

C N R

Comitato Nazionale per le Scienze Storiche, Filosofiche e Filologiche

Linguaggi visivi Storia dell'Arte Psicologia della percezione

Prefazione di Corrado Maltese

a cura di

Luciana Cassanelli



MULTIGRAFICA EDITRICE
Roma 1988

Le ricerche ottico-visuali degli anni Sessanta: un appuntamento rimandato?

Tonino Casula

Quando Utzeri, Leinardi, Ugo e io prendemmo a incontrarci tutte le sere, per discutere il criterio transazionale, in giro si vedeva già il marchio di pura lana vergine di Grignani e le ricerche di Landi erano già addosso alle signore che acquistavano gli abiti alla Rinascenza, e anche sulle carte delle caramelle. Il Gruppo Transazionale, insomma, nacque con un ritardo che, a quei tempi, era considerato insopportabile. Ma non era in ritardo sulle elaborazioni teoriche. Anzi. Allora — parlo della prima metà degli anni Sessanta — l'accesso alle fonti scritte era ancora abbastanza limitato, soprattutto per i componenti del Gruppo che appartenevano tutti a una generazione alla quale era stato insegnato il francese, mentre si era detto loro che l'inglese era la lingua della perfida Albione, e così dovemmo accontentarci di un saggio di Visalberghi sul concetto di «transazione» e di un saggio di Dorflès. Non era moltissimo, ma era abbastanza per metterci in opposizione — che non fu mai un'opposizione direttamente dialettica, per la difficoltà dei collegamenti — con gli artisti cosiddetti «gestaltici». È tanto vero ciò che dico, che furono in pochi ad accorgersi di noi, anche se quei pochi erano quelli che contavano, nel senso dell'attenzione che mettevano ai problemi della percezione visiva.

In ogni caso, per noi fu un'esperienza entusiasmante, perché vissuta molto intensamente, all'interno di una serie di combinazioni e circostanze veramente eccezionali. Infatti, la ricerca, per quanto condotta sul lavoro degli artisti, non interessò soltanto loro, ma anche storici come Maltese (che dette il contributo più importante nell'elaborazione teorica), linguisti come Evangelisti in un primo tempo, poi Ramat e, più tardi, Rosiello, e ancora antropologi come Cirese. Si trattò di una convergenza di interessi, veramente insolita per le nostre università, che ci permise di coprire molto rapidamente i ritardi iniziali. Al punto che in alcuni di noi, in me in particolare, prese a montare, in modo preoccupante e irrefrenabile, una forma di integralismo non tanto velatamente reazionaria. Per dire: c'erano amici che si divertivano a darmi dello sporco gestaltico, per il gusto di vedermi andare in bestia.

In realtà, il Gruppo nacque proprio in contestazione con l'apriorismo gestaltico e fu una contestazione di tipo teorico e non certo linguistico, ché, anzi, gli oggetti degli artisti d'impostazione gestaltica erano quelli che, naturalmente, amavamo di più. Fu una contestazione, se vogliamo, anche quella nata un po' vecchia, perché il Gruppo risalì a cavallo delle polemiche tra Arnheim e i transazionali. Ma non fu una cavalcata inutile e neppure tanto inopportuna se si riflette — e ormai, a distanza di tanti anni, è una riflessione che si può fare — sui rapporti culturali che, anche per gli artisti gestaltici, non sempre erano più avanzati dei nostri. Anzi, se c'è una recriminazione da fare, a proposito della brusca interruzione che ebbe la ricerca dei «percettivi», questa è che i problemi abbiano smesso di circolare proprio da quando la ricerca, invece, avrebbe dovuto iniziare, magari ponendosi su basi di conoscenza più avanzate, per uscire da impostazioni troppo vecchie già allora: per dire, la quantità maggiore di prodotti finiti era impostata su problemi di figura-

sfondo, sulle bande di Mach e così via, tutta roba abbastanza vecchia, appunto.

