



Pinna, Baingio (2000) *Fenomenologia del costituirsi dell'oggetto "arte": arte greca e psicologia dell'arte*. In: Mulas, Francesco Gesuino (a cura di). *Itinera: studi in memoria di Enzo Cadoni*, Sassari, EDES Editrice Democratica Sarda (stampa Tipografia TAS). p. 285-313.

<http://eprints.uniss.it/6518/>

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

# Itinera

Studi in memoria di Enzo Cadoni

*a cura di Francesco Mulas*  
Facoltà di Lingue e Letterature straniere

Sassari 2000

**des**

EDITRICE DEMOCRATICA SARDA

Tipografia TAS

**Stampa TAS - Tipografi Associati Sassari  
Via Predda Niedda 43/D - Sassari  
Tel. 079/262221 - 079/262236 - Fax 079/260734**

*Anno 2001*

**EDES - EDITRICE DEMOCRATICA SARDA  
Via Nizza, 5/A - Sassari**

Baingio Pinna

Fenomenologia del costituirsi dell'oggetto "arte":  
Arte Greca e Psicologia dell'Arte

**1. Introduzione**

Scopo di questo lavoro è studiare l'arte da una prospettiva psicologico-percettiva. L'arte viene trattata in questa sede in qualità di oggetto visivo, di realtà oggettuale che scaturisce dall'incontro tra il mondo esterno e un apparato percettivo altamente complesso come quello umano. Si intende dimostrare che l'arte è un oggetto che ci consente di studiare un vedere con caratteristiche di non-linearità, dinamicità, evolucionismo, creatività. Si tratta di un vedere emergente tipicamente umano, diverso rispetto a quello degli altri organismi e autorganizzante, un vedere più vicino alla realtà fenomenica, meno riduttivo nel trattare oggetti complessi come l'arte, un vedere più dalla parte del soggetto, da cui l'arte, secondo l'accezione proposta dalla Scienza della Complessità e dalla Psicologia della Gestalt, scaturisce come nuova qualità o nuovo oggetto emergente non riducibile.

Parlare di arte in termini percettivi è diverso dal rivedere, attraverso l'arte, il significato della percezione. Lo scopo, dunque, non è solo quello di considerare l'arte dal punto di vista della psicologia della percezione ma è anche quello di rivedere la psicologia della percezione attraverso la complessità percettiva dell'arte. A questo fine si intendono mettere in evidenza gli aspetti eminentemente fenomenici, che accompagnano l'arte, le sue caratteristiche dinamiche, le qualità emergenti, gli eventuali significati psicofisici, i legami di organizzazione con altre qualità e con altri oggetti fenomenicamente simili. Attraverso questo modo di procedere si vuole mettere in luce l'importanza epistemologica e scientifica di una Psicologia dell'Arte, non ancora del tutto funzionale nello studio dell'arte e non completamente affermata come branca della Psicologia. L'attenzione delle seguenti riflessioni si focalizzerà più nei dettagli su un periodo storico altamente significativo per l'arte di tutti i tempi: l'epoca che va dal VII sec. a.C. alla metà del I sec. a.C. e che ha caratterizzato l'Arte Greca.

## 2. Il realismo ingenuo di fronte agli oggetti "semplici"

Solitamente l'osservatore ingenuo considera la realtà visiva come un dato di fatto che non ha bisogno di alcuna spiegazione<sup>1</sup>. Tutto è già dato dalla stimolazione esterna, dal "mondo fisico", per cui è sufficiente aprire gli occhi perché il mondo si presenti così come esso è in tutti i suoi aspetti. Questo non comporta alcun problema di natura epistemologica e/o scientifica. Quanto l'osservatore vede non viene mai messo in discussione poiché ciò è inconfutabilmente legato al fatto che da una parte c'è l'io, dall'altra il mondo, che permane immutato indipendentemente da colui che osserva e se all'interno di tutto ciò fosse presente un problema, un qualcosa da spiegare, questo dovrebbe riguardare la natura degli organi di senso deputati a raccogliere e rilevare ciò che già c'è, a raccogliere ciò per cui l'organismo si è ecologicamente adattato<sup>2</sup>. Dietro questa convinzione c'è l'idea di un io ricevitore passivo di una realtà che contiene tutte le informazioni necessarie e sufficienti per il nostro vedere.

Tale può essere, in breve, la posizione epistemologica assunta dall'osservatore ingenuo nella vita di tutti i giorni, ossia quando si trova al di fuori dei laboratori sperimentali o delle complesse discussioni teoriche sull'argomento. È questa una posizione fortemente deterministica, assolutistica e riduttiva, che può essere espressa nella seguente forma sintetica: "noi vediamo ciò che vediamo perché c'è quello che vediamo e per questo non potremmo vedere altrimenti". La percettologia in quanto scienza autonoma ha ritardato la propria nascita ed il proprio sviluppo in buona parte proprio a causa di un atteggiamento naturale del genere, che a tutta prima non ha bisogno di agiunte o stravolgimenti teorici.

