto quando l'americano lo fermò. «Dammela! La voglio mostrare ad alcuni amici per vedere se dicono che è autentica»
«Schiocchezze. Che conta la loro opinione?»
«Non la rompere. Te la pagherò 50 dollari... E se m'assicurano che è un Picasso, la appenderò al muro e ti darò altri 100 dollari». L'americano si mise a ridere quando Han strappò il disegno dicendo: «Di certo non falsificherò il lavoro di un pittore inferiore a me»[28, p. 102].

Subito dopo Van Meegeren decise di falsificare un Vermeer, un progetto che gli costò molti anni e molta fatica, e che tecnicamente è un capolavoro. Van Meegeren scelse il Vermeer all'inizio della maturità, periodo di cui si conosceva poco, e dipinse il suo quadro su tema religioso, con uno stile alquanto differente da quello di Vermeer. Infatti, esiste solo un altro dipinto di Vermeer di soggetto religioso. In realtà Van Meegeren usò il suo proprio stile nel quadro, sebbene firmò col nome di Vermeer e usò i colori tradizionali di Vermeer[28]. Nello stile era un Van Meegeren! Van Meegeren giustificò la sua azione attaccando le sue vittime:

Decisi di vendicarmi dei critici provando che mi avevano sottovalutato. Decisi di dipingere il quadro completamente secondo la mia maniera e secondo le mie idee artistiche, ma usando i colori che venivano impiegati nel XVII sec. Ebbi cura di eseguire questo lavoro in modo tale che esso potesse passare le 5 prove usualmente imposte per accertare se una pittura del XVII sec. è originale. Volevo che la mia creazione fosse appesa in una collezione nazionale olandese. Ed è proprio questo ciò che accadde![8, p. 97].

Le argomentazioni di Van Meegeren si concentrano sull'ostilità e l'ignoranza dei suoi critici, e, paradossalmente, sulla grandezza della sua arte (se i critici erano effettivamente idioti, il loro giudizio sul suo lavoro non avrebbe avuto alcun peso).

L'accettazione dei falsi di van Meegeren

Pochi dubitarono dell'autenticità del primo falso di van Meegeren - Il *Cristo a Emmaù* di «Vermeer». Era un quadro che van Meegeren dipinse con grande amore e cura per diversi anni. Vendendo il quadro van Meegeren spiegò di aver ricevuto l'opera da una antica famiglia italiana che si era trovata in ristrettezze economiche, e che non desiderava rivelare la sua imbarazzante situazione. Nel mondo dell'arte è normale che il mediatore non riveli da chi abbia ottenuto l'opera: una caratteristica del mondo dell'arte che facilita le falsificazioni.
Prima di essere venduta, l'opera doveva essere autenticata. Van Meegeren suggerì di sottoporla ad Abraham Bredius, il più importante esperto olandese di quel periodo ed un vecchio nemico di van Meegeren. Non avendo motivi di sospetto, Bredius cadde nella trappola, proclamando il *Cristo ad Emmaù* un'opera di genio:

Che pittura! Né la bella firma «I.V. Meer» (I.V.M. in monogrammi) né il *pointille* sul pane che il Cristo sta benedicendo, sarebbe necessario per convincerci che noi abbiamo qui un — vorrei dire il — capolavoro di Johannes Vermeer di Delft, e, inoltre, una delle sue opere più grandi (1.29 m × 1.17 m), del tutto diversa da tutti gli altri suoi dipinti e tuttavia ogni pollice è un Vermeer... In nessun'altra pittura del grande maestro di Delft troviamo un tale sentimento, una così profonda comprensione della storia biblica — un sentimento tanto nobilmente umano espresso per mezzo della più grande arte... [32, p. 211].

L'elogio di Bredius rese il successo inevitabile, e il quadro fu alla fine venduto al museo Boymans di Rotterdam per mezzo milione di fiorini olandesi.

Van Meegeren più di una volta in quell'epoca espresse l'opinione che il nuovo Vermeer era un falso e che lui stesso sarebbe stato capace di farne uno ugualmente bello quando voleva. Si divertiva molto quando la seconda affermazione veniva contestata con veemenza.[30, p. 72-73]

Le successive falsificazioni di van Meegeren vennero messe a confronto con la prima e, dal momento che esse erano tutte ovviamente della stessa mano, tutte apparvero originali. Van Meegeren non ebbe mai difficoltà alcuna a vendere i suoi falsi, anche se i successivi erano fatti con meno attenzione, e non erano ugualmente piacevoli dal punto di vista estetico[31]. Ormai egli era interessato soprattutto a far soldi.

Reazione alla scoperta dei falsi

Il più grande successo politico di van Meegeren fu anche la causa della sua sconfitta. Nel 1942 il falso Vermeer di van Meegeren «Cristo e le adultere» fu venduto ad Herman Göring per 1.650.000 fiorini olandesi. Van Meegeren apparentemente non era al corrente della vendita. Dopo la guerra fu scoperto, nella collezione di Göring, questo «capolavoro» olandese, e si risalì a van Meegeren, il quale fu incapace di fornire un'adeguata spiegazione di come avesse ottenuto la tela. Per evitare di essere considerato un collaborazionista dei nazisti, van Meegeren confessò le sue falsificazioni.
Vi furono tre tipi fondamentali di reazione a questo annuncio. Il pubblico olandese si schierò con van Meegeren; in una inchiesta risultò il secondo uomo più popolare d'Olanda, dopo il primo ministro[30]. Egli aveva messo nel sacco contemporaneamente i nazisti ed il pomposo mondo ufficiale dell'arte. Dopo il processo arrivarono a van Meegeren proposte per avventure artistiche, per la pubblicazione delle memorie e per i diritti su un film che narrava la storia della sua vita. Fino alla sua morte, i prezzi dei suoi quadri levitarono[28]. Malgrado ciò, dopo che fu provato che van Meegeren aveva dipinto quei falsi, gran parte del mondo artistico svalutò la sua maestria. Pri-

ma della confessione nessuno dei suoi quadri era stato pubblicamente criticato, ma a posteriori gli esperti dichiararono che uno dei suoi quadri che era stato comperato dal Rijksmuseum non piaceva[29]. Altri, non essendo forzati dalle circostanze ad ammettere che avevano creduto originali quei quadri, si diedero a commentare quanto di poco conto essi fossero: «A parte il vantaggio di giudicare a posteriori, il falsario Han van Meegeren era un pessimo pittore»[34]. Un biografo riporta:

Quando Han confessò di averli dipinti — e non prima — un gran numero di critici d'arte scoprirono in essi meriti disuguali e quelli di loro che a suo tempo non li avevano autenticati, si rivolsero contro i loro colleghi che lo avevano fatto e li denunciarono per incompetenza, «cecità», per la loro incapacità di riconoscere che questo o quel quadro era «ovviamente» di seconda classe.[28, p. 168]

Una terza reazione, escogitata dal critico Jean Decoen, sostenne che van Meegeren non aveva dipinto due dei tre quadri attribuitigli (compreso il *Cristo ad Emmaù*), li aveva dipinti Vermeer[34].
Sebbene la prova scientifica escludesse tale punto di vista, egli asserì che i falsari possono attribuirsi più di quello che sono capaci di fare e, perciò, le loro confessioni dovrebbero essere trattate con diffidenza[31].

ELMYR DE HORY

Elmyr de Hory nacque nel 1906 in Ungheria, da famiglia benestante. Mostrò un precoce interesse per l'arte e, dopo aver studiato a Budapest e a Parigi (sotto la guida di Léger), fece parte del mondo artistico parigino fra il 1920 e il 1930. Durante la seconda guerra mondiale le proprietà di famiglia gli furono confiscate; dopo la guerra rimase uno dei tanti artisti impoveriti, sconosciuti, pur con molte conoscenze nel mondo dell'arte e nella ricca comunità internazionale. Si dice che in un periodo di vent'anni dipinse circa 1000 olii, gouaches, acquarelli e schizzi, stimati per un valore di 60 milioni di dollari[35]. La maggior parte di questi falsi erano dei suoi amici artisti — Matisse, Modigliani, Dufy, Picasso, Derain e Braque. Come Van Meegeren e Keating (e tutti gli altri grandi falsari), non fece mai copie, ma dipinse soltanto nello stile degli artisti[12]. Sembra che de Hory non fu mai accusato di falsificazione.

Come divenne falsario e l'atteggiamento del mondo dell'arte

Come Van Meegeren, de Hory sostiene di essere stato introdotto nel mestiere di falsario per caso:

Elmyr era un pover'uomo in un pomeriggio di aprile del 1946 quando Lady Malcolm-Campbell, un'amica sua che viveva presso l'elegante Hotel George V, fece una visita al suo studio in Rue Jacob e gettò un'occhiata casuale ad un disegno appeso al muro, dicendo: «Elmyr... questo è un Picasso, no?»
Non era un Picasso. Era un de Hory, un piccolo disegno di una testa di giovane ragazza, senza firma né cornice. Emlyr sorrise... «Come fai a sapere che è un Picasso?» domandò.

«Io ne so qualcosa su Picasso», disse lei, con una disinvolta aria di autorevolezza. «E mi ricordo che m'hai detto di averlo conosciuto molto bene prima della guerra. Molti di questi disegni del suo periodo greco non li firmò. Questo è uno molto bello. Dimmi, vorresti venderlo?»
«Beh, perché no?» disse Elmyr — ridendo sotto i baffi — dopo un momento, «Quanto me lo paghi?»...
Il prezzo convenuto fu di 40 sterline; con tutto quel liquido egli riuscì a vivere per due mesi. Per quel disegno aveva impiegato in tutto 10 minuti di un piovoso pomeriggio di marzo.[12, p. 22]

Dopo poco de Hory seppe che la sua amica aveva venduto il disegno per 150 sterline, e quando egli rimase di nuovo a corto, non vide nessun motivo che gli impediva di far soldi facilmente per mezzo della sua arte, specialmente dal momento che i suoi quadri firmati non si vendevano abbastanza da consentirgli di vivere. Come Van Meegeren, anche l'arte di de Hory era considerata fuori moda o sentimentale; ma la sua abilità fuori moda si prestava a fare i falsi[12].
De Hory non si considerò mai un falsario e non tenne registrazione dei suoi lavori o delle vendite:

Se lo avesse fatto avrebbe dovuto riconoscere che quello del falsario era il suo mestiere, il lavoro della sua vita. Egli testardamente rifiutò di crederlo. Si considerò un pittore che era caduto in disgrazia e che occasionalmente contraffaceva un pò di cosette, per mangiare. Malgrado il suo disprezzo per l'ambiente ufficiale dell'arte e malgrado la sua affermazione che «non aveva rimpianti», il suo senso morale non fu completamente soffocato. Cosa ancora più importante aveva un ego sfrenato e quest'ego non gli permetteva di credere che avesse fatto qualcosa di «sbagliato». Lui vedeva se stesso piuttosto come un artista incompreso — una vittima.[12, p. 118]

De Hory si vedeva come un tecnico mentre faceva i falsi. Egli credeva che non aveva senso tentare di immedesimarsi nella mente e nell'anima di un artista — di diventare quell'artista; egli sostenne che avendo studiato il lavoro dell'artista, poteva lavorare con quello stile come un dotato artigiano[12].
De Hory era amareggiato verso il mondo dell'arte. All'inizio fare falsi fu un mezzo per sopravvivere, giustificato dall'idea che i suoi quadri davano gioia agli altri; in seguito fu parzialmente motivato dalla voglia di ingannare i mercanti d'arte:

Il fatto che, egli credette, se mai sarebbero sorti problemi, i mercanti dovevano semplicemente sfogliare il libretto degli assegni e dare via una frazione del tremendo profitto che stavano traendo dall'arte — dal lavoro di uomini grandi e dotati, i quali troppo spesso erano morti poveri, amareggiati e sconosciuti — ... lo riempiva di profonda, dolceamara soddisfazione.[12, p. 96]

I mercanti d'arte, credette de Hory, erano degli ignoranti che vivevano parassitariamente sulla reputazione degli artisti di successo, e che sfruttavano il lavoro di quelli che avevano un successo minore.

Come furono accettati i falsi di de Hory

Fin dall'inizio della sua carriera come falsario de Hory ebbe poche difficoltà nel vendere i suoi falsi. Sembra che Picasso stesso abbia autenticato uno dei Picasso di De Hory[12]. Nel giro di alcuni mercanti i dipinti falsi di de Hory diventarono il modello rispetto al quale giudicare l'autenticità dello stesso artista.

Dopo (aver ricevuto diversi Dufy falsi fatti da de Hory) si raccontava che il mercante d'arte Pacitti si rifiutò di fare l'expertise di due autentici dipinti di Dufy. Era così abituato a vedere la «mano» di Elmyr, che per lui quella era «giusta», e la mano del povero defunto Dufy gli sembrava sospetta.[12, p. 146]

Comunque c'è qualche discordanza riguardo a ciò di cui de Hory può legittimamente aver credito. Lui disse per esempio che un ritratto, supposto di Matisse, di fatto l'aveva dipinto lui. Però il Fogg Art Museum, proprietario del dipinto, sostiene di averlo acquistato direttamente da Matisse[35].

Reazione alla scoperta dei falsi

Ancora una volta il mondo dell'arte reagì con sdegno e disprezzo:

Tutti (i falsi di de Hory) appaiono — anche se forse l'occhio del poi è un gran maestro — ovvi pasticci, fiacche e stradivulgate versioni di quegli elementi del lavoro dell'artista di cui essi fanno la parodia e che si adattano al più degradato aspetto del gusto corrente.[36, p. 57]

Perfino chi elogia l'abilità di de Hory come falsario si serve di questo fatto per denigrare il suo proprio lavoro creativo come artista:

De Hory, disse Jack O'Hana (della O'Hana Gallery di Londra) dopo che lo scandalo era scoppiato, è un genio della falsificazione, o della copia (sic) — ma non è un genio creativo. L'essere stato capace di falsificare così *tanti* artisti con successo è sbalorditivo. Ma proprio per questo motivo io sarei molto sorpreso se lui potesse dipingere bene ora, voglio dire i suoi stessi quadri. Se ti abitui troppo a prendere a prestito da altri, ti dimentichi chi sei tu.[12, p. 215]

Anche senza conoscere i lavori di de Hory questo mercante d'arte li denigra con una teoria del tutto a priori. Il falsario è definito come la vittima finale del suo stesso delitto.
Invece de Hory fu protagonista di una spettacolare e riuscita mostra d'arte[20].
Alcune delle sue «vittime» erano orgogliose di possedere i suoi falsi. Un collezionista disse che non si sarebbe disfatto di un falso di de Hory, ma volle una nuova autentica che lo dichiarasse «un originale e autentico falso Modigliani di Elmyr de Hory»[12].

TOM KEATING

Tom Keating, il maggior falsario recentemente scoperto, nacque a Londra nel 1917 da una povera famiglia Cockney. Secondo la sua autobiografia, scritta insieme a due giornalisti, ebbe una vita dura, spesso in miseria nera. Da fanciullo si accorse di avere talento artistico e frequentò una scuola d'arte, ma non riuscì a laurearsi anche se la sua tecnica era buona[18]. Visse facendo per lo più il restauratore d'arte e nei ritagli di tempo il pittore. Quando fu scoperto nel 1976 dichiarò che durante gli ultimi venticinque anni aveva dipinto dai 1.000 ai 3.000 pasticci di lavori di un ampio campionario di artisti, dai maestri olandesi del XVII sec. agli espressionisti tedeschi. Fu scoperto per caso attraverso l'intraprendente corrispondenza di uno scrittore per il *Times* di Londra. I suoi più clamorosi falsi erano due dipinti del pittore inglese di paesaggi del XIX secolo. Samuel Palmer, venduti all'asta per 22.560 e 34.500 dollari — l'ultimo è un record per i lavori di Palmer. Per quanto se ne sa Tom Keating non fu processato.

Come divenne falsario e l'atteggiamento verso il mondo dell'arte

Sebbene Keating avesse già fatto «estesi» restauri (tecnicamente «palinsesti») il suo primo falso (che in poetico dialetto Cockney definì «sexton blake»[37]) venne fuori da una sfida del suo datore di lavoro:

Una occasione d'oro di portare le cose in fondo si presentò un giorno quando arrivai a studio e trovai Fred che si dava al lirismo intorno ad una scena in carrozza di F.M. Bennet (un popolare artista commerciale)...
«Che cos'hai lì?» domandai passando. «Tutti penserebbero che è un Rembrandt».
«È molto meglio di quello che potresti mai fare tu», prese in giro lui.
Guardai più da vicino.
«Ma fammi il favore!» dissi ridendo. «Io saprei fare meglio con la sola mano sinistra»...
Quando arrivai al lavoro il lunedì successivo scoprii, con mia sorpresa, che il dipinto che stavo restaurando era stato tolto dal mio cavalletto e al posto suo era stata messa una tela completamente bianca. Lì vicino, su un altro cavalletto, c'era il Frank Moss Bennet.[38, p. 71]

Dopo che Keating ebbe portato a termine la sfida, venne a sapere con sorpresa che il suo datore di lavoro aveva venduto il quadro ad una galleria d'arte di Londra come un Bennet. Da questo coinvolgimento iniziale cominciò la carriera di Keating come «sexton blaker».
Keating credeva di avere una specie di parentela con tutti i pittori. Si abbandonava quasi al misticismo riguardo alle sue relazioni con i grandi artisti del passato:

È come se fossi capace di addentrarmi nel quadro, muovermi dentro di esso e perfino mettermi in contatto con i maestri che lo dipinsero... Verso la metà degli anni Sessanta, quando cominciai a imitare Goya e gli altri grandi maestri, sentii spesso i loro spiriti guidare materialmente la mia mano. La maggior parte della gente o non mi crede, o pensa che sono pazzo quando racconto loro queste cose.[38, pp. 80, 84]

Nelle giustificazioni di Keating riguardo alle sue contraffazioni risalta l'astio contro il mondo ufficiale dell'arte.

Avevo... fatto uno studio approfondito delle vite e del lavoro degli impressionisti francesi. Mi sembrò scandaloso quanti di loro erano morti in povertà. Per tutta la vita erano stati spremuti da mercanti senza scrupoli e poi, quasi a disonorare la loro memoria, quegli stessi mercanti continuarono a sfruttarli dopo la morte. Io ero determinato a fare tutto ciò che potevo per vendicare i miei fratelli e fu a tale scopo che decisi di dirigere la mia mano al «sexton blaking»[38, p. 79].

Un caso di contraffazione fu motivato, egli disse, da un puro compito di restauro:

Ero stato alla mostra di Goya presso l'Accademia Reale. Ed ero talmente inorridito dal modo scandaloso in cui alcuni quadri erano stati restaurati, che decisi di fare cosa giusta dipingendo un ritratto di Goya a titolo di risarcimento.
Fu presuntuoso da parte mia, lo riconosco, ma non mi è venuto in mente niente di meglio per prendermi la rivincita su quei selvaggi, che non sarebbero all'altezza neanche di pulire gli stivali dei maestri, altro che i loro dipinti inestimabili.[38, p. 165]

Allo scopo di dimostrare l'incompetenza e la noncuranza del mondo ufficiale dell'arte, Keating sostenne che egli usava scarabocchiare parole («falso», «Keating» o parolacce) sotto i suoi quadri con antiruggine bianca, che avrebbe potuto essere facilmente vista da chiunque si fosse preso la briga di radiografare i quadri che acquistava.

Come furono accettati i falsi di Keating

Tom Keating, più di molti altri falsari, disse che non gli importava se i suoi falsi erano accettati o meno. Dal momento che li vendeva all'asta, noi possiamo solo supporre ciò che la gente credeva di stare comperando. Sebbene non tutti, alcuni lavori di Keating raggiunsero cifre elevate. La maggior parte delle case d'asta di Londra vendettero falsi di Keating, anche se non tutte indicarono una sicura attribuzione (alcune indicarono solamente che era del periodo del tale pittore, oppure della sua scuola).

Reazione alla scoperta dei falsi

Dopo che la giornalista Geraldine Norman fece il nome di Tom Keating come falsario responsabile dei falsi Samuel Palmer, gli interessati usarono uno schieramento di argomentazioni retoriche simile agli altri casi. Per prima cosa, Tom Keating ammise subito il suo ruolo, e tenne una conferenza stampa per giustificare le sue azioni. Egli, insieme alla Norman, firmò rapidamente un contratto per un libro, e fu presentato in un programma della televisione inglese. Il pubblico, secondo i resoconti, si divertì dell'affare Keating, vedendo i tronfi conoscitori ingannati. Molti scrittori sostennero che questo scandalo (soprannominato «Watercolorgate»[18]) dimostrò l'assurdità del mondo dell'arte[2], e l'avidità dei mercanti d'arte. La reazione tipica del mondo artistico fu di dimostrare che i buoni falsi sono rari, e che Keating stava probabilmente esagerando in modo grossolano il numero dei quadri che aveva falsificato. I critici asserirono che egli era un pittore senza talento[39]. Geraldine Norman riassume la reazione del mondo artistico dicendo: «C'è stata una tendenza a disprezzare il lavoro di Tom, a far credere che in giro vi sono in abbondanza falsi senza pregio e nessun serio mercante viene da essi ingannato.»[38, P. 251]

Amanti della bellezza e raccoglitori di firme

Il conflitto fra le argomentazioni del falsario (che disprezza le sue vittime e sostiene di non aver fatto niente di male nel fare un falso) e il mondo dell'arte (che disprezza il falsario asserendo che costui inganna la storia) si presenta in tutti i casi studiati. La struttura delle argomentazioni in tutti e tre i casi è rimarchevolmente simile, e suggerisce che queste considerazioni non riflettono soltanto specifici eventi biografici o storici della carriera del falsario, ma rappresentano un conflitto strutturale sociologicamente significativo, che trova le sue basi nei tentativi di parti sociali rivali interessate al controllo del significato simbolico. Il falsario tenta di estrapolare la bellezza dell'opera d'arte dalle sue circostanze storiche, sostenendo che il valore simbolico dell'arte non è in funzione del contesto sociale, ma dell'opera stessa. I critici d'arte insistono nel vedere il simbolo artistico entro il suo contesto sociale e storico, e vedono il falso come un lavoro che nasconde il suo contesto e inganna la storia.
Il problema che ha fatto arrovellare i filosofi dell'arte fu espresso esplicitamente da Aline Saarinen:

Se un falso è così sofisticato che perfino dopo il più approfondito e attendibile esame, la sua autenticità è ancora aperta al dubbio, è o non è esso un'opera d'arte soddisfacente come se fosse inequivocabilmente autentica?[40, p. 14]

Se noi guardiamo l'opera come oggetto — l'opera d'arte fisica — allora è difficile sostenere che un falso differisce nel valore da un'opera originale (a meno che non crediamo che le future generazioni sapranno riconoscere qualche differenza). Questa prospettiva solleva il falsario dalla sua incolpabilità morale e fornisce una ragione di falsificare[41-45].
Altri filosofi dell'arte oppongono che i fattori storici, biografici ed economici sono rilevanti nell'apprezzamento estetico[9, 46-50]. Fondamentalmente essi sostengono che la consapevolezza che un'opera d'arte è falsa cambia la nostra valutazione dell'oggetto anche se non possiamo sapere perché o come sia un falso. Noi vediamo lo stesso oggetto in modo nuovo, anche se l'oggetto, ora rivelatosi un falso, sembra lo stesso. L'estetica da questo punto di vista è relazionale — cioè basata sul rapporto fra l'oggetto artistico e la categoria degli oggetti dei quali è un membro. Ne risulta che il significato conte-

stuale dell'oggetto artistico è importante. Specificamente il fatto che un'opera d'arte è stata creata in un certo periodo storico arricchisce il nostro apprezzamento. Noi non vediamo un lavoro di Rembrandt solo come una magnifica pittura, ma anche come una magnifica pittura olandese del XVII sec., che riflette *sia* il senso eterno della bellezza, *sia* lo spirito dell'epoca. Questo punto di vista è simile alla teoria della interazione simbolica, la quale sostiene che i simboli non hanno un valore o un significato assoluti, ma vengono compresi solo alla luce del loro contesto.

Comunque, l'enfasi sul contesto può portare ad ignorare le bellezza dell'opera, mettendo a fuoco *solo* il suo contesto. Ciò riduce l'arte o a un artefatto storico, o ad un investimento. Alcuni critici del mondo artistico hanno asserito che i conoscitori sono più «cacciatori di firme» che «amanti dell'arte»[51]. Anche se questo giudizio è sleale, la sua importanza non può essere sottovalutata. Per esempio, nel 1924, un quadro di Hans Blum non raggiunse neanche il prezzo base di 800 marchi in un'asta; pochi anni dopo l'opera fu venduta privatamente per 110.000 marchi — dopo che la firma era stata sostituita con quella del più prestigioso artista W. Leibl[52]. A dispetto delle nostre proteste, le firme sono importanti. Pochi si sentirebbero a loro agio ad aggirarsi perplessi in una galleria d'arte dove fossero state rimosse tutte le etichette, dove si potesse fare affidamento soltanto sul proprio gusto estetico.

La lotta per il controllo sui significati dei simboli sociali è una continua disputa dove si scontrano fazioni rivali con interessi differenti[6]. Una fazione vede la contraffazione come un reato contro la verità, l'altra come un reato contro il valore economico (dunque una frode). Se, come asseriscono i critici d'arte, i falsari alterano l'aspetto del nostro mondo, la contraffazione è un grave crimine contro l'umanità. Ma se, come asseriscono i falsari, il mercato dell'arte distrugge il valore estetico, allora la contraffazione non solo non è «veramente» un reato, ma è un'affermazione morale dell'apprezzamento del ruolo della bellezza in una società corrotta.

Ringraziamenti: l'autore ringrazia Patricia Adler, Peter Adler, Howard Becker e Deborah Shatin per i loro consigli e commenti.

[1]Goodrich, D.L., *Art Fakes in America,* Viking Press, New York, p. 224.
[2]Wicker, B., Art Gratia Artist?, *Commonwealth, 104,* p. 623, 30 settembre 1977.
[3]Harris, R., The Forgery of Art, *New Yorker, 37,* pp. 112-145, 1961.
[4]Per il complicato argomento di cosa costituisca un'arte «autentica» vedi Xillet, F., True or False?: The False Dichotomy, *African Arts, 9,* pp. 8-14, 1976.
[5]Würtenberger, T., *Criminological and criminal-law problems of the forging of paintings,* in *Institute of Criminal Law and Criminology, Aspects of Art Forgeries,* Martinus Nijhoff, L'Aia, 1962.
[6]Moulin, R., La genèse de la rareté artistique, *Centre Européen de Sociologie Historique, 7,* pp. 241-258, 1978.
[7]Savage, G., *Forgeries, Fakes, and Reproductions: A Handbook for the Collector,* Barrie and Rockliff, London, 1963.

[8]Schüller, S., *Forgers, Dealers, Experts: Strange Chapters in the History of Art,* G.P. Putnam's Sons, New York, 1960.
[9]Tietze H., *Genuine and False,* Chanticleer Press, New York, 1948.
[10]Drachsler L.M., Torczyner H., Fake Paintings in America: A Juridical Still-life of the Moral Right Doctrine, in *Forgery in Art and Law,* Drachsler and Torczyner, Federal Legal Publications, New York, 1956.
[11]Shirley D.L., Faking it, *Newsweek, 72, 82,* 16 agosto 1968.
[12]Irving C., *Fake! The Story of Elmyr de Hory, the Greatest Art Forger of Our Time,* McGraw-Hill, New York, 1969.
[13]DuBoff L.D., Controlling the Artful Con: Autentication and Regulation, *Hastings Law Journal 27,* pp. 973-1021, 1976.
[14]Cole S., *Counterfeit,* John Murray, London, 1955.
[15]Gusfield J., *The Culture of Public Problems,* University of Chicago Press, 1981.
[16]Stein D., Oui, je suis un faussaire, *Paris Match 968,* pp. 90-95, 28 ottobre 1967.
[17]Joni J.F., *Affairs of a Painter,* Faber and Faber, London, 1936.
[18]Hochfield S., The Watercolorgate Affaire, *Art News 75,* 75 pp. 49-50, 1976.
[19]Lynes R., Forgery for Fun and Profit, *Harper's 236,* 1968.
[20]C.S., Master Faker, *Art and Artist 6,* p. 78, 1971.
[21]A.M.F., The Art of Imitating Art, *Art News 52,* p. 15, 1953.
[22]Kurz O., *Fakes,* sec. ed., Dover, New York, 1967.
[23]Friedlander M.J., On Forgeries, *Burlington Magazine 78,* pp. 192-197, 1941.
[24]Bazarov K., Emperors with No Clothes, *Art and Artists 12,* pp. 34-36, luglio 1977.
[25]Bauman L., Legal Control of the Fabrication and Marketing of Fake Paintings, *Stanford Law Review 24,* pp. 930-941, 1976.
[26]Questi tre casi furono scelti perché implicano falsari intorno ai quali è disponibile parecchio materiale pubblicato. Inoltre essi hanno a che fare con gente di differente nazionalità che lavorò in diversi paesi. Non asserisco che tale selezione costituisca un campione casuale, né rappresentativo. Un quarto caso, quello di David Stein, è stato tagliato per mancanza di spazio. Esso rivela una struttura di retoriche consimili ed è disponibile a richiesta dall'autore.
[27]Tre biografie forniscono le basi del materiale storico su van Meegeren. Tutte e tre sono divulgative e non indicano le fonti. Due di esse, quella di Moiseiwitsh (nota 28) e di Godley (nota 29) sono fondamentalmente apologetiche. Godley fu invitato a scrivere il suo libro dal figlio e dalla figlia di van Meegeren. Il libro di Lord Kilbracken è molto più critico verso van Meegeren, asserendo che egli soffrì di «uno stato avanzato di paranoia» (v. nota 29, p. 12). Risulta che Lord Kilbracken e John Godley siano la stessa persona (v. nota 30, p. VII), ciò dimostra che gli stessi fatti possono essere interpretati in modi molto diversi.
[28]Moiseiwitsh M., *The Van Meegeren Mystery: A Biographical Study,* Barker, London, 1964.
[29]Godley J., *The Master Forger: The Story of Han Van Meegeren,* Home and VanThal, London, 1951.
[30]Lord Kilbracken, *Van Meegeren: A Case History,* Thomas Nelson and Sons, London, 1967.
[31]Coremans P.B., *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hoochs: A Scientific Examination,* J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1949.
[32]Bredius, A., A New Vermeer, *Burlington Magazine 71,* p. 211, 1937.
[33]Jacob J., Fake, Flawed and Forgotten Geniuses, *Art in America 57,* p. 111, 1969.
[34]Decoen J., *Back to the Truth,* A. Donker, Rotterdam, 1951.
[35]What Next - the Mona Lisa?, *Life 68,* pp. 34-35, 1970.
[36]Denvir B., Faux de mieux, *Studio International 180,* pp. 57-58, 1970.
[37]Espressione gergale intraducibile.
[38]Keating T., Norman F., Norman G., *The Fake's Progress,* Hutchinson, London, 1977.
[39]Patterson J., Keating's Hard Dealing, *Art News 74,* pp. 120-122, 1976.
[40]Saarinen A., Masterpiece of Forgery, *New York Times Book Review 14,* 30 giugno, 1961.
[41]A. Koestler, The Aesthetics of Snobbery, *Horizon, 7,* pp. 50-53, 1965.
[42]Granville H. Fell, The Validity of Fakes as Works of Art, *Connoisseur, 117,* pp. 32-37, 1946.
[43]H. Furst, The Value of Forgeries, *Apollo, 42,* pp. 242, 245, 1945.
[44]A. Lessing, What is Wrong with a Forgery?, *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 23,* pp. 461-471, 1965.
[45]E. Banfield, Art versus Collectibles, *Harper's,* pp. 28-34, agosto, 1982.
[46]N. Goodman, *Languages of Art,* Hackett, Indianapolis, 1976.
[47]M. Sagoff, The Aesthetic Status of Forgeries, *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 35,* pp. 169-180, 1976.

[48]H. Steele, Fakes and Forgeries, *British Journal of Aesthetics, 17,* pp. 254-258, 1977.
[49]D. Stalker, Goodman on Authenticity, *British Journal of Aesthetics, 18,* pp. 195-198, 1978.
[50]D. Dutton, Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts, *British Journal of Aesthetics, 19,* pp. 302-314, 1979.
[51]B. Wolf, Just like Vermeer, *Art Digest, 20,* p. 18, 1 gennaio, 1946.
[52]Arnau F., *Three Thousand Years of Deception in Art and Antiquities*, Jonathan Cape, London, 1961.
[53]Van de Vaal H., Forgery As a Stylistic Problem, in *Institute of Criminal Law and Criminology, Aspects of Art Forgery*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1962.

Sergio Lombardo

ARTE COME SCIENZA. UNA BARRIERA DI PREGIUDIZI

I requisiti che consentono di classificare una disciplina nell'ambito dell'arte o in quello della scienza sono sottoposti alla relatività storica.
In alcune epoche il concetto di «arte» indicava ciò che in altre epoche sarebbe stato indicato con il concetto di «scienza» e viceversa. Gli stessi termini hanno subito diverse traduzioni da una cultura all'altra e ciò ha implicato un ampliamento, una restrizione o una variazione del loro significato.
Nel Medioevo per «scienza» si poteva intendere la musica, e l'autorizzazione ad esercitare simile professione derivava dall'appartenenza al clero. Gli scopi della scienza allora erano molto diversi da quelli attuali: secondo Isidoro di Siviglia «Il primo compito della scienza è la ricerca di Dio, il secondo è la lotta per la santità della vita»[1].
Dal punto di vista storico è apparentemente impossibile ricavare una definizione precisa dei rispettivi ambiti disciplinari nell'intreccio arte-scienza.
Se interroghiamo l'epistemologia contemporanea e osserviamo la tendenza degli ultimi tre o quattro secoli, possiamo però giungere alla conclusione che tutti i settori della cultura tendono ad evolversi da uno stadio intuitivo prescientifico verso una precisa strutturazione disciplinare di tipo scientifico.
Il percorso inverso, teoricamente possibile[2], appare però improbabile[3].
In questo articolo tenterò di rispondere alla domanda: può l'arte diventare scienza? La risposta ovvia sarebbe che, se in epoche precedenti ciò è potuto accadere, allora può ancora accadere. Ma da un'analisi più specifica dell'ambiente artistico attuale emerge una fitta barriera di pregiudizi che si oppone energicamente a quella che sul piano teorico appare una logica ed inevitabile evoluzione della cultura moderna.
Dopo un cenno sui requisiti essenziali che conferiscono a una disciplina il valore di scienza, discuterò i pregiudizi che più tenacemente frenano l'evoluzione scientifica dell'arte. Infine, facendo un'analogia con la storia della psicologia, mostrerò i primi passi che a mio avviso apriranno la strada ad una rifondazione scientifica dell'arte.

I requisiti della scienza moderna.

Secondo Kant, c'è conoscenza scientifica solo quando i diversi ricercatori cumulano i loro risultati con quelli precedenti e non sono costretti, come invece accade nella metafisica, a ricominciare ogni volta tutto da capo[4].

Sergio Lombardo, Centro studi sui problemi dell'arte Jartrakor, Roma.

© Rivista di Psicologia dell'Arte, Anno VI, nn. 10/11, 1984

Questo costituisce il fondamentale, e recentemente dibattutissimo, problema della *cumulatività del progresso scientifico.*
Altro requisito fondamentale, anch'esso però oggi molto dibattuto, è il cosidetto *principio costitutivo*: esso riguarda l'accordo fra le teorie e i fatti osservati[5].
In altre parole, può esservi scienza solo quando c'è accordo fra le osservazioni e i fatti osservati. Tale accordo non è ovvio come poteva apparire ai tempi del positivismo logico, ma è alquanto discutibile; anzi, secondo P.K. Feyerabend «Nessuna teoria è sempre in accordo con tutti i *fatti* compresi nel suo campo, ma non sempre la colpa è della teoria. I fatti sono costituiti da teorie anteriori, e un conflitto tra fatti e teorie può essere una prova di progresso»[6].
La nuova filosofia della scienza parte dalla concezione falsificazionista di Popper[7], che stabilisce la demarcazione fra scienza e metafisica in base alla «falsificabilità» degli enunciati e ad alcuni asserti di base stabiliti convenzionalmente dalla comunità scientifica. Contrariamente alla teoria empiristica, che fondava la conoscenza sui dati sensoriali, la nuova filosofia della scienza giunge a formulare una teoria della percezione come costrutto cognitivo, nel quale convergono sia le stimolazioni provenienti dal mondo esterno, sia l'attribuzione di significati indotti dalle teorie precedenti[8].
La relativa stabilità delle teorie scientifiche è dovuta alla struttura «paradigmatica» del pensiero scientifico, essa fa sì che il progresso della scienza avvenga sotto forma di rivoluzioni periodiche e non come un progresso continuo.
I paradigmi sono teorie che, venendo condivise dalla maggioranza dei ricercatori, consentono la strutturazione di una comunità scientifica chiusa da una rigida definizione di campo in modo da escludere i non aderenti[9].
Per quanto riguarda le nuove scoperte, o la scelta fra teorie rivali, l'accettazione o il rigetto vengono decisi dai membri della comunità scientifica. Ciò implica, sostiene Brown, un criterio interno di verità.
Nel campo dell'arte siamo ancora molto lontani dalla formazione di una comunità di artisti capace di definire il proprio dominio secondo precisi paradigmi teorici.
Molti pregiudizi impediscono che ciò accada.

Il pregiudizio dell'artista

La storia delle avanguardie artistiche contemporanee offre ripetuti esempi di formazione di gruppi con intento sperimentale e scientifico. La scettica testimonianza dell'artista e scienziato François Molnar, membro del gruppo GRAV di Parigi e dimissionario nel novembre 1960 a soli quattro mesi dalla fondazione del gruppo, ci mette in guardia rivelando, nella sua lettera di dimissioni, che il suo scopo di «fondare un'estetica scientifica e, di lì, l'arte moderna stessa»[10], era minoritario all'interno del gruppo, di fronte a una generale tendenza alla immediata commercializzazione dell'arte. Egli così argomentava: «... credete forse che la realtà sia una cinquantina di critici, duecento gallerie e un centinaio di snob?... il nostro scopo dovrebbe essere quello di operare cambiamenti all'interno non solo delle opere, ma anche della società artistica. Non è correndo dietro ai critici e alle gallerie che opereremo questi cambiamenti... Se il nostro fine è solo quello di arrivare all'interno del "sistema", il gruppo non si differenzia in niente da tutti gli altri gruppi artistici e si condanna ulteriormente»[11]. Per sistema qui si deve intendere ovviamente il sistema di commercializzazione. Ma lo stesso Molnar, qualche anno più tardi, dovrà ammettere che la tendenza scientifica non riuscì a produrre una teoria capace di assolvere al ruolo di paradigma. «L'estetica dovrebbe diventare una scienza normativa per la pratica dell'arte, cosa che l'estetica tradizionale ha sempre rifiutato di fare. Gli artisti che si sentivano estranei ad essa, hanno iniziato a inventare teorie nelle quali essi automaticamente introdussero norme. Ma non riuscirono a raggiungere un grado di oggettività scientifica sufficiente: la norma rimase sempre la loro norma personale»[12].
Gli artisti sono isolati, in concorrenza reciproca; ma anche gli scienziati inizialmente si trovano in una situazione simile. Kuhn osserva come «... nelle prime fasi di sviluppo di ogni scienza, uomini diversi, trovandosi di fronte alla stessa gamma di fenomeni... li descrivano e li interpretino in maniere diverse»[13], ma in campo scientifico tali divergenze scompaiono presto e definitivamente grazie all'intervento dei paradigmi.
Uno dei più tenaci pregiudizi che impediscono agli artisti di accordarsi su una teoria paradigmatica è la loro mancanza di autonomia intellettuale. Gli artisti secondo un'antichissima tradizione sociologica che divide le attività umane in meccaniche e liberali, pratiche e teoriche, esecutive e progettuali, artigianali e creative, tendono a lasciarsi classificare nella schiera degli operai, eventualmente toccati da inconsapevole ispirazione, piuttosto che in quella degli intellettuali. Essi tendono cioè ad ostentare una spessa coltre di ignoranza, forse per garantire l'autenticità dell'ispirazione, che, nella tradizione cristiana, colpisce di preferenza gli umili.
Con furba umiltà gli artisti sono sempre in attesa di essere «scelti» da mercanti o da critici, ai quali delegano ogni autorità teorica. Usando come esca un atteggiamento ingenuo e sprovveduto, cercano di sedurre i loro padroni. Questa classica strategia seduttiva non è in verità priva di effettive probabilità di successo, un artista sprovveduto e umile può essere sfruttato meglio, in un sistema di avidi mercanti.
Restìo ad abbandonare la sua umiltà, l'artista è come un bambino succube di genitori invadenti[14], che non vuole diventare adulto per non perdere il privilegio dell'irresponsabilità espressiva, spesso confusa con la spontaneità e con la libertà poetica. Quello che più avanti chiamerò pregiudizio anarchico fornisce all'artista un supporto ideologico per confermare il suo atteggiamento antiscientifico.

Il pregiudizio dello scienziato

Una delle offese più temute dallo scienziato è quella di essere chiamato artista. Lo scienziato tende a mostrare un'immagine di sé come persona priva di fantasia, anemotiva e rivolta verso una verità senza orpelli e spesso antiestetica. Questa immagine è ormai un mito popolare, un pregiudizio appunto; ma ben radicato.
Prendiamo l'astronave come esempio di opera d'arte contemporanea, paragonabile alle antiche piramidi o perfino all'arca di Noè. Lo scienziato, o il gruppo di scienziati, che progetta un'astronave, ne stabilisce anche la forma, legata a problemi di aerodinamica e a necessità funzionali, ne determina l'aspetto estetico, il colore, il fascino, la mitologia. Questo scienziato è un artista inconsapevole[15] che sta progettando quella che, dal punto di vista di un'altra cultura, potrebbe essere vista come una delle più rappresentative opere d'arte della nostra epoca[16].
In questo caso il pregiudizio dello scienziato potrebbe suggerire qualche tentativo di «abbellimento» della sua opera, tentativo che comprometterebbe irrimediabilmente la spontaneità dell'atto inconsapevole. Lo scienziato potrebbe indursi a delegare agli artisti ufficiali parte delle decisioni estetiche, magari l'arredamento interno o la decorazione di superfici esterne, con la conseguenza di deturpare l'opera.
Perfino gli scienziati che si occupano sperimentalmente di estetica tendono ad usare stimoli tratti da opere pregiudizialmente dichiarate tali dalle mode ufficiali invalidando completamente i loro test sulla sensibilità estetica[17] e attitudinali. L'indagine scientifica sull'arte si limita troppo spesso ad un timido spionaggio dall'esterno, perché il pregiudizio dello scienziato vieta che egli possa creare arte.

Il pregiudizio del critico

Il critico d'arte organizza mostre, gestisce manifestazioni culturali pubbliche e private, rilascia autentiche e dichiarazioni di pregio, garantisce attribuzioni, esclude dalla pubblica attenzione gli artisti sgraditi, introduce i giovani artisti nel mondo della cultura ufficiale.
I criteri in base ai quali fa tutto ciò non sono sempre chiari, ma in compenso sono quasi sempre insindacabili. Il critico non può essere accusato di scorrettezza, dal momento che è lui stesso a stabilire le regole del gioco e può cambiare regole in qualsiasi momento.
L'opera degli artisti, nel suo discorso critico, ha un ruolo passivo, di rifinitura espressiva. Nella scelta degli artisti, problemi come la completezza e la neutralità scientifica non obbligano il critico più di quanto la scelta delle metafore non obblighi il poeta.
L'uso di metodi e nozioni scientifiche da parte di artisti isolati costituisce un loro titolo di demerito agli occhi del critico; spesso completamente sfornito di strumenti idonei, egli teme di incorrere in errore.

Il suo timore è però un pregiudizio; infatti, se lo scopo del critico è poetico o autoespressivo, egli può ispirarsi liberamente alla macchina a vapore senza necessariamente essere ingegnere, o alla luna senza essere astronomo, o all'arte, se crede.

Il pregiudizio del mercante

In linea di principio il mercante non è contrario ad un'arte scientificamente fondata; anzi, all'inizio degli anni Settanta, è esistita una moda di mercato che privilegiava nettamente lo «stile» scientifico.
Il mercante vuole ricavare il massimo lucro dalla vendita di opere d'arte, dunque per lui è arte ciò che gli consente il massimo lucro. Il pregiudizio del mercante è indiretto: se in una galleria d'arte vengono esposte due astronavi, una di grande importanza storica e perfettamente funzionale, l'altra una scenografica costruzione di cartapesta, potrebbe accadere che quella di cartapesta, facilmente riproducibile in migliaia di copie formato salotto, gli consenta un lucro maggiore. La funzionalità scientifica può essere un peso inutile agli occhi del mercante.

Il pregiudizio della rappresentazione

Lo scienziato progetta «astronavi» sul piano della realtà, non su quello della rappresentazione. Per apprezzare la sua opera sul piano estetico bisogna guardarla dal punto di vista di un'altra epoca storica, dal quale essa appaia espressione rappresentativa di una cultura estranea[16].
Lo scienziato immerso nel presente, impegnato in uno sforzo ben definito sul piano della realtà, non si rende affatto conto di agire in modo espressivo se visto da un altro tempo; egli crede di seguire la via più breve per raggiungere il suo scopo, ma invece segue una strada contorta e piena di «errori», ed è proprio l'inconsapevolezza di quegli errori che determina il fascino della sua spontaneità espressiva, che garantisce la sua autenticità estetica[15].
Il *Multiplano* costruito nel 1908 dal marchese D'Equevilly-Montjustin (si veda la riproduzione in copertina) o l'*Eole* di Clément Ader, che nel 1890 riuscì a levarsi in aria insieme al suo autore, serviranno da esempi di opere d'arte involontaria, scientifica e non rappresentativa.
Il pregiudizio della rappresentazione costringe l'opera d'arte a nascere già esclusa dal piano della realtà e dunque costretta a priori su un piano di «finzione», che, specialmente quando l'opera d'arte dovrebbe «sembrare» spontanea, ne sottolinea l'artificiosità[18].
Secondo il pregiudizio della rappresentazione una fotografia o una pittura che raffigurano un paesaggio possono essere arte, ma il paesaggio no[19].
La rappresentazione fotografica, pittorica o teatrale di un individuo emozionato può essere arte, ma l'individuo emozionato no[20].
Il racconto o la riproduzione di sogni, allucinazioni, fantasie, possono essere arte, ma un sogno[21], un'allucinazione[22], una fantasia, no.

La rappresentazione simbolica, allegorica, o la riproduzione di scene particolari della vita o della morte di un individuo, possono essere arte; ma la sua vita[23] o la sua morte[24] no.
Il pregiudizio della rappresentazione è stato oggetto di precise prese di posizione in senso contrario da parte delle più importanti avanguardie artistiche del nostro secolo[25]. Lo sforzo dell'arte contemporanea è quello di ancorare l'esperienza estetica a precisi valori disciplinari autonomi controllabili con metodi sperimentali, non quello di salvare alcuni feticci privi di efficacia.

Il pregiudizio anarchico

Confuso da molti con l'ispirazione poetica, il pregiudizio anarchico può essere definito l'inverso del detto di Francesco Bacone: «La verità emerge più facilmente dall'errore che dalla confusione»[26].
A preferire la confusione in arte furono gli anarchici nella loro giusta lotta contro i regimi totalitari, i quali volevano costringere l'arte al ruolo di agiografia del regime e propaganda politica. I principi più importanti dell'estetica anarchica sono due: il principio del «tutto è lecito in arte» e quello del coinvolgimento attivo del pubblico.
Trotskij e André Breton all'epoca della politica culturale di Stalin nell'Unione Sovietica affermarono: «Nel campo della creazione artistica, è essenziale che l'immaginazione sfugga ad ogni controllo, che per nessun motivo si lasci irregimentare. A chi ci sollecita... affinché acconsentiamo alla sottomissione dell'arte a una disciplina secondo noi radicalmente incompatibile con i suoi mezzi, opponiamo un rifiuto senza possibilità d'appello e la volontà precisa di attenerci alla formula del "tutto è lecito in arte"»[27].
L'idea anarco-futurista del coinvolgimento attivo del pubblico nell'evento artistico è stata ripresa in varie epoche e sotto diverse angolature, tanto da diventare un concetto chiave di tutta l'arte d'avanguardia. Formulata forse per la prima volta dal poeta Mallarmé[28] alla fine del secolo scorso, essa sta alla base della ricerca di un'arte interdisciplinare, o «Arte Totale», capace di utilizzare apporti estemporanei e spesso involontari (spontanei) di spettatori occasionali, ma soprattutto capace di entrare nel vissuto «reale» dei partecipanti rompendo le barriere della rappresentazione.
C'è tutta una linea anarchica che dal Teatro Futurista all'Agit-Prop di Arvatov, dalle feste di paese all'animazione sociale, giunge fino ai grandi santoni americani dell'Happening, fino ai recenti «Events» post-neo-trans-modern-informali-pop.
Il principio della confusione regna ormai sovrano nella scienza artistica, e come prevedeva il detto di Bacone, nessuna verità sembra emergere dal caos.
Ma la forza della verità sta nel fatto che essa riesce a ordinare ciò che prima era confuso, pertanto di fronte ad essa la confusione anarchica si rivela solo un pregiudizio: utilissimo a smascherare le false verità, ma inutile contro la scienza.

Arte come scienza

Se interroghiamo la storia sociale dell'arte possiamo scoprire che in ogni periodo storico l'arte rappresenta le idee del gruppo sociale dominante, riflette le necessità della struttura economica e soprattutto obbedisce ai desideri del committente. Come ricorda Hauser, all'inizio del Settecento francese, «Spesso gli stessi artisti lavoravano per il re e per il duca, adottando volta a volta lo stile committente, come Coypel ad esempio: correttamente aulico al castello di Versailles, nella decorazione della cappella, al Palais Royal invece dipinge le dame in civettuolo *négligé* e per l'Académie des Inscriptions disegna medaglie classicheggianti»[29].
Si potrebbe pensare che non può esservi artista senza che vi sia un committente, pertanto l'artista dovrebbe per prima cosa individuare la classe storicamente vincente, per poi mettersi opportunisticamente al servizio di quella offrendo il suo talento grezzo. Ne consegue che all'avvento di ogni nuovo gruppo sociale, gli artisti o cadono in disgrazia o cambiano stile convertendosi al nuovo padrone.
Un confronto fra l'attuale arte occidentale capitalista e quella dei regimi comunisti potrebbe confermare tale punto di vista, poiché gli stili messi a confronto risultano sostanzialmente divergenti, senza alcuna base invariante comune.
La conclusione inevitabile di questa logica sarebbe che la volontà del committente è pervasiva e l'arte non dispone di alcuna autonomia disciplinare di tipo scientifico.
Molti trovano desiderabile e democratica tale situazione, e Feyerabend si augura che anche la scienza un domani raggiunga simile privilegio[30].
Nella scienza come è intesa oggi, comunque, le cose stanno diversamente. Lo scienziato non è completamente libero dalle influenze sociali come era immaginato ai tempi di Cartesio, quando aveva come unico committente ideale la verità (razionalismo assoluto); ma ha un margine di autonomia (razionalità debole) fondato sulla formazione di un consenso *assoluto* rispetto al valore di verità attribuito alle osservazioni che dipendono da teorie categoriali, un consenso *forte* rispetto al valore di verità attribuito alle osservazioni che dipendono da teorie interpretative, e un *consenso debole* rispetto al valore di verità attribuito alle osservazioni che dipendono da teorie esplicative[3].
Ciò fa sì che lo scienziato sia relativamente indipendente dalla sociologia e dalla politica, poiché i suoi risultati non variano al variare dell'ideologia dominante, o almeno variano soltanto al momento dell'applicazione tecnologica.
Rimane il fatto che il primo committente della scienza è la definizione di verità stabilita dalla comunità scientifica (principio costitutivo), e solo in un secondo momento è posto il problema di «vendere» i risultati scientifici a scopi applicativi e tecnologici.

Può esistere anche nell'arte un principio costitutivo simile a quello scientifico? Può essere immaginata (come primo committente dell'arte) una definizione di bellezza stabilita dalla comunità artistica capace di produrre risultati solo in un secondo tempo vendibili a scopo applicativo? Può insomma l'artista superare la sua condizione di artigiano compiacente e succube dell'ideologia dominante dandosi un compito sperimentale scientificamente autonomo?
La strada da percorrere è quella già percorsa dalla scienza. Come la verità scientifica ha potuto evitare le pastoie della metafisica adottando una formulazione «falsificabile», l'arte dovrà adottare una definizione di bellezza falsificabile.
I primi passi in questa direzione avverranno in analogia a quelli già percorsi dalla psicologia contemporanea: dalla definizione di scienza dell'anima (psiche) a quella di scienza del comportamento; dal metodo dell'introspezione a quello della psicologia stimolo-risposta (S-R); dalla teoria dell'ispirazione alla teoria psicoanalitica dell'espressione involontaria di contenuti inconsci.
Per evitare i problemi metafisici, la psicologia studia la mente umana dal punto di vista del comportamento, e intende per comportamento «... quelle attività di un organismo che possono essere osservate da un'altra persona o dagli strumenti di uno sperimentatore»[31].
Il primo laboratorio di psicologia sperimentale moderna, fondato a Lipsia nel 1879 da Wilhelm Wundt, era ancora largamente basato sul metodo dell'introspezione: in questo caso il comportamento consisteva in resoconti dei soggetti circa le proprie esperienze. Ma un decisivo progresso si ebbe quando, grazie al «comportamentismo» di John B. Watson, la psicologia passò da una fase soggettivistica alla costituzione di una scienza oggettiva. Fondamentale per questo salto fu la distinzione dell'esperienza psicologica in *stimoli* (variabili indipendenti) e *risposte* (variabili dipendenti). Questa semplice distinzione permise agli sperimentatori di variare sistematicamente le caratteristiche dello stimolo e di misurare in modo preciso le corrispondenti variazioni delle risposte.
Applicato ai problemi dell'estetica tale metodo consente di valutare le caratteristiche di un'opera d'arte, considerata come stimolo di reazioni psicologiche specifiche, e di dimostrare come ciascuna di quelle caratteristiche influenza la risposta di un campione di persone, scelto come rappresentativo di una popolazione più ampia.
Berlyne, nel 1958[32], formulò un'interessante definizione della specificità degli stimoli estetici, fondata sulla capacità di tali stimoli di influenzare la risposta di un campione di persone. Egli stabilì che l'esteticità di uno stimolo è misurabile in base al tempo che un soggetto dedica spontaneamente alla contemplazione di quello stimolo, confrontato con il tempo che lo stesso soggetto dedica alla contemplazione di stimoli differenti.

Si può far risalire a Berlyne la data di nascita di discipline rigorosamente scientifiche come l'estetica sperimentale e la psicologia dell'arte, che ormai contano un gran numero di adepti e parecchi laboratori di ricerca.
Ma nessuno di questi laboratori è riuscito ancora a produrre opere d'arte consensualmente accettate dalla comunità artistica come «paradigmatiche».

[1]Tatarkiewicz W., *Storia dell'Estetica*, Einaudi, Torino, 1979. La citaz. di Isidoro di Siviglia è a pag. 4, vol. 2°.
[2]Feyerabend P.K., *Scienza come Arte*, Laterza, Bari, 1984.
[3]Pera M., *Apologia del Metodo*, Laterza, Bari, 1982.
[4]Kant I., *Critica della Ragion Pura*, Laterza, Bari, 1963[8], p. 15.
[5]Pera M., cit. p. 54.
[6]Feyerabend P.K., *Contro il Metodo*, Feltrinelli, 1984.
[7]Popper K., *Conoscenza Oggettiva*, Armando, Roma, 1973.
[8]Brown H.I., *La Nuova Filosofia della Scienza*, Laterza, Bari, 1984.
[9]Kuhn T.S., *La Struttura delle Rivoluzioni Scientifiche*, Einaudi, 1978.
[10]Molnar F., Lettera di dimissioni dal GRAV, in *L'Ultima Avanguardia*, a cura di Lea Vergine, Mazzotta, Milano, 1983.
[11]Molnar F., cit. pag. 155.
[12]Molnar F., *Toward Science in Art. Directions in Art Theory and Aesthetics*, Faber & Faber, London 1968, pag. 204.
[13]Kuhn T., cit., p. 36.
[14]Lombardo S., *L'Artista Bambino*, in Creativa, a cura di A. Del Guercio.
[15]Sull'inconsapevolezza dell'artista vedi Lombardo S., *Sulla Spontaneità*, Riv. di Psicol. dell'Arte, n. 6/7, Jartrakor, Roma, 1982.
[16]Sulla comparsa e scomparsa di opere d'arte in seguito a cambiamenti del punto di osservazione, vedi Lombardo S., *Appunti sulla Teoria della Complessità e sul Concetto di Isotropia*, Riv. di Psicol. dell'Arte, n. 1, Jartrakor, Roma, 1979.
[17]Homberg A., *Preferenze Estetiche nel Comportamento Comune: Critica della Letteratura e Nuovi Studi su Gemelli*, Riv. di Psicol. dell'Arte, n. 3, Jartrakor, Roma, 1980, pp. 35-55.
[18]Sulla finzione dell'arte vedi Lombardo S., *Metodo e Stile...*, Riv. di Psicol. dell'Arte n. 3, 1980 e anche *Il superamento della finzione*, in *Immagini Indotte...*, Riv. di Psicol. dell'Arte, n. 1, Jartrakor, Roma, 1979, pp. 52-55.
[19]Alcuni casi, specialmente nella *Land Art*, dimostrano il contrario.
[20]Le mie *Situazioni-problema* dimostrano il contrario.
[21]Il mio *Specchio Tachistoscopico* dimostra il contrario.
[22]La mia recente *Pittura Stocastica* dimostra il contrario.
[23]Piero Manzoni vendeva certificati attestanti la qualità di «opera d'arte vivente» di alcuni personaggi, fra cui Umberto Eco. Ciò dimostra il contrario.
[24]Il mio *Progetto di Morte per Avvelenamento* dimostra il contrario.
[25]Lombardo S., *Metodo e Stile...*, cit. nota 18.
[26]Bacone F., *Novum Organum*, trad. in *Scritti Filosofici*, a cura di Paolo Rossi, UTET, Torino, 1975.
[27]Reszler A., *L'Estetica Anarchica*, SugarCo, da *L'Estetique Anarchiste*, Presses Univ. de France, 1973.
[28]Mallarmé S., *Il Libro*, opera incompiuta che doveva consistere in fogli isolati combinati a caso dal lettore.
[29]Hauser A., *Storia Sociale dell'Arte*, Einaudi, Torino, 1956-1982[13], Vol. 2°, p. 30.
[30]Feyerabend P.K., *Addio alla Ragione*, in *Scienza come Arte*, cit., pp. 25-91.
[31]Hilgard E.R., *Introduction to Psychology*, 1953, trad. Giunti Barbera, 1971.
[32]Berlyne D.E., *Conflict, Arousal, and Curiosity*, McGraw-Hill, U.S.A., trad. it. Franco Angeli, 1971.