Mentre tutto il lavoro che avrebbe dovuto riguardare più da vicino gli artisti, voglio dire il lavoro di codificazione elementare dei segni minimi di cui tutti ci servivamo per progettare le nostre opere, quel lavoro non fu mai fatto con una sufficiente consapevolezza semiologica. La ricerca, per la maggior parte degli artisti percettivi, si fermò, per così dire, alla retina, al capolinea di partenza, mentre all'altro capolinea, quello che si trova al di là del chiasma e dei corpi genicolati, che potremmo identificare come il territorio degli artisti, a quel capolinea non si arrivò quasi mai, e neppure noi, per quanto consapevoli del problema, forse, arrivammo mai.

E vi fu un altro appuntamento mancato. Fu quello il momento, prima che gli eventi determinassero un calo di interesse per i problemi della percezione visiva, in cui si sarebbe potuto cominciare a rintracciare, se c'era, il crinale che definisce il nostro ruolo, quello degli artisti, e il ruolo degli scienziati. Io ricordo che, allora, liquidavo il problema semplicemente asserendo che il crinale non esisteva e che, fra noi e gli scienziati, non esistevano differenze di fondo apprezzabili e che, casomai, le differenze esistevano solo nella mente di chi relegava gli scienziati nei territori freddi e aridi delle cose da toccare con mano, e gli artisti nei territori, naturalmente privilegiati, della poesia. Ricordo che nutrivo un'invidia feroce, nei confronti di Kanizsa, per le sue figure senza bordo che mi sembravano — e mi sembrano ancora, solo che ho imparato ad amare il gestaltico Kanizsa, oppure a capirlo un po' meglio — una delle invenzioni più straordinarie del settore. Il fatto era che Kanizsa non se n'andava in giro a fare mostre personali con presentazioni in catalogo di Argan e io non uscivo dal mio studio per frequentare i laboratori dei percettologi di professione. Forse, mi dicevo, è una questione d'accento: noi artisti siamo più orientati verso la deroga delle norme, diciamo più poeti, insomma, meno «responsabili»; mentre gli scienziati, dovendo tenere i piedi per terra, le norme cercano di rispettarle di più, diciamo che sono un po' meno fantasiosi. E però, le figure di Kanizsa mi perseguitavano: non erano l'invenzione di una persona con poca fantasia. Ma allora, perché non se ne va in giro a fare mostre personali anche lui? Non ho mai saputo rispondere a questa domanda; in compenso, ho smesso io di fare mostre personali e devo dire che ciò non è molto doloroso.

Non ho smesso di lavorare, però, né sono uscito contuso dalla ferale notizia che l'Espresso dette, qualche anno fa, sulla crisi della ragione, motivo primo che giustificò, in seguito, tutte le altre crisi: del marxismo, delle ideologie, della coppia, della governabilità, dei sindacati, dell'energia, della lira, della terza età; e dunque, un sano ritorno (riflusso) al privato, alla cucina contadina, all'oroscopo e, naturalmente, alla pittura figurativa e/o grassa, finalmente, non se ne poteva proprio più. Personalmente, anch'io ho subito molti cambiamenti o, come avrei detto ai tempi del Gruppo, ho operato innumerevoli transazioni: per esempio, non vado più in bestia, se mi danno del gestaltico. E non credo che questo sia il mio modo di attuare il riflusso. È che — e qui non so se dire purtroppo — son cadute le motivazioni di fondo che giustificavano le prese di posizione partigiane. In ogni caso, la transazione più notevole, il mio cambiamento più notevole, è data da una maggiore consapevolezza semiologica, anche se molti se ne vanno in giro a dire che la semiologia è un'altra di quelle discipline in crisi, come il metodo globale nelle scuole elementari e il mercato della liquerizia. A questo proposito (della semiologia, non della liquerizia), invece, riesco a conservare ancora una buona dose di partigianeria.

Più su dicevo che la ricerca, per la maggior parte degli artisti percettivi, si è fermata alla retina. Per molti di noi, sentirsi dire che i nostri oggetti erano inguardabili, perché

la retina si metteva subito a friggere, era un godimento senza pari. Io fui molto soddisfatto, quando appresi che un mio pezzo, sistemato in una casa da un mio amico architetto, era stato barattato con un armadio a quattro ante e con un sopralzo perché, mi dissero, quando la zia ci passava davanti le veniva da vomitare.

Qualcuno ha sostenuto che si dava troppo valore al significante trascurando il significato. Ecco, io non credo sia molto utile una ripartizione di questo tipo che, oltretutto, fa riemergere fantasmi crociani. Credo, invece, più utile spostare l'accento verso una maggiore attenzione per le risposte di senso che ci vengono dall'esperienza.

Vediamo di capirci con qualche esempio. Tutti sappiamo che, accostando due fasce di diversa intensità luminosa, si ottengono certe bande scure o chiare «inesistenti», chiamate «bande di Mach». Si tratta di un fenomeno ampiamente conosciuto e studiato, prodotto dal comportamento dei recettori retinici.

Cosa succede, invece, di fronte a configurazioni la cui lettura comporta un insieme di «competences» che sono il frutto di culture ben definite? Per esempio, le figure senza bordo di Kanizsa cui facevo cenno prima. Ricordo che anch'io, quando le vidi per la prima volta (ero meno avvertito di ora, ma una certa attenzione a questi problemi l'avevo, sicuramente più acuta della media), non m'accorsi subito che la figura senza bordo risultava più luminosa del fondo: lo capii, e dunque «vidi», dopo aver letto la didascalia. Da allora, ho proposto innumerevoli volte quelle figure a persone che non le hanno viste prima, chiedendo di descrivere, nella maniera più minuziosa e dettagliata, tutte le caratteristiche più appariscenti: ebbene, tutte le descrizioni decidono correttamente circa la struttura grafica delle figure, anche se in esse sono assenti i bordi; rarissimamente, potrei dire quasi mai, viene avvertita la differenza di luminosità che, invece, è la caratteristica più entusiasmante e sconcertante. Invitando gli osservatori a controllare anche questo aspetto, allora, tutti, senza eccezioni, avvertono il fenomeno e dicono «accidenti, però!».

Devo precisare subito — ma questo l'avrete già capito — che non so assolutamente quali siano le precauzioni da prendere perché indagini come quelle risultino minimamente attendibili. Comunque, ai fini di ciò che vorrei dire, la cosa non è molto rilevante, spero che Kanizsa non si convinca definitivamente che sono una bestia.

Se, come potrebbe essere, anche questo fenomeno avesse una qualche origine retinica, allora si potrebbe dedurre che la codificazione di partenza risulti più debole, rispetto alla codificazione delle bande di Mach e, dunque, sarebbe necessario un processo di retroazione più attento, più virato verso il deposito delle esperienze. Voglio dire che, in questo caso, sarebbe necessario predisporre un sistema d'attese più adeguato, senza il quale il fenomeno non verrebbe percepito. Come quando ci troviamo di fronte a un oggetto sconosciuto: siamo in grado di percepirlo secondo norme strutturali afferenti alle leggi sulla gravidanza, ma non siamo in grado di «capirlo». Ma quando l'abbiamo «capito» perché ci hanno detto «cos'è», allora anche la sua percezione cambia, nel senso che la gerarchia funzionale (il sapere «a cosa servono» le varie parti dell'oggetto) si sovrappone alla gerarchia della gravidanza puramente visiva: tutti i bambini, ma non solo i bambini, che vedono per la prima volta la sala comando di una nave, di una centrale dell'Enel o di qualunque altro apparato dove siano presenti numerosi strumenti di controllo che neppure io so come definire, riferiscono d'aver visto una stanza piena di orologi, mentre i politici, si sa, vedono solo i bottoni.