Molti trattati di psicologia della percezione<sup>3</sup> iniziano le proprie argomentazioni descrivendo il realismo ingenuo col fine di superarlo, di metterlo in discussione per mostrare il senso epistemologico di una Psicologia della Percezione, ossia per mettere in rilievo il fatto che quest'ultima rappresenti un vero problema scientifico da risolvere, utile per la comprensione del funzionamento della mente umana. In quest'ottica le illusioni percettive hanno spesso assunto il ruolo di cavallo di battaglia per dubitare del realismo ingenuo, per mostrare la non chiara e biunivoca corrispondenza tra la realtà fisica,

<sup>1</sup> G. KANIZSA, *Grammatica del vedere*, Bologna 1980.

<sup>2</sup> W. GERBINO, *La percezione*, Bologna 1983. J. J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979.

<sup>3</sup> W. GERBINO, op. cit., nota n. 2. G. KANIZSA, op. cit., nota n. 1. K. KOFFKA, *Principles of Gestalt Psychology*, New York 1935. W. KÖHLER, *Gestalt Psychology*, New York 1947.

da una parte, e quella psicologico-percettiva, dall'altra. È proprio a partire da una tale discrepanza che si ritiene infatti possibile affermare la necessità di fondare una scienza percettologica<sup>4</sup>

La critica rivolta al realismo ingenuo si è basata sullo studio di oggetti primari molto semplici (cerchi, quadrati, ecc.) e sulle loro qualità altrettanto primarie e semplici (colore, profondità, chiarezza, movimento). Buona parte della psicologia della percezione visiva è stata edificata a partire dallo studio sperimentale di tali forme semplici e regolari caratterizzate dagli attributi più elementari. Naturalmente queste sono le normali esigenze di semplificazione proprie della scienza, anche se così facendo si è forse rischiato di tralasciare contenuti percettivi di estremo interesse, contenuti, come l'arte, che se considerati con sufficiente attenzione avrebbero potuto apportare modifiche sostanziali allo statuto di una scienza ancora ai suoi primi passi come quella percettologica. Un qualcosa di analogo è accaduto in fisica dove i problemi di turbolenza, i fenomeni dissipativi, sono rimasti per troppo tempo in ombra, o perché ritenuti troppo complessi oppure perché giudicati difficilmente sottoponibili ai "duri" apparati sperimentali e concettuali e agli strumenti di analisi da essa adottati oppure ancora perché considerati non soggetti a leggi universali ma valutati inappropriatamente governati dal caos. La piena considerazione di questi fenomeni ha determinato all'interno della fisica un vero e proprio rivolgimento, una vera rivoluzione kuhniana<sup>5</sup>.

### 3. Il realismo ingenuo di fronte agli oggetti "complessi"

Se ci rivolgiamo ancora al realismo ingenuo, ma stavolta non riferendolo più alle forme ed alle proprietà più semplici del vedere, ma lo osserviamo agire in riferimento ad "oggetti", ancora percettivi, ma ben più "complessi", come per esempio l'ordine, la bellezza, la buona forma, l'arte, possiamo notare come esso si modifichi fino a capovolgersi. Se prima era classificabile come rigidamente deterministico diventa ora soggettivo, aleatorio, incerto.

<sup>4</sup> G. KANIZSA, IB. K. KOFFKA, IB. W. METZGER, *Psychologie. Die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*, Steinkopff 1963 (trad. it.: *Fondamenti della psicologia della Gestalt*, Firenze 1971).

<sup>5</sup> B. PINNA, *L'evoluzione del pensiero scientifico: riflessioni epistemologiche e metodologiche*, in G. NUvoli, (a cura di), *Percorsi di ricerca: teorie, metodi ed esperienze nelle scienze dell'educazione*, Sassari 1997, pp. 13-91. I. PRIGOGINE & I. STENGERS, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la Science*, Paris 1979 (trad. it.: *La Nuova Alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino 1981). I. PRIGOGINE, *La fin des certitudes, chaos et les lois de la nature*, Paris 1996 (trad. it.: *La fine delle certezze, il tempo, il caos e le leggi della natura*, Torino 1997).

Gli oggetti appena elencati, non hanno più i caratteri di fisicità, assolutezza, causalità, determinismo e necessità dei cerchi, dei quadrati o di altre figure solitamente utilizzate in percezione. Anche se è doveroso precisare che i cerchi e i quadrati possono esprimere comunque "qualità" complesse come quelle suddette. Queste qualità in riferimento alle figure più semplici non sono però mai state studiate a fondo e nemmeno contemplate nel riportare le caratteristiche, precedentemente menzionate, del realismo ingenuo.