SUMMARIES

John Langerholc - *What is the Lady Really Smiling About?,* p. 5.

The world's most famous work of art owes its fascination, usually designated as inexplicable, to the subliminal embedding of a large number and variety of male faces in the Mona Lisa's clothes and hair as well as in the surrounding land and cloudscape. This is not an isolated instance of an unconscious or accidental process, but shows a conscious recognition of features of human perception which are just now coming to be formulated rationally.
Although most if not all of the succeeding great masters obviously recognized and imitated this trick, it seems to have completely escaped the notice of academic art criticism, which generally begins recognizing facial alternatives in Arcimboldi, thence skipping over the centuries to Picasso or Dalì.
Having this key to artistic success within their grasp, Freudians vastly underestimated its relevance to the impact of an art work. Their insistence on interpreting it as an automatic manifestation of the artist's unconscious mind prevented them from seeing it as a case of calculated toying with one of the beholder's principal higher order feature detectors, the specialist face processor.

Fiorenzo Bernasconi, Irmangelo Casagrande - *The Style of Adaptation to a Poetic Text,* p. 23.

In this article, the authors report procedures and results of a test carried out on 139 subjects of different ages. Starting from the premise that a poetic text is a source of cognitive contrast followed by re-equilibrating attitudes, the authors submitted a poem by Aldo Palazzeschi to their subjects' judgment.
After pronouncing a value judgment, each subject was invited in turn to write a poem together with a self-evaluation of the method utilized (or, for those who preferred not to comply with the request, to explain the inhibiting difficulties).
Four kinds of behaviour patterns emerged from the analysis of the compensative reactions. First there was *evasion* of the request; second, *acceptance* of the stimulus as far as giving judgment is concerned; then, *adaptation* to the model-poem, and imitation of it without fixing concrete cognitive bonds with the text; finally cognitive *equilibration,* which revealed itself in two different forms where creative and critical practice were carried out.

Joseph Hoffman - *Edouard Manet and Body Language,* p. 39.

To those who associate the revelation of the emotions in the art of the Nineteenth Century with the exaggerated expressions and gestures of Neoclassicism and Romanticism, the narrative content of Realist art seems dull indeed. Recently however, new ground has been broken by scholars who intend to show that the art of the Realists is in fact very much alive with narrative subject matter. In this essay, the author attempts to prove that Edouard Manet, far from being an artist who practiced

© Rivista di Psicologia dell'Arte, Anno VI, nn. 10/11, 1984

predominantly an art-for-art's-sake approach, filled his compositions with meaning, the significance of which pertains to the incomplete interaction of the figures. By subtle gestures and body signs, Manet's characters reveal their basic estrangement to one another. This lack of communication and frustration are presented, for the most part, by the man's unsuccessful sexual pursuit of the woman.
The author further attempts to point out that Manet's astute portrayal of gestures, so subtle that they are routinely overlooked, was influenced by the use of the early camera, and that his interest in such nuances of behaviour has certain cultural parallels to the development of the French detective novel, recent advances in old-master connoisseurship, and the early writings of Sigmund Freud.

Ellen Dissanayake — *Does Art Have Selective Value?,* p. 59.

In the absence of satisfactory accounts by evolutionary biologists to explain the ubiquity and persistence of art in all human societies, a number of reasons offered by other writers for the existence and effects of art are critically examined for their evolutionary plausibility. These are found to be inadequate because they are only partial and because their «selective value» is more parsimoniously attributed to other behaviors and attributes which art resembles (e.g., play, ritual, fantasy, ordering, and so forth). The necessity for invoking a concept «art» at all is questioned. Instead it is posited that a universal human behavior, «making special», from which art in the modern sense is derived, had evolutionary value because it reinforced the adoption of other selectively-valuable behaviors. Aesthetic ingredients and responses can be called enabling mechanisms to this end. A concluding section discusses peculiarities of advanced technological society that contribute to modern confusion about art and its place — necessary or unnecessary — in human life.

Anna Homberg — *Recent Studies in the Psychology of Art,* p. 73.

This essay is an overview of the work and renewed interest in art on the part of researchers of diverse scientific fields in German-speaking countries. In particular, Martin Schuster's new book on «Aesthetic Motivations» is taken into consideration. Schuster classifies the various experimental results regarding aesthetic phenomena according to a cognitively graded scale of perception. The evolutionary-selective importance of aesthetic behaviour thus emerges from the classification.
The author suggests that in future studies, not only the evolutionary value (physical survival and procreation) should be considered, but also the relation between aesthetic behaviour and «threat of destruction».

Gary Alan Fine — *Cheating History: The Rhetorics of Art Forgery,* p. 81.

Art forgery is a curious crime. If aesthetic appreciation is based *only* upon the beauty of the work itself, forgery should not be considered a crime. However, art appreciation may be defined to include more than the form and content of the work itself. Appreciation can be connected to historical, biographical, legal, and economic issues

which create the context of the work of art. The author examines how art forgery is viewed by various participants in the art world and by the general public. Typically, forgers emphasize the beauty of the symbol abstracted from its circumstance, claiming that the value of the art work is not a function of its history. The establishment art critic insists on seeing the art symbol in its social and historical context, and defines a forgery as a work which cheats history. In order to examine the sociological nature of art appreciation and deviant art creation, three case studies of forgers are examined: 1) Han van Meegeren, the Dutch forger of Vermeer and De Hooch, 2) Elmyr de Hory, the Hungarian-born forger of modern French art, and 3) Tom Keating, the Cockney forger of Samuel Palmer and other artists. In these case studies the author describes how the forger entered his trade, his attitude to the art world, the extent to which his works were accepted, his justifications for forgery, and the rhetorical strategies used by others to define his «crime».

Sergio Lombardo — *Art as Science. A Barrier of Prejudices,* p. 99.

In this essay, the author attempts to answer the question whether art can become a science. If in the past it has been possible, then it should be possible again. But, from an analysis of the art world today, a great barrier of prejudice emerges, whereby there is an opposition to what theoretically appears to be the natural course of modern culture's development. Therefore, after a summary of the essential requisites for a discipline to be considered scientific, the author discusses the main prejudices which slow down art's evolution as a science. Finally, through an analogy with the history of psychology, the author points out what he considers to be the first steps in a scientific re-foundation of art.

ZUSAMMENFASSUNGEN

John Langerholc - *Worüber lächelt die Mona Lisa in Wirklichkeit?,* S. 5.

Nach Meinung des Verf.s verdankt das wohl berühmteste Kunstwerk der westlichen Kultur seine Faszination der subliminalen Einbettung einer ganzen Reihe von männlichen Gesichtern im Haar und Gewand der «Gioconda», sowie in der sie umgebenden Landschaft. Diese unterschwellig wahrgenommenen Zeichnungen sind nicht das Ergebnis unbewußter oder zufälliger Prozesse, sondern zeigen die Kenntnis von Aspekten der menschlichen Wahrnehmung an, die erst in unseren Tagen eine erste rationale Formulierung gefunden haben.
Obwohl fast alle auf Leonardo da Vinci folgenden großen Maler diesen Wahrnehmungs«trick» zu kennen und anzuwenden scheinen, ist er der offiziellen Kunstgeschichte völlig entgangen. Sie läßt i. allg. die Alternativwahrnehmungen von Gesichtern mit Arcimboldi beginnen und — Jahrhunderte überspringend — erst bei Picasso und Dali wieder auftauchen.
Obwohl dieser Schlüssel zum Verständnis der Kunstwirkung in ihren Händen war, hat die Psychoanalyse seine Bedeutung erheblich unterschätzt. Da sie darauf bestand, die unterschwelligen Zeichen als unbewußten und automatischen Ausdruck des Künstlers zu interpretieren, war sie außerstande, sie in ihrer wirklichen Bedeutung zu würdigen: als bewußte Manipulation eines wichtigen höher geordneten perzeptiven Mechanismus, der Wahrnehmung von Gesichtern (*face processor*).

Fiorenzo Bernasconi, Irmangelo Casagrande — *Adaptationsstile an einen Lyriktext,* S. 23.

Von der Voraussetzung ausgehend, daß ein Lyriktext Quelle von «kognitiver Dissonanz» ist, auf die «wiederausgleichende» Maßnahmen folgen, haben die Autoren eine Dichtung von Aldo Palazzeschi dem Urteil von 139 Vpn. verschiedenen Alters unterbreitet.
Nach Abgabe des Urteils wurde jeder Teilnehmer aufgefordert, seinerseits ein Gedicht zu schreiben und dieses mit einer Eigenbewertung über die angewandte Methode (oder — sollte er es vorgezogen haben, diese Aufgabe nicht zu erfüllen — über die ihn hemmenden Schwierigkeiten) zu begleiten.
Die Ergebnisse lassen vier Typen von ausgleichenden Reaktionen erkennen: *Vermeidung,* auf Urteilskompetenz beschränkte *Reizannahme, Anpassung ans Vorbild,* bei der das dichterische Vorgehen nachgeahmt wird, ohne jedoch konkrete kognitive Bezüge zum vorgelegten Text herzustellen, *Ausgleichung,* die sich in zwei verschiedenen Formen ausdrückt und bei der eigenständiges schöpferisches und kritisches Verhalten zum Vorschein kommt.

Joseph Hoffman — *Körpersprache im Werk von Edouard Manet,* S. 39.

Im Vergleich zur offenen Darbietung der Emotionen, zur Dramatik von Ausdruck und Gestik im Klassizismus und in der Romantik wirkt der narrative Inhalt des malerischen Realismus wenig interessant. Trotz dieses Anscheins ist — wie verschiedene Autoren vor kurzem aufgezeigt haben — die realistische Malerei reich an narrativen Themen. Der Verf. versucht aufzuzeigen, daß der Inhalt von Edouard Manets Bildern — weit entfernt von einer *l'art pour l'art*-Auffassung — um die gestörte Interaktion der dargestellten Personen kreist. Durch subtile Gesten und Körperzeichen deuten Manets Figuren ihre grundsätzliche Entfremdung voneinander an. Dieser Kontakt-und Kommunikationsmangel wird zumeist als frustrierte sexuelle Annäherung eines Mannes an eine Frau dargestellt.
Manets differenziertes Porträt der Körpersprache entstand wahrscheinlich unter dem Eindruck der damals gerade eingeführten Fotografie. Sein Interesse an minimalen Anzeichen und Nuancen des menschlichen Verhaltens findet eine kulturelle Entsprechung in der Entwicklung des französischen Detektivromans, in einigen damals neuen Betrachtungsweisen der Kunstgeschichte und in den frühen Schriften Sigmund Freuds.

Ellen Dissanayake — *Hat die Kunst selektiven Wert?,* S. 59.

Da die evolutionistische Biologie bisher noch keine Erklärung für die Ubiquität und Persistenz der Kunst in der menschlichen Gesellschaft geliefert hat, werden die Erklärungen für ihre Existenz und Wirkungsweisen von seiten anderer Autoren kritisch zusammengefaßt. Diese Erklärungsversuche erweisen sich als unbefriedigend, da sie jeweils nur Teilaspekte erfassen und der mit ihnen verbundene « selektive Vorteil» nicht kunstspezifisch ist, sondern in anderen der Kunst verwandten Verhalten (Spiel, Ritual, Fantasie, Ordnungsverhalten) stärker hervortritt.
Es wird bezweifelt, ob der Oberbegriff «Kunst» überhaupt sinnvoll ist. Stattdessen wird postuliert, daß ein anderes ubiquitäres menschliches Verhalten, das mit «Besonderheit verleihen» (*making special*) umschrieben wird, den Ursprung der heute als Kunst bezeichneten Phänomene darstellt. Im Sinne der biologischen Selektionstheorie ist das *making special*-Verhalten sinnvoll, da es die Annahme von anderen damit verbundenen überlebensfördernden Verhaltensweisen unterstützt. Ästhetische Faktoren und Reaktionen können so als «befähigende (*enabling*) Mechanismen» beschrieben werden.
Im Schlußteil werden die Besonderheiten der heutigen technologisch fortgeschrittenen Gesellschaft angedeutet, die für die Unklarheit des Begriffes «Kunst» und für die Diskussion über ihre Notwendigkeit verantwortlich sind.

Anna Homberg — *Neue kunstpsychologische Untersuchungen,* S. 73.

Der Verf. untersucht das im deutschen Sprachraum neu erwachte Interesse an der Kunst von seiten der verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen. Besondere Berücksichtigung findet dabei das in Kürze erscheinende Buch von M. Schuster über «Das ästhetische Motiv». Es ist Schusters Verdienst, die unterschiedlichen Ergebnisse hinsichtlich der ästhetischen Phänomene einem an der kognitiven Psychologie orientierten Fließschema der Wahrnehmungsprozesse zugeordnet zu haben, wobei der Nutzen des ästhetischen Verhaltens für das Überleben des Individuums und der Gattung unterstrichen wird.

© Rivista di Psicologia dell'Arte, Anno VI, nn. 10/11, 1984

Der Verf. schlägt vor, in zukünftigen kunstpsychologischen Untersuchungen nicht nur den Wert für physisches Überleben und die Fortpflanzung zu beachten, sondern auch den Zusammenhang zwischen ästhetischem Verhalten und «Bewußtsein drohender Destruktion».

Gary Alan Fine — *Die Geschichte übers Ohr hauen. Die Argumente der Kunstfälschung,* S. 81.

Kunst fälschen ist ein merkwürdiges Vergehen. Beruhte die Wertschätzung auf der Schönheit des künstlerischen Werkes allein, so dürfte die Fälschung nicht als Vergehen angesehen werden. Aber die Anerkennung als Kunstwerk beinhaltet mehr als nur Form und Inhalt der Arbeit an sich; sie hat mit historischen, biographischen, juristischen und ökonomischen Motiven zu tun, die den Kontext des Kunstwerkes ausmachen.
Der Verf. untersucht, wie die Kunstfälschung von den verschiedenen Komponenten der Kunstwelt und von der Öffentlichkeit angesehen wird. Die Fälscher selbst unterstreichen typischerweise die — vom Kontext abstrahierte — Schönheit der Arbeit, während die Vertreter des kunsthistorischen *Establishments* die Fälschung als «Geschichtsbetrug» definieren.
Um die soziologische Natur der Einschätzung eines Kunstwerkes und der anomalen Kunstproduktion zu untersuchen, wird der Werdegang von drei bekannten Kunstfälschern aufgezeichnet: Han van Meegeren (niederländischer Vermeer-Fälscher), Elmyr de Hory (gebürtiger Ungar und Fälscher der modernen französichen Kunst), Tom Keating, der u.a. falsche Samuel Parker verfertigt hat. Die Umstände, in denen sie ihre Aktivität begannen, werden beschrieben, ebenso ihre Meinung über die Kunstwelt, der Grad des «Erfolges» ihrer Arbeiten, ihre Rechtfertigung der Fälschungen und die Beurteilung ihres «Vergehens» von seiten anderer Personen.

Sergio Lombardo — *Kunst als Wissenschaft. Eine Barriere aus Vorurteilen,* S. 99.

Fragestellung des Essays ist, ob die Kunst zu Wissenschaft werden kann. Während i. allg. die Entwicklung von einer intuitiven Phase hin zur wissenschaftlichen Formulierung der natürliche Entwicklungsverlauf der modernen Kultur zu sein scheint, bestehen in der Kunstwelt eine Reihe von Vorurteilen, die diese Entwicklung hemmen. Nach einer kurzen Zusammenfassung der grundsätzlichen Bedingungen, die eine Disziplin als wissenschaftlich ausweisen, diskutiert der Verf. die wichtigsten Vorurteile, die die Konstituierung der Kunst als wissenschaftliche Disziplin verzögern, und umreißt — in Analogie zur Geschichte der modernen Psychologie — die ersten Schritte zu einer wissenschaftlichen Neugründung der Kunst.

RIVISTA DI PSICOLOGIA DELL'ARTE

Numeri arretrati

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

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

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

D. Nardone, *La scomparsa dell'oggetto d'arte* - S. Lombardo, *Il sogno-una funzione biologica indicibile* - C. M. Pietroiusti, *Apertura all'errore* - P. Bellanova, *Praticabilità e limiti di una psicoanalisi dell'arte* - A. Homberg, *I «Gesti tipici» 1962-63 di Sergio Lombardo.*
Recensioni: *Coinema e icona* di F. Fornari; *Zwischen Wahn und Wirklichkeit* di A. Bader e L. Navratil; *La Biennale di Venezia - L'arte degli anni settanta/aperto 80.*

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

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

— 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.*

— Anno IV, nn. 6/7 (giugno-dicembre 1982), pagg. 167

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.

— Anno V, nn. 8/9 (giugno-dicembre 1983), pagg. 158

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.

EMPIRICAL STUDIES OF THE ARTS

EXECUTIVE EDITOR:
Colin Martindale, Ph.D.

Baywood Publishing Company, Inc.
120 MARINE STREET, BOX D, FARMINGDALE, N.Y. 11735

Journal of Graph Theory

Baywood Publishing Company, Inc.
120 MARINE STREET, BOX D, FARMINGDALE, N.Y. 11735

RECREATIONAL MATHEMATICS

Baywood Publishing Company, Inc.

Visual Arts Research

Educational, Historical, Philosophical, and Psychological Perspectives

UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS
54 East Gregory Drive, Champaign, IL 61820

The Journal of Aesthetics and Art Criticism

Editor: John Fisher, Temple University, Philadelphia, Pa. 19122
Annual Subscription: $20.00 to individuals

EDITED BY DIANA DEUTSCH

Music Perception

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS

Fiera Internazionale di Arte Contemporanea

Arte Design Fotografia Editoria d'arte

Bari 6/10 Marzo 1985 - Fiera del Levante

Segreteria: Fiera del Levante, Bari tel. 080/206380 - 206111 telex 810101 Fidlev I

Patrocinio dell'Assessorato alla Cultura della Regione Puglia

John Langerholc, *Che cos'ha da sorridere, veramente, la Signora? Gli ammiratori segreti di Monna Lisa* - Fiorenzo Bernasconi - Irmangelo Casagrande, *Stili di adattamento a un testo poetico* - Joseph Hoffman, *Edouard Manet e il linguaggio corporeo* - Ellen Dissanayake, *L'arte ha un valore selettivo?* - Anna Homberg, *Recenti studi sulla psicologia dell'arte* - Gary Alan Fine, *Ingannare la storia: le argomentazioni del falsario d'arte* - Sergio Lombardo, *Arte come scienza. Una barriera di pregiudizi.*
Summaries - Zusammenfassungen.

Per abbonamenti e numeri arretrati:
versare sul ccp. 78295003 intestato ad Ass. Jartrakor, Roma

L. 20.000 (abbonamento ai nn. 12-13-14-15)
L. 12.000 (richiesta di un numero arretrato)
L. 45.000 (collezione arretrati nn. 1-9)
L. 55.000 (collezione completa nn. 1-11)
L. 60.000 (collezione arretrati nn. 1-9 + abbonamento ai nn. 12-13-14-15)
L. 70.000 (collezione completa nn. 1-11 + abbonamento ai nn. 12-13-14-15)

Edizione del Centro Studi Jartrakor
Via dei Pianellari, 20 - 00186 Roma - Italia

In copertina: d'Equevilly-Montjustine: *Multiplano,* 1908.

NUMERO DOPPIO L. 12.000