Perché dico queste cose? Perché, sin dai primi tempi del Gruppo Transazionale, sia io che i colleghi, anche se in questa stessa maniera disordinata, ci eravamo posti il problema di quale portata potesse avere l'esperienza nei meccanismi della percezione visiva.

Le ricerche che si facevano allora nel versante cosiddetto gestaltico, si arrestavano spesso, come ho già detto, alla retina. E poi, c'era la polemica tra innatisti e empiristi che, un po', contribuiva a ideologizzare le posizioni e, insomma, di fatto il problema semiologico non veniva affrontato. Le posizioni, soprattutto da parte nostra, venivano vissute in antagonismo e in maniera partigiana: vedenti si nasce/vedenti si diventa.

Affrontare il problema con una maggiore consapevolezza semiologica, per noi, significava prima di tutto liberarsi dall'impiccio di qualsiasi forma di figurazione, per le complicazioni che avrebbe comportato l'analisi di strutture troppo complesse, dove sarebbe risultato difficilissimo separare i condizionamenti dell'esperienza, dagli atti visivi «puri». Ma anche indagare quelle configurazioni da dove la retina usciva scioccata non aiutava a risolvere il problema. Si trattava, quindi, di adottare, come segni minimi, alcune forme base molto semplici, da organizzare come se potessero rispondere ai meccanismi di una specie di seconda articolazione dei linguaggi visivi. Ricordo che, con Maltese, cercavamo un nome che le indicasse, rimandando al concetto di fonema: figurema? formena?

Io affrontai il problema disponendo le mie configurazioni su due piani separati e sovrapposti, uno dei quali veniva ancorato a un supporto trasparente di vetro acrilico. La distribuzione veniva sempre regolata in modo che i due piani risultassero complementari fra loro. In questo modo, si ottenevano spesso delle deformazioni apparenti del piano trasparente e tali deformazioni, questo se ne deduceva, derivavano da processi transattivi tra esperienze passate (competences di linguaggi prospettici, il sopra e il sotto, ecc.) e oggetto.

In un secondo tempo, la mia ricerca consistette nella mimetizzazione programmata di segni fortemente denotati. Un segno di cui mi servivo spesso era il grafema VIETATO. Esso veniva, per così dire, immerso e nascosto in configurazioni le cui strutture venivano organizzate cercando di sfruttare al massimo le leggi sulla pregnanza. Era un modo per affrontare il problema dall'altra parte e di mettere a dura prova, proditoriamente, proprio l'esperienza. È da allora che smisi di andare in bestia quando mi davano del gestaltico.

Da qualche anno, sono impegnato in una ricerca che mi sembra proprio di poter definire una bella scoperta, perché, ancora, non sono riuscito a venire a capo dei meccanismi di fondo che determinano certi effetti visivi. Mi sembra di essere riuscito a spostare l'accento, come dicevo prima, dalla retina verso una maggiore attenzione per le risposte di senso che ci vengono dall'esperienza. E ora, forse, riuscirò a spiegare un po' meglio cosa intendo.

L'opera che ho portato con me è stata costruita seguendo un ordine progettuale molto semplice. Esiste un segno minimo di base — questo triangolo — iterato una prima volta fino a formare una struttura che vede i triangolini perfettamente allineati sopra e sotto; e una seconda volta — una seconda volta vuol dire che la struttura è stata sovrapposta alla prima in un secondo tempo — fino a formare una struttura quasi uguale alla prima, salvo una leggera rotazione verso il basso, qui a destra. La struttura che tiene questa configurazione è così semplice, che potrei dettarla, per telefono, a un'altra persona. Eppure, a guardarla, non si direbbe. Spesso, capita, a me che le ho fatte, di non riuscire a smontare le opere che ho eseguito da qualche tempo, cioè a descriverne le fasi che, oltretutto, quasi sempre, sono solo due, cioè la sovrapposizione di una struttura a un'altra, che è quasi sempre la stessa struttura con leggere variazioni, oppure proprio la stessa struttura ma leggermente rotata rispetto alla prima. Come quando alla parola «Testa» sostituisci il primo fonema e può diventare Cesta Desta Festa Lesta Mesta Pesta Resta e Sesta: la seconda articolazione, appunto, e questa è una cosa che avevamo capito tutti già negli anni Sessanta.

Un'altra caratteristica dell'opera che ho portato con me — che è quella più interessante, quella che mi ha autorizzato a definirla una bella scoperta — è questa sorta di luminescenza «serica» e «metallica» molto forte. Perché mi sembra una bella scoperta? Intanto, perché una «finzione di luce» così prepotente è pur sempre una bella festa per gli occhi. E poi — questa è la cosa più interessante — non tutti leggono questa configurazione secondo le indicazioni che ho appena dato: cioè, non tutti vi scorgono una luminescenza «seriosa» o «metallica». Molti avvertono il disturbo retinico e basta, mentre recuperano la luminescenza in un secondo tempo, quando io comincio a parlarne: come col salto di luminosità nelle figure di Kanizsa.

Perché mi sembra la cosa più interessante? Perché, per una lettura «corretta» — sottolineo le virgolette, perché tutte le letture sono corrette, sono quello che sono — è indispensabile che chi guarda si disponga secondo sistemi d'attese adeguati. A dirla ancor più alla grossa, significa che, forse, chi non ha esperienza visiva di superfici «seriche» o «metalliche» non percepisce l'effetto. Oppure — che è lo stesso — non percepisce l'effetto chi ha esperienza di superfici «seriche» o «metalliche» ma s'aspetta che opere di questo tipo — che si connotano immediatamente come appartenenti a un filone genericamente detto «optical» — se ne stiano lì, per disturbare la retina e basta.

Ecco, spostare l'accento dalla retina verso una maggiore attenzione per le risposte di senso che ci vengono dall'esperienza vuol dire indagare — ma con supporti linguistici che ciascuno di noi ha messo a punto in ordine a criteri di semplicità e di aniconismo — quelle modalità percettive la cui risoluzione non avvenga prevalentemente nella retina per meccanismi di eccitazione-inibizione (bande di Mach), ma si determinino per processi di retroazione fortemente marcati da dati dell'esperienza.

Con la speranza di essere meno oscuro e riferendomi ancora una volta all'opera che ho portato con me: si tratta di indagare sui meccanismi percettivi che hanno messo a punto, in noi, il concetto visivo di «sericità» o «metallicità» e di utilizzarli per esprimere il concetto senza essere costretti a dipingere la seta o il metallo.

Ma non vorrei essere frainteso. Non vorrei, cioè, che da quanto ho detto si fosse capito che, in qualche modo, sto tentando di far rientrare un referente esterno. Perciò, faccio un altro esempio e lo do come spunto di riflessione: quando io vedo un tramonto, il rosso del tramonto che vedo è il rosso di quel tramonto, oppure è il rosso di altri tramonti ma che ho visto alla televisione, e cioè il rosso del sistema Pal?

Ancora uno spunto di riflessione: è vero o no che i londinesi scoprono la nebbia dopo che videro i quadri degli Impressionisti? In altre parole: che portata hanno i vari linguaggi visivi attraverso cui si organizzano le immagini nella percezione della realtà? Oppure, in altro modo ancora: se percepire le immagini significa attribuire loro dei significati, qual'è la loro capacità di condizionamento, quando attribuiamo significati ad altre immagini, per cui possiamo asserire d'averle percepite?

Per chiudere questo lunghissimo sproloquio e per riassumere le cose che mi premeva dire: in questo momento, a me interessa scoprire cos'è la «sericità e/o la metallicità», ma ci sarebbe da indagare, forse, anche sulla «rossità» dei tramonti e chi sa su quante altre categorie. Attenzione, però: non da indagare le categorie «in sé», bensì ciò che si è venuto costruendo nella nostra mente di uomini che vivono qui e ora, che vivono oggi, in questa società e che, insomma, sono prodotti delle loro storie.