Su questo tema torneremo più avanti, per il momento è importante affermare che l'atteggiamento ingenuo non considera tutti gli oggetti percettivi, tutte le realtà oggettuali fenomeniche, alla stessa stregua. Se l'osservatore ingenuo dinanzi ad un oggetto semplice come un quadrato non dubita circa la sottostante corrispondenza psicofisica, che gli studi percettivi hanno dimostrato obbedire a certe leggi<sup>6</sup>, di fronte ad un oggetto complesso ben difficilmente manifesta certezze; i dubbi possono perfino condurlo ad affermare che l'oggetto in questione non esiste né fisicamente né percettivamente o che, se esiste, si tratta di una qualità (emergente) prettamente umana non rintracciabile nella sottostante realtà fisica.

Ancora una volta un atteggiamento naturale come questo ha ritardato lo studio da parte della psicologa sperimentale degli oggetti complessi. Nelle situazioni precedentemente discusse il ritardo era dovuto ad una sottovalutazione dei problemi, in questo caso invece ad una effettiva sopravvalutazione. In sintesi, si può affermare che il realismo ingenuo considera la realtà visiva di gran lunga più complessa e articolata dei puri e semplici oggetti "ultrasemplicati" che buona parte della percettologia ha considerato fino a questo momento. Osserviamo ora più in particolare com'è l'Arte del senso comune.

### 3.1. *Il realismo ingenuo di fronte all'Arte*

Il senso comune considera l'arte come un oggetto o una realtà di estrema "complessità": non è sufficiente aprire gli occhi perché essa risulti immediatamente visibile, dal momento che si tratta di qualcosa che trascende gli oggetti concreti, qualcosa che è da essi emergente. Detto altrimenti, l'arte non è ridicibile a nessuno degli oggetti che la supportano; non sono questi ultimi a "fare" l'arte ma il modo in cui si presentano e la maniera in cui si relazionano gli uni con gli altri. È necessario osservare che la cosiddetta complessità dell'arte riguarda l'esistenza fenomenica di una molteplicità senza limiti di

<sup>6</sup> G.T. FECHNER, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig 1860. S. S. STEVENS, *Psychophysics*, New York 1975.

agenti reciprocamente indipendenti che possono interagire in infiniti modi possibili, per cui ciò che "fa" l'arte in un caso non la "fa" in un altro e, inoltre, l'arte è una qualità che emerge da quella molteplicità in maniera del tutto imprevedibile e, dunque, caotica. Questa maniera di considerare la complessità è in accordo con l'interpretazione suggerita dalla Scienza della Complessità<sup>7</sup> e dalla Psicologia della Gestalt, per cui è proprio in virtù di quella miriade di interazioni che un sistema o una gestalt nella sua totalità si autororganizza per dare vita a nuove proprietà e nuovi oggetti emergenti come l'arte<sup>8</sup>. In questo senso non c'è dubbio che l'arte vada ben oltre il puro e semplice dato immediato, ragion per cui risulta quasi sempre necessario che il cosiddetto "significato artistico" assunto da un certo oggetto venga messo in risalto da una molteplicità di punti di vista o da un "esperto", altrimenti permanerebbe del tutto impercettibile. L'arte, che allora scaturisce, manifesta "qualità emergenti" che trasformano gli oggetti sottostanti che vi sono implicati. Questi ultimi assumono caratteri del tutto nuovi, caratteri che non avrebbero se l'arte non emergesse<sup>9</sup>.

La non-immediatezza percettiva dell'arte rimanda direttamente al suo valore di realtà. In che senso il realista ingenuo ritiene reale l'arte? Dinanzi al senso di realtà dell'arte emergono dubbi di ogni genere; sembra che ci si trovi di fronte alla più fragile e transeunte delle realtà oggettuali, sensibile alla più caotica soggettività e fluttuante tra il reale e l'irreale. I sensi di realtà che Metzger<sup>10</sup> propone di distinguere sono contemporaneamente tutti presenti, ciascuno in momenti diversi ma nessuno è da solo in grado di abbracciare e localizzare l'arte nella sua interezza, l'arte come oggetto e non solo l'arte come qualità. Il problema della realtà, legato all'arte, emerge soprattutto se si confrontano opere che vanno dall'arte classica fino all'arte più vicina ai giorni nostri, come l'arte concettuale, la performance, la poesia visiva, l'arte ambientale, l'espressionismo astratto. Non c'è dubbio che lo iato tra i diversi significati che l'arte assume è tanto ampio da suscitare perplessità di ogni tipo. In breve, possiamo affermare che l'arte fa cadere le certezze dell'osservatore ingenuo, essendo reale ed irreale, "visibile" e "invisibile" nel contempo e se è visibile lo è secondo livelli qualitativamente diversi di realtà.

<sup>7</sup> I. PRIGOGINE & I. STENGERS, op. cit., nota n. 5. I. Prigogine, op. cit., nota n. 5.

<sup>8</sup> K. KOFFKA, op. cit., nota n. 3. W. KÖHLER, *The Place of Value in a World of Facts*, New York 1938. W. Metzger, *Die Entdeckung der Prägnanztendenz. Die Anfänge einer nicht-atomistischen Wahrnehmungslehre*, in G. B. FLORES D'ARCAIS (a cura di), *Studies in Perception. Festschrift for Fabio Metelli*, Milano 1975, pp.3-47. W. METZGER, *Möglichkeiten der Verallgemeinerung des Prägnanzprinzips*, "Gestalt Theory" 4 (1982), pp. 3-22.

<sup>9</sup> W. METZGER, op. cit., nota n. 4. W. METZGER, op. cit., nota n. 8.

<sup>10</sup> W. METZGER, ib.



Le difficoltà e le ambiguità linguistiche che vanno emergendo nel corso della trattazione, alcune delle quali messe tra virgolette, rappresentano e sussumono le reali complessità dei punti di vista, la molteplicità irriducibile dei piani d'osservazione e specialmente i limiti linguistici che solitamente accompagnano il descrivere realtà oggettuali come l'arte, dove ogni proposizione vale "per certi versi" e non vale per altri. Il linguaggio chiaro e univoco della scienza deterministica, in questo contesto, viene meno, per cui non rimane altro che specificare i molteplici sensi. Questa consapevolezza è parte fondante della Scienza della Complessità dove si afferma la non esaustività dell'insieme dei punti di vista che assumono una valenza autorganizzativa e irriducibile nel loro co-occorrere e contrapporsi<sup>11</sup>. Al di là di queste difficoltà, i termini che il realista ingenuo utilizza rappresentano la base per una riflessione epistemologica circa la costituzione di un linguaggio che possa aderire senza riduzionismi ad un oggetto tanto complesso quale è l'arte. La scelta dei termini deve di fatto basarsi su di una solida base fenomenologica che individua una unità di analisi non riduttiva<sup>12</sup>. Utilizzando un linguaggio meno legato al realismo ingenuo possiamo affermare che l'arte è un oggetto dinamico non lineare, il quale non può essere assolutamente codificato attraverso un linguaggio lineare, dove ogni termine ha uno ed un solo significato che non cambia se sottoposto ad una molteplicità di punti di vista ma è come se venisse osservato da un solo modo di vedere.

Eppure, nonostante l'arte manifesti qualità come ambiguità, soggettività, incertezza, irrealtà, è molto difficile trovare un osservatore ingenuo che dubiti dell'esistenza dell'arte in quanto oggetto trascendente le singole realtà contingenti. Tuttavia quando egli si cala all'interno di una data situazione, nel qui ed ora, o non riesce a vedere l'arte al suo interno o se la vede non riesce a descriverla, a rappresentarla, a prevederne l'evoluzione, a raccontarla e nel provarci la perde (l'esperienza del raccontare l'arte risulta di gran lunga più difficile di quella che si ha del raccontare gli oggetti primari). Mentre, come si è già detto, siamo del tutto sicuri di vedere e saper descrivere un quadrato, la sua rigidità, il suo assetto, la sua spigolosità, il suo ordine e la sua simmetria, non siamo altrettanto certi di vedere e saper descrivere la sua arte. La pittura astratta, che possiede al proprio interno una componente formalista, dove la geometria diventa la massima espressione della razionalità, con Kandinskij ha partorito il suprematismo fondato da Malevich, il cui quadrato nero su sfondo bianco costituisce un esempio di astrazione geometrica. Non molti

<sup>11</sup> G. BOCCHI & M. CERUTI, *La sfida della complessità*, Milano 1985.

<sup>12</sup> K. KOFFKA, op. cit., nota n. 3. W. KÖHLER, op. cit., nota n. 3. W. METZGER, ib.

sono in grado di vedere l'arte in un'opera del genere, per cui, in riferimento a situazioni analoghe a questa, si è diffusa un'ampia letteratura che "spiega" cos'è l'arte e cosa non è, come bisogna vederla, qual è il modo "giusto" di coglierla, anche laddove sembra non esserci. Si è tentato perciò di "codificare" l'arte, di tracciarne i "canoni" per "inquadrare", chiudere all'interno di un qualcosa di chiaro e univoco ciò che univoco e chiaro non è. Espressioni naive tipiche, soprattutto dinanzi a oggetti d'arte di questo tipo, sono: "Non ci capisco niente", "Se mi spiegano, forse riesco a vedere qualcosa". Il bisogno di spiegazioni che si prova nel visitare una mostra emerge con forza. A volte bastano alcune spiegazioni generiche, come ad esempio descrivere semplicemente cosa l'artista abbia rappresentato, perché la foga e l'incertezza si placano, ma questo è ben lontano dallo spiegare l'arte. La visita ad un museo o ad una mostra si conclude spesso senza aver visto l'arte ma qualcos'altro che arte certamente non è.

Ancora più polemicamente possiamo dire che tutti vediamo i quadrati ma non tutti riusciamo a vedere l'arte e se vediamo l'arte non la vediamo dappertutto; non tutte le cosiddette opere d'arte mostrano la loro arte con la stessa intensità e soprattutto con le medesime qualità o, detto altrimenti, non tutti vediamo l'arte in quelle che sono state definite "opere d'arte". Affermare questo non significa dubitare dell'artisticità di certe opere, quanto piuttosto mettere fortemente in discussione certe qualità codificate *a priori* che si ritiene in maniera assoluta e troppo rigida appartengano all'arte. Sembra che in molti casi sia sufficiente una "corretta" educazione all'immagine per ritenere che anche i bambini possano vedere l'arte. In realtà, di solito, la maggior parte di quei bambini vedono la struttura sottostante quelle date immagini ma certamente non la loro arte e assolutamente non l'Arte. Attraverso le "spiegazioni" relative all'arte si compie spesso un'operazione di riduzione che metaforicamente equivale a tradurre in fumetti la Divina Commedia, da cui ciò che rimane non è altro che la storiella, mentre la poesia si perde del tutto. Oltre che ad una "struttura" sottostante, la riflessione esplicativa sull'arte si riduce spesso nella forma di un mero racconto circa le vicissitudini biografiche di artisti famosi, che si sono ribellati o hanno aderito a certi stili, a certi movimenti piuttosto che ad altri. Fuori da ogni spirito di polemica, è interessante mettere in rilievo che anche questi modi di lettura dell'arte possono risultare soddisfacenti per il realista ingenuo, possono cioè mostrare aspetti e "cose" che l'arte può essere. Questo ci dice molto a proposito dell'arte e delle sue molteplici possibilità di essere e di essere vista, sui significati che veicola e sul suo intimo rapporto con l'apparato visivo e cognitivo dell'osservatore.

La sensazione, che fenomenicamente si prova dinanzi all'arte, è quella di trovarsi di fronte ad un oscuro oggetto, difficile da prendere, da raccogliere

con i sensi anche se talvolta sono sufficienti poche indicazioni perché l'arte emerga. Possono anche verificarsi situazioni contraddittorie come quelle per cui più l'arte sembra esserci meno c'è e viceversa. L'oggetto che dinanzi allo sguardo appare "artistico e bello", dopo che l'arte ci è stata "spiegata", dopo che ci è stato mostrato "cosa", "come" e "dove" guardarla, diventa un oggetto non artistico e viceversa. A questo punto l'oggetto che prima ci sembrava in un certo modo non sembra più quello visto in precedenza: è cambiato, si riempie di "valore non artistico" o al contrario di "valore artistico". Questo è dimostrato dal dato fenomenico per cui gran parte del pensiero ingenuo si evolve rapidamente e si stupisce dinanzi alle complessità formali, semantiche e stilistiche dell'arte contemporanea. La stessa critica d'arte, che rappresenta l'occhio dell'esperto, si è spesso, nel corso dei secoli, "ingannata", anche in maniera clamorosa: autori considerati creatori d'arte in un'epoca sono stati rinnegati e svalutati in altre epoche per poi essere nuovamente ritenuti tali. In definitiva, l'arte del realismo ingenuo sembra riguardare qualcosa di difficile da vedere, un oggetto non-oggetto, che c'è e non c'è e nei casi estremi un qualcosa di "fumoso", una pura invenzione umana, derivata da puri giochi di parole e, dunque, non facilmente razionalizzabile o addirittura inesistente.

Se per il realista ingenuo il mondo degli oggetti "semplici" non presenta alcun problema, per cui l'unica spiegazione più che sufficiente è la descrizione degli organi sensoriali che raccolgono le informazioni percettive, per quanto concerne invece gli oggetti "complessi", come l'arte il senso della spiegazione risulta altrettanto complesso. Nessuna spiegazione sembra soddisfacente. Si moltiplicano così i punti di osservazione, che sembrano non bastare mai. E non bastano-mai soprattutto in virtù del fatto che l'arte si modifica in continuazione rivelando proprietà di estrema dinamicità, di assoluta non linearità<sup>13</sup> per cui sfugge ad ogni tipo di legge, descrizione o spiegazione che abbia i caratteri della linearità, dell'assolutismo o del più rigido determinismo.

La contrapposizione tra arte e scienza è in questo senso paradigmatica e quasi totale al punto che nessuna branca della scienza deterministica avrebbe mai potuto occuparsi dell'arte. Eppure, nonostante l'imprevedibilità dell'arte, del suo apparire, del suo costituirsi ed esserci e del suo scomparire davanti allo sguardo, perfino lo scienziato più rigido e intransigente, ossia quello che ritiene reale solo ciò che è manipolabile in maniera oggettiva attraverso le più disparate procedure e apparati sperimentali, non dubita affatto dell'esistenza

<sup>13</sup> I. PRIGOGINE & I. STENGERS, op. cit., nota n. 5. I. PRIGOGINE, op. cit., nota n. 5.

dell'arte quando, nel visitare un museo, può dire di aver visto l'arte e di esserne rimasto incantato. Lo scienziato, che dell'arte potrebbe occuparsi ma che rigetta, dubita contraddittoriamente meno dell'uomo della strada che non si occupa di scienza. L'idiosincrasia delle scienze per l'arte dipende dal fatto che quest'ultima, posta sotto l'occhio analitico del determinismo riduzionistico, si disperde in infiniti pezzi sempre più piccoli fino a scomparire del tutto, e scompare in virtù del fatto che l'arte sembra un oggetto non riducibile ad elementi, variabili o qualità che sottostanno ad essa e che fenomenicamente sono altro rispetto ad essa<sup>14</sup>. È proprio l'irriducibilità a rendere l'arte particolarmente interessante per la nuova riflessione scientifica che pervade il panorama culturale contemporaneo, la Scienza della Complessità, la quale pone al centro dei propri interessi gli oggetti complessi autorganizzantisi sulla base di una dinamica non-lineare che consente il costituirsi di qualità non riducibili<sup>15</sup>. Lo stesso discorso vale per la Psicologia della Gestalt che può essere ritenuta una Scienza della Complessità *ante litteram*.

La soggettività, che accompagna l'arte, tanto aberrata dalla scienza deterministico-meccanicistica, può non essere una valida ragione di esclusione dal campo di interesse della scienza, quanto piuttosto un buon motivo per studiare proprio quella soggettività, ossia quel suo essere legata alla variabilità del soggetto e tra i soggetti, che rappresenta senz'altro la strada più importante per entrare nella complessità del vedere umano. È questo uno dei compiti fondamentali della supposta Psicologia dell'Arte. La soggettività non riguarda solo osservatori diversi, per i quali l'arte è visibile da tanti "punti di vista", dai quali discendono forme d'arte diverse, e nemmeno studiosi o esperti differenti, per i quali esistono molteplici teorie sull'arte, ma concerne anche il singolo osservatore che sente l'arte cambiare a seconda del modo in cui la osserva e in relazione ai propri modi di essere. Riguarda perfino e soprattutto l'arte stessa che spontaneamente ha assunto una miriade di forme disperate, discordanti e antitetliche. Ecco un terreno fertile attraverso cui guardare l'arte, terreno che può diventare un aspetto fondamentale della scienza dell'arte. Epistemologicamente si osserva nella scienza contemporanea la consapevolezza della non esaustività di un singolo punto di vista. È l'insieme aperto dei modi di vedere, che dà luogo ad un insieme ancora aperto di cose che un certo oggetto può essere, a costituire la base per fondare una oggettivi-

<sup>14</sup> R. ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley-Los Angeles 1954. W. METZGER, *op. cit.*, nota n. 4.

<sup>15</sup> B. PINNA, *op. cit.*, nota n. 5. I. PRIGOGINE, *ib.*

vità meno riduttiva possibile<sup>16</sup>. Quest'idea è in stretta connessione con il "metodo della complessità" di Morin<sup>17</sup> che invita a stimolare la multidimensionalità integrata di approcci al reale e a pensare concetti aperti alla singolarità senza discostarsi da un'idea di totalità integrale.

Dire che l'atteggiamento del realista ingenuo di fronte all'arte si colloca agli antipodi dello stesso atteggiamento nei confronti degli oggetti "semplici", che possiamo anche chiamare "primari" o "lineari", non ha come fine dimostrare una contraddizione logica nel realismo ingenuo: non si vuole mettere in evidenza l'inaffidabilità dell'atteggiamento più naturale del nostro percepire. Non c'è contraddizione, in quanto ciò che "vede" il realista ingenuo è sicuramente ciò che veramente "c'è". In altri termini, le caratteristiche del vedere e degli oggetti percettivi, messi in luce attraverso l'osservazione ingenua del reale, indicano che le cose stanno realmente così, che tali sono le caratteristiche della percezione visiva umana, per cui gli oggetti primari godono di certe qualità mentre quelli complessi sono, ripetiamo, maggiormente legati al soggetto, particolarmente dinamici, non lineari, transeunti, soggettivi, sensibili a piccolissime variazioni che possono apportare cambiamenti anche "catastrofici"<sup>18</sup> come si osserva nell'arte contemporanea.

Quello che il realismo ingenuo rivela dell'arte è la complessità, il dipendere da una infinità dinamica di possibili interazioni, che autorganizzandosi danno vita a gestalt o a qualità emergenti che appartengono all'arte e che sono l'arte stessa<sup>19</sup>.

#### 4. Fenomenologia dell'Arte

Quando guardiamo un qualcosa che diciamo essere "artistico" quello che vediamo è un oggetto ben fatto, ben costruito, "fatto ad arte", che risponde e si adatta con molta chiarezza e immediatezza all'idea, al "modello" che intende rappresentare e che (non sempre) si vede che sta rappresentando. Da una parte si vede un certo oggetto e dall'altra il suo modello. Dire "da una parte" e "dall'altra" non significa affermare che i due termini siano separati.

<sup>16</sup> B. PINNA, *Il dubbio sull'apparire*, Padova 1990. B. PINNA, *La creatività del vedere: verso una Psicologia Integrale*, Padova 1993.

<sup>17</sup> E. MORIN, *La Méthode. I. La Nature de la Nature*, Paris 1973 (trad. it.: *Il metodo. Ordine, disordine, organizzazione*, Milano 1983). E. MORIN, *La Méthode. II. La Vie de la Vie*, Paris 1980.

<sup>18</sup> R. THOM, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Reading 1972.

<sup>19</sup> G. BOCCHI & M. CERUTI, op. cit., nota n. 11. W. Metzger, op. cit., nota n. 4. I. Prigogine & I. Stengers, op. cit., nota n. 5.

Fenomenologicamente coincidono anche se fenomenicamente sono collocati su diversi livelli del vedere, livelli che non sono mai stati studiati a fondo e distinti chiaramente in ambito percettivo. Potremmo dire che il modello è suggerito e creato dall'oggetto e l'oggetto è formato dal modello, il quale può essere un oggetto ben preciso, un'idea, un concetto, un sentimento, l'arte stessa. L'arte contemporanea, fatta di oggetti, crea continuamente modelli d'arte ed è a sua volta determinata da quei modelli. Oggetto e modello non sono infatti separati da un rapporto di causa-effetto, di prima-dopo, trascendente-contingente, benché fenomenicamente tutti i suddetti poli si mostrino quasi sempre e contemporaneamente quando intendiamo parlare di arte<sup>20</sup>

Più precisamente, l'osservazione fenomenologica basata sul realismo ingenuo ci porta a distinguere in ogni singola rappresentazione percettiva due momenti, due stati, due modi contemporanei di essere del medesimo oggetto: l'oggetto così come esso è e l'oggetto come dovrebbe essere. Ancora di più che nella fruizione artistica, le due polarità si presentano quando si attuano analisi o valutazioni artistiche. Il "giudizio" è nella percezione dell'arte, un fatto più che naturale e spontaneo data la complessità dell'oggetto arte e le caratteristiche fenomeniche di cui abbiamo parlato: il non essere quasi mai un dato immediato, certo, assoluto, "oggettivo". A questo si aggiunge il fatto che l'arte è solitamente vista come una realtà trascendente, a cui aspirare, non facilmente raggiungibile. La distinzione tra una realtà contingente ed una ideale, che si ricava fenomenicamente dalla percezione dell'arte, sottolinea ancora di più il carattere dinamico dell'arte, il fatto che essa si costituisce nei termini di necessità<sup>21</sup> o tendenza verso un qualcosa che sta oltre l'oggetto immediatamente visibile. È infatti l'oggetto a mostrare ad un altro livello di realtà, ancora visibile ma non al primo sguardo, quella che è la sua arte. L'arte è cioè indicata da ciò che c'è senza che ciò che c'è la riveli direttamente. Possiamo dire, in altri termini, che l'arte di un certo oggetto non può essere ad esso ridotta anche se giace al suo interno.

In certi casi il modello non traspare nemmeno indirettamente e l'oggetto "artistico" sembra fluttuare alla ricerca di un'idea-modello percettivo-psicologica. Si rende allora necessaria una "spiegazione". La spiegazione deve chiarire che cos'è l'oggetto e che cos'è il modello. Non sempre la spiegazione è soddisfacente; non sempre tutto viene ricondotto ad un dualismo univoco idea-modello. L'oggetto appare allora strano, diverso, caotico, inusitato; il suo fluttuare senza modello lo rende particolarmente interessante. Può di-

<sup>20</sup> W. METZGER, op. cit., nota n. 4.

<sup>21</sup> W. KÖHLER, op. cit., nota n. 8.

ventare trasgressione dei vecchi modelli e nel suo esprimersi tende a ricercare, ad indicare e, se è pregnante, a costituire un nuovo modello, con caratteristiche di diversità e originalità. In altre parole, quell'oggetto, che differisce da altri perché non rientra percettivamente all'interno del modello di espressione e d'arte, diventa una novità ma, prima di essere percettivamente identificato in quanto novità, fluttua incompreso, potendo così essere visto in molti modi diversi, potendo cioè essere nel contempo fonte ispiratore di modelli diversi. Sono di esempio le opere di alcuni artisti considerate modelli di stili e movimenti diversi anche tra di loro in contrapposizione.

Alcuni di questi oggetti hanno creato modelli effimeri, modelli inimitabili, oppure modelli troppo prematuri rispetto ai tempi. Si pensi a certe opere di Michelangelo, come ad esempio la Pietà Rondanini, che non ha dato vita ad alcun nuovo modello, a nessuna nuova forma d'arte, e che è stata considerata come un "non concluso", un "non terminato". Se avesse ispirato nuovi modelli non sarebbe stata certamente vista in questo modo. Con l'avvento dell'espressionismo questa stessa opera ha assunto una nuova forma, un nuovo significato, esattamente come è accaduto per le amputazioni accidentali delle statue greche; esse sono infatti diventate nuove gestalt nella scultura contemporanea e forse, benché sotto una diversa luce, anche nell'opera di Michelangelo attraverso il non-finito. Un discorso analogo vale per la Pietà da Palestrina, non riconosciuta come opera di Michelangelo ma attribuita ad un allievo per motivi stilistici e formali. Possiamo dire che quelle deviazioni, quelle sproporzioni, quelle trasgressioni dal modello Michelangiolesco, presenti in questa pietà, potevano assumere una nuova forma artistica, diventare esse stesse modello "prègnante" da portare avanti, da selezionare. Cosa che anche in questa circostanza non è accaduta, non perché non fosse effettivamente all'altezza di essere considerata tale, ma in virtù della complessità incontrollata e caotica dei fattori, legati in buona parte al realismo ingenuo, che "determinano" o anzi costituiscono il divenire non lineare dell'arte.

Queste riflessioni a carattere fenomenologico ci consentono di comprendere la molteplicità interconnessa dei significati etimologici legati al termine "arte", nonché le sue antiche radici fenomeniche che hanno consentito il costituirsi del termine e la sua evoluzione fino alla varietà di significati che oggi conosciamo, varietà destinata ad allargarsi. La ricerca etimologica a partire dal termine "arte" ci permette altresì di approfondire la conoscenza del realismo ingenuo, che non va considerato come una fonte di errore, di illusione, di inganno, un atteggiamento naturale da abbandonare, un sonno da cui svegliarci, ma come il primo passaggio, la base di un processo conoscitivo, che è capace di andare oltre, di scoprire e contemporaneamente creare nuovi si-

gnificati, dal momento che il costituirsi e l'evolversi dell'arte è legata soprattutto al realismo ingenuo e alle sue possibilità di autorganizzarsi<sup>22</sup>.

Il termine "arte" viene dal latino *àr-tem*, la cui radice ariana *ar* significa "andare, mettere in movimento verso qualcosa di preciso, adattare, portare vicino, aderire, aggiustare e anche attaccare". Il sanscrito *rnoti*, *arnoti* implica ancora "movimento", *aran* "adattato", *arjas* "edele e aderente", *arya* "eccellente, nobile e ben formato", *areta* "che perviene a perfezione". Il greco *armós* e *àrthron* significano "articolazione, aderire, connettere, aggiustare", *àro* e *ararísko* "adattare", *arthyó* "struttura, assetto, adatto, composizione", *artízo* "compongo", *aretè* "virtù, armonia e cosa ben fatta, adatta", *àrtios*, "perfetto, eseguito compiutamente". I termini fondamentali che emergono sono "movimento" e "perfezione", termini che possono essere fenomenologicamente "spiegati" se ci rivolgiamo all'arte primitiva e più in particolare all'arte greca.

#### 4.1. Considerazioni fenomenologiche sull'Arte Primitiva

Per l'uomo primitivo il costituirsi dell'arte era probabilmente in stretta connessione con una concezione magica delle leggi del mondo, le quali facevano dell'uomo un tutt'uno con la natura. Un tale "modo di vedere" diviene col tempo sempre più animistico, da cui forze trascendenti la natura agiscono su di essa e sull'uomo. L'arte allora tende a scongiurare, propiziare, interferire, combattere, esorcizzare, cercare di dominare o controllare in qualche modo quelle forze che animano capricciosamente, casualmente, senza un disegno prestabilito il mondo naturale ed umano. Le rappresentazioni figurali del paleolitico superiore hