

LA PSICOLOGIA DELL'ARTE PUO' ESSERE UNA COSA  
DIVERSA DA: L'ARTE PER LA PSICOLOGIA?

*Manfredo Massironi*

1. Posso cominciare raccontando come ho messo in ordine, o meglio in sequenza, le cose di cui ho intenzione di parlare.

- Non sono andato a rileggere i testi di arte e di psicologia dell'arte per rinfrescarmi i concetti. Ho quindi l'impressione che alcuni dei documenti che citerò verranno forzati in un contesto nuovo ed imprevisto che potrà deformare il loro contenuto.

- Opero all'interno di una borghese biblioteca di Babele in cui i testi si confondono fra loro e in cui il lettore è al tempo stesso la biblioteca, il bibliotecario e l'estensore di un catalogo instabile, pulsante, alla ricerca di un ordine sempre diverso.

- Quanto letto si deposita in ogni lettore adattandosi all'andamento orografico del suo terreno. Alcuni contenuti riempiranno avvallamenti, altri costituiranno colline, altri ancora verranno dilavati. Poiché il significato intenzionale dell'autore si trascrive in ogni lettore, in ognuno di noi, secondo planimetrie diverse il confronto delle mappe sarà la base della discussione.

Il percorso che sembra emergere con più evidenza nella mia mappa della psicologia dell'arte presenta tre stazioni principali che passo a sintetizzare.

- 1 Non esiste una psicologia dell'arte e forse non è mai esistita, anche se qualche tentativo in questo senso è stato fatto.
- 2 Bisogna capire se, e in che senso, possa e debba esistere una disciplina con questo nome, quale sia il suo oggetto di studio e come debba essere affrontato.
- 3 All'interno dell'insieme comprendente tutti i filoni di sapere che si interessano di arte quale è la posizione e quali sono i collegamenti che si istituiscono fra questi e la psicologia dell'arte.

A proposito del primo punto credo si possa dimostrare che, a parte

qualche eccezione (fra queste metterei la teoria dell'empatia di Lipps), la psicologia che si è interessata all'arte lo ha fatto in un modo particolare, e cioè senza avere una ipotesi teorica sull'arte, da dimostrare mediante criteri e procedure psicologiche. Di solito invece si è partiti da teorie psicologiche che sono andate a cercare nel mondo dell'arte delle conferme ai loro assunti psicologici. Ma il mondo dell'arte di tutti i tempi e paesi ha le seguenti caratteristiche: i) è illimitatamente ampio; ii) ha un particolare rapporto di indipendenza dal tempo in quanto tutto ciò che gli appartiene può essere compresente, tutto può essere attualizzato; iii) è in qualche modo una ricostruzione o ritrascrizione del mondo più ordinata e sensata; perciò è sempre facile cercare e quindi trovare al suo interno qualche conferma che puntelli l'instabilità delle incertezze. Certamente non ci deve meravigliare che tutti abbiano trovato quello che cercavano.

Detto in maniera molto sintetica e a titolo esemplificativo: Freud aveva una teoria della personalità e ha trovato nell'arte delle conferme a questa teoria. Arnheim aveva una teoria forte sulla percezione e sui modi del suo costituirsi ed ha trovato nell'arte esempi e conferme convincenti. Nessuno dei due aveva però una teoria psicologica sull'arte e il loro lavoro non cercava di formulare delle ipotesi in questa direzione<sup>1</sup>. Soprattutto quello che emerge è che nessuno dei due ha dato delle indicazioni su come studiare o affrontare psicologicamente il problema dell'arte. Entrambi si sono basati sulle loro intuizioni e sul loro acume ed hanno scritto cose molto interessanti destinate però inevitabilmente a rimanere quasi dei pezzi unici perché non potevano far scuola in chi non aveva la loro intuizione ed il loro acume. Sono di fatto degli eventi isolati perché non sono riusciti a creare quelle condizioni di accumulo in cui l'apporto anche di un solo granello, portato con un certo rigore dall'ultimo dei ricercatori su un problema marginale, contribuisce a far crescere il mucchio delle conoscenze.

Non è che questi approcci siano sbagliati o non abbiano portato dei

<sup>1</sup> Freud in "L'interesse per la psicanalisi" del 1913 afferma:

"Le forze motrici dell'arte sono gli stessi conflitti che spingono altri individui alla nevrosi, e che hanno indotto la società a fondare le sue istituzioni. Donde venga all'artista la capacità creativa non è problema della psicologia. L'artista cerca innanzitutto un'autoliberazione e, comunicando la sua opera, la trasmette ad altri che soffrono degli stessi desideri trattenuti. E' vero che egli rappresenta come appagate le sue fantasie di desiderio più personali, ma queste divengono opera d'arte soltanto attraverso una trasformazione che mitiga l'aspetto urtante di questi desideri, ne cela l'origine personale e offre agli altri, rispettando le regole estetiche, seducenti premi di piacere".

FREUD, S.. Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio. Torino: Boringhieri, 1969. Vol. I, p. 180.

contributi nuovi ed affascinanti. Questi approcci hanno consentito di approfondire e suffragare, con evidenze trovate nel campo dell'arte, studi e teorie psicologiche, mentre hanno portato scarsi e marginali contributi alla comprensione del fenomeno arte, perché non hanno cercato di definire e di evidenziare l'arte come problema che potesse essere affrontato anche mediante un approccio psicologico. L'arte è stata invece vista come un deposito di eventi, alcuni dei quali aventi anche rilevanza psicologica.

2. Prima di avventurarmi nel tentativo di definire quali sono gli aspetti dell'arte che la psicologia dovrebbe assumere come problemi attorno ai quali far nascere un nuovo filone di ricerca, mi sembra opportuno dichiarare di che cosa intendo parlare quando parlo di arte.

Fra le tante possibili definizioni ne ritaglio una che mi pare non tanto la più esatta quanto la più adatta a premettere il discorso che seguirà. Come tutte le altre definizioni anch'essa è parziale, con confini imprecisi e con un nucleo centrale non particolarmente denso.

Penso che vi sia una sostanziale unità di fondo e continuità di esplorazione fra arte e scienza. Sia la scienza che l'arte mirano alla conoscenza e alla scoperta del mondo. Ma i cammini con cui viene perseguito questo obiettivo sono diversi e complementari. La scienza sperimentale classica segue una norma che non ammette deroghe alle regole cumulative ed esaustive del suo metodo, inteso come strumento di lotta e argine contro l'aleatorio. Data questa premessa e fissato questo confine la scienza da un lato si sente garantita, ma dall'altro è inevitabilmente condannata a studiare e ad affrontare solo settori di realtà indagabili con il metodo che si è data; ciò che ad esso sfugge può rimanere non solo inesplorato, ma negato come afferma Morin o rimosso come sostiene Serres<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> "Spesso si è detto che la spiegazione scientifica consisteva nello spiegare ciò che è complesso e visibile ricorrendo a ciò che è semplice e invisibile. Ma in questo modo essa dissolveva completamente ciò che è complesso e visibile, mentre è anche con il complesso e con il visibile che noi abbiamo a che fare".

MORIN, E. (1977). *La Methode. I. La nature de la nature*. Paris: Ed. du Seuil. (Tr. it. *Il metodo*. Milano: Feltrinelli, 1985, p. 59).

"La meteorologia è un rimosso della storia. Di quella grande e di quelle piccole, storia delle scienze e della filosofia. Non parlo del clima ma delle meteore: nuvole, piogge, trombe d'aria e d'acqua, grandine, direzione e forza del vento, qui ed ora ..... la fisica viene fatta fra quattro mura. Il laboratorio e qualsiasi sistema chiuso proteggono dalle turbolenze. La scienza è chiusa dentro. Fin dal suo inizio, essa va dalle Meteore alla camera e non uscirà più da questo ambiente chiuso, che esclude il caso e l'incontrollabile".  
SERRES, M. (1977). *La naissance de la physique dans le texte de Lucrece*. Paris: Ed. de Minuit. (Tr. it. *Lucrezio e l'origine della scienza*. Palermo: Sellerio, 1980, p. 75).

Emerge allora la necessità di un processo conoscitivo ametodologico (non perché totalmente privo di metodo, ma perché privo "del metodo", in quanto metodi parziali e transitori si istituiscono a livello di stili, di correnti, di autori o addirittura di singole opere) che chiamiamo arte e che cerca di indagare quella parte del mondo che rimane impermeabile al rigoroso metodo sperimentale. Questo è un approccio antiemozionale all'arte, fondato sull'assunto che l'emozione si accompagna sempre all'avventura della conoscenza, mentre l'emozione fine a se stessa si collega all'arte solo marginalmente. A questa posizione di sostanziale continuità fra arte e scienza si rifaceva il positivismo di Comte:

"La conoscenza è il fattore primitivo da cui l'arte, in ultima analisi dipende. Non può esserci per Comte, estraneità dell'arte rispetto alla conoscenza né 'incompatibilità organica tra genio estetico e genio scientifico' anche se questi si distinguono solamente 'per la diversità delle loro combinazioni, concrete e ideali dell'uno, astratte e reali dell'altro'. Non si tratta di una dialettica ma di una priorità della scienza sull'arte, il cui compito è appunto idealizzare il reale e di concretizzare l'astratto proprio della scienza"<sup>3</sup>.

Ad una posizione complementare e per certi versi opposta approda un teorico della complessità come Morin quando afferma:

"La scienza è un'arte, perché è una strategia di conoscenza. Non si dà una disgiunzione fra arte e scienza come credevano i fautori della semplificazione per i quali queste erano nozioni completamente antagoniste, che si respingevano reciprocamente"<sup>4</sup>.

Un altro propugnatore della complessità, Prigogine, conclude la sua introduzione a "La nuova alleanza" con queste parole: "Ogni grande era della scienza ha avuto un modello della natura. Per la scienza classica fu l'orologio; per la scienza del XIX secolo, l'era della rivoluzione industriale, fu un meccanismo in via di esaurimento. Che simbolo potrebbe andare bene per noi? Forse, l'immagine che usava Platone: la natura come opera d'arte"<sup>5</sup>.

3. Penso che ormai sia chiaro che l'ambito teorico entro il quale vorrei porre la fondazione di una Psicologia dell'arte, è quello della scoperta, dello studio, della sfida della complessità; che pare essere una delle

<sup>3</sup> MONVEILLER, G. (1982). *Arti visive e psicologia*, in L. Tornatore (a cura) *Arte e conoscenza*. Torino: Loescher. p. 109

<sup>4</sup> Morin, *Il metodo*, cit. p. 59.

<sup>5</sup> PRIGOGINE, I. e STENGERS, I. *La nouvelle alliance. Metamorphose de la science*. (Tr. it. *La nuova alleanza*. Torino: Einaudi, 1981, p. 23).

aperture più promettenti anche se delle più difficili verso cui si indirizza la scienza di oggi.

Prima di considerare perché, e in che senso, un discorso sulla psicologia dell'arte è anche un discorso tutto dentro al problema della complessità, cerchiamo di definire gli aspetti e i percorsi del fare artistico che debbono interessare la psicologia.

Nell'attività artistica si possono isolare tre momenti molto legati fra loro, ma nello stesso tempo molto diversi ed indipendenti: l'artista, o operatore, o emittente; l'oggetto, o opera; il fruitore, o pubblico, o destinatario. Se esaminiamo questi tre momenti vediamo che ognuno di essi presenta caratteristiche affatto peculiari e specifiche, e che il processo funziona bene solo se sono salvaguardate e separate queste differenze. Da un lato l'artista è completamente immerso nel problema della forma, egli è sempre coinvolto, problematizzato ed impegnato nell'inseguire e nel definire gli aspetti formali dell'opera che sta costruendo. Basta andare a leggere gli scritti degli artisti, le loro lettere, le loro biografie, le interviste rilasciate per rendersi conto di questo. Sicuramente il problema dei contenuti è, per l'artista, assai meno importate, anche perché i significati, alla fine, sono forse in numero limitato e sempre gli stessi nei vari tempi e alle diverse latitudini: l'amore, la morte, il dolore, la vita, i principi, la libertà, la fede ecc..

Il secondo momento è l'opera che è il risultato degli equilibri formali scelti e costruiti dall'artista, essa ha le caratteristiche di un oggetto, ma un oggetto molto particolare per molti aspetti.

Al terzo posto ci sta il fruitore il cui vero, reale, profondo interesse consiste nel ricavare dall'opera con cui interagisce un significato. Il suo scopo è fare una scoperta conoscitiva ed emozionale, capire, mediante l'opera, qualcosa di sé e del mondo che non gli era mai stata detta, che non gli era chiara e che lui non sapeva dire.

La cosa particolare, curiosa, sconcertante, problematica e degna di studio di tutto questo percorso sta nel fatto che il significato sarà tanto più denso tanto più nuovo e vero, e il fruitore sarà tanto più soddisfatto quanto più l'artista si sarà disinteressato del significato e si sarà interessato della forma. I significati sono pochi, con poche variazioni, sempre gli stessi e le ricerche psicanalitiche sugli "archetipi" ce ne hanno dato conto, e forse anche a questo si deve la continua presenza e l'intramontabilità dell'opera d'arte. Il fatto è che questi pochi e ripetitivi significati si rinnovano e diventano altro e stimolano la curiosità e l'interesse, solo se trovano questi nuovi vestiti, queste nuove forme che sono in fondo il vero e solo problema dell'artista. Quando l'artista si preoccupa principalmente di significati e di contenuti, la sua produzione è oleografica,

proclamatoria, apologetica e se non poggia su una tensione formale sarà vuota. Basta fare un confronto fra il realismo socialista, retorico e noioso e le splendide realizzazioni piene di tensione, di invenzione, di soluzioni formali esaltanti del costruttivismo russo per capire, non solo qual'era l'arte più rivoluzionaria, ma anche quella più arte in quanto più piena di significato. E' singolare a questo proposito leggere le prime righe del saggio di Freud sul Mosè di Michelangelo:

"Ho notato spesso che il contenuto di un'opera d'arte esercita su di me un'attrazione più forte che non le sue qualità formali e tecniche, alle quali invece l'artista attribuisce un valore primario".

Freud si pone correttamente nella posizione del fruitore e chiede ciò che ogni fruitore chiede all'opera d'arte, Freud da attento osservatore si rende conto anche che l'interesse dell'artista è prima di tutto di altra natura. Ciò che Freud non si chiede, ma che a mio avviso potrebbe essere uno dei problemi centrali della Psicologia dell'Arte è perché questi significati sono tanto più densi e pieni quanto più non sono stati l'oggetto effettivo, il problema cosciente di colui che ha costruito l'opera? All'interno di questa domanda c'è posto sicuramente per il lavoro sia dello psicologo dinamico che di quello cognitivo e forse essa non potrà avere una risposta se non si accetterà di affrontare anche questo aspetto di complessità interno alla disciplina psicologica. Ci si deve porre, dopo le precedenti affermazioni, una domanda anche se essa è per ora senza risposta. Come possono procedere due metodologie così diverse verso un unico fine? Non lo so anche se posso pensare a questo oggetto di studi come ad un momento unificante. Non so il metodo, sicuramente però non bisogna tenere separati i tre momenti elencati in precedenza, non bisogna più affrontare solo uno degli aspetti senza aver presente e dichiarare ed evocare il fantasma degli altri due.

4. Per cercare di definire meglio, almeno dal punto di vista teorico, come la psicologia potrebbe affrontare il problema dell'arte e quale tipo di approccio seguire sembra che alcune indicazioni possano venire dal dibattito attuale sulla complessità come viene affrontato in quel volume a più mani dal titolo "La sfida della complessità"<sup>6</sup>. Non è l'unico modo per affrontare il problema, ma questo appare particolarmente calzante perché, quando si parla di arte e della possibilità di indagarla con dei criteri scientifici, sicuramente ci si trova nell'ambito della complessità. Bisogna premettere che non c'è una definizione di complessità, questo fatto se da un lato sconcerta dall'altro favorisce un'immediata sintonizza-

<sup>6</sup> BOCCHI, G. e CERUTI, M. (a cura), (1985). *La sfida della complessità*. Milano: Feltrinelli.

zione al tema, infatti non c'è una complessità, ma delle complessità quindi non può esservi un paradigma della complessità: "...la nozione di complessità non ha uno statuto epistemologico assimilabile a quello delle nozioni scientifiche in senso proprio, non appartiene ad una teoria o a una disciplina particolare, ma appartiene piuttosto a un discorso a 'proposito della scienza'. La scoperta della complessità.....non corrisponde alla risposta a un problema quanto piuttosto sembra corrispondere a un 'risveglio a un problema', a una 'presa di coscienza che ha una valenza non soltanto intellettuale, ma anche etica' ed estetica"<sup>7</sup>. L'insistenza sull'aspetto estetico che qualifica la complessità è un punto su cui ritornano più autori, ma non è tanto questo l'aspetto che lega la complessità al nostro problema, quanto il fatto che nell'ottica della complessità risulta sempre meno giustificata e comprensibile una differenza fra cose scientifiche ed umanistiche. Infatti quando, nel linguaggio della scienza diventa sempre più frequente l'uso di termini quali, "non linearità", "instabilità", "fluttuazioni" vuol dire che "L'esclusiva attenzione della scienza per ciò che è generale e ripetibile lascia il passo a una presa in considerazione anche di ciò che è singolare, irripetibile, contingente"<sup>8</sup>. L'arte è il settore della conoscenza che da sempre si è misurato con questi aspetti della realtà perciò non dovrebbe essere difficile ripercorrere al suo interno alcune delle strade che secondo Morin<sup>9</sup> conducono alla complessità.

Una di queste strade contempla l'esistenza di un principio definito ologrammatico. L'ologramma è un'immagine fisica le cui qualità dipendono dal fatto che ogni suo punto contiene quasi tutta l'informazione dell'insieme che l'immagine rappresenta. Anche negli organismi biologici c'è un'organizzazione di questo genere in quanto ognuna delle nostre cellule contiene l'informazione genetica di tutto il nostro essere nel suo insieme. Naturalmente solo una piccola parte di questa informazione è espressa in una cellula, mentre il resto è inibito. "In questo senso possiamo dire non solo che la parte è nel tutto, ma anche che il tutto è nella parte"<sup>10</sup>. Anche nel campo dell'arte si verifica un evento analogo in quanto ogni opera è emblematica di tutta l'arte, ha in sé quasi tutta l'informazione dell'arte, un'opera riuscita è un tutto in cui non cogliamo mancanze ed esprime tutti i requisiti dello statuto arte. Quando parliamo di arte parliamo di un corpo polimorfo di cui però ogni elemento

<sup>7</sup> Bocchi, Ceruti, cit. p. 7.

<sup>8</sup> CERUTI, M. (1985). *La hybris dell'onniscienza e la sfida della complessità*. in *La nuova alleanza*, cit. p. 29.

<sup>9</sup> Morin, *Il metodo*, cit..

<sup>10</sup> Morin, *Il metodo*, cit. p. 52.

ogni opera ha le caratteristiche del tutto.

Al principio ologrammatico si connette un altro principio della complessità, quello dell'organizzazione ricorsiva. L'organizzazione ricorsiva è quella i cui effetti e i cui prodotti sono necessari per la sua stessa causazione e per la sua stessa produzione. In seguito a ciò la complessità non è solo un fenomeno empirico, ma anche un problema concettuale che confonde le demarcazioni nette fra concetti quali "produttore" e "prodotto", "causa" ed "effetto", "uno" e "molteplice". Nel campo dell'arte abbiamo un soggetto, l'artista che opera delle scelte e costruisce delle cose altrimenti inesistenti: le opere. Il dramma dell'artista è quello di fare una scommessa tesa ad azzeccare l'arte, ma è condannato a non sapere se questa scommessa è stata vinta con certezza. L'unico a saperlo è il fruitore, inteso come l'insieme di tutti i fruitori che potranno intrattenersi con quell'opera anche in tempi ed in luoghi diversi. L'unico a stabilire l'artisticità dell'opera è il fruitore, quindi potremmo dire che chi fa l'opera è l'artista, ma chi fa l'arte è il fruitore. E ciò è vero nel lungo periodo anche per quelle opere che registrano un immediato rifiuto da parte del pubblico o per quelle che momentaneamente osannate entrano poi nel limbo della mediocrità. Si coglie in questo l'aspetto ricorsivo che permea l'arte e che può nascere solo dalla retroazione del fruitore sull'opera.

Emerge da queste considerazioni uno stimolante problema di natura anche psicologica e cioè, al di là delle ambizioni e delle speranze cos'è che rende impossibile all'operatore una decisione sull'artisticità della propria opera mentre ciò diventa possibile per il fruitore? Che la soluzione sia da ricercare nella polarizzazione degli interessi indicata in precedenza e riguardante la forma da un lato e il significato dall'altro?

5. Un'altra via verso la complessità è quella indicata dalla crisi del concetto di chiarezza che opera tramite la separazione e la spiegazione. Si verifica una rottura nella grande idea cartesiana per cui la chiarezza e la distinzione delle idee è indice della loro verità; non possiamo quindi più avere un'idea di verità che si possa esprimere in maniera chiara e distinta. "Oggi vediamo le verità manifestarsi nelle ambiguità e in un'apparente confusione. Assistiamo alla fine del sogno di stabilire una demarcazione chiara e distinta fra scienza e non scienza"<sup>11</sup>.

Uno dei temi fondamentali del libro di Prigogine, "La nuova alleanza" riguarda la forte interazione fra i problemi della cultura considerata complessivamente e gli sviluppi concettuali delle scienze nel contesto di questa cultura. La contrapposizione fra arte e scienza si fondava su di

<sup>11</sup> Morin, *Il metodo*, cit. p. 53.

una differenza forse fittizia e forse reale. Un problema aperto è il capire quanto fittizia e quanto reale. Mentre la scienza classica tendeva a superare concettualmente, mediante l'astrazione e l'inferenza i limiti e le illusioni dei nostri sensi, l'arte sembrava percorrere instancabilmente il cammino inverso, quello di riportare l'astrattezza dei nostri pensieri e l'impalpabilità dei nostri sentimenti alla realtà concreta dei sensi. Ma da un lato la scienza ha accettato, attraverso il recupero del fenomenico, la realtà conoscitivamente importante delle limitazioni sensoriali, e dall'altro l'arte, allontanandosi dalla rappresentazione ha immesso l'astrattezza del pensiero nella attivazione dei sensi. Basta pensare a questo proposito l'apporto dato dalle avanguardie storiche.

Se consideriamo come attivi nella realizzazione dell'opera d'arte sia l'autore che il fruitore, in accordo con quanto detto in precedenza, vediamo che ciò avviene in forza di un procedere per scommesse dello stesso tipo di quelle che la Stengers<sup>12</sup> riscontra nei modi con cui ogni carattere fenotipico degli esseri viventi si apre o si chiude (si canalizza) alle circostanze e alle variazioni dell'ambiente. La Stengers trova un'analogia fra la scommessa dell'essere vivente nei confronti del suo ambiente e quello dello sperimentatore nei confronti dell'oggetto della sua ricerca. In un caso si verificherà uno sviluppo stabile che limiterà le possibilità di apertura rispetto all'ambiente, nell'altro caso la scommessa potrà portare all'invenzione di uno strumento concettuale/sperimentale che porrà una differenza fra ciò che è significativo e ciò che è rumore. Quest'analogia si può allargare facilmente al campo dell'arte in cui però le cose forse si complicano in quanto i soggetti attivi sono due e due sono quindi le scommesse. Da un lato quella dell'operatore che fra le molte possibilità formali a disposizione scommette su alcune e dall'altro quello del fruitore che fra le molte opere con cui entra in contatto scommette su alcune. In questo modo si evidenzia un processo di strutturazione dell'arte doppiamente aperto che porta, da un lato all'esclusione di ogni teoria predittiva dell'arte, ma che rende anche possibile una teoria psicologica dell'arte. Una teoria che riesca a mettere a fuoco, nell'orizzonte della complessità i molti livelli aggrovigliati che legano l'oggetto d'arte ai processi che ad esso arrivano e da esso si dipartono.

<sup>12</sup> STENGERS, I. (1985). Perché non può esserci un paradigma della complessità. In *La sfida della complessità*, cit. pp. 61-83.

MANFREDO MASSIRONI è docente di psicologia sperimentale presso l'Università di Verona. Negli anni 60/70 si è impegnato attivamente nella ricerca artistica ed ha partecipato a numerose mostre nazionali ed internazionali di Arte Cinetica e Programmata. I suoi interessi attuali sono rivolti principalmente alla percezione visiva. Su quest'ultimo argomento ha pubblicato un libro dal titolo *Vedere con il Disegno*, Padova: Muzzio 1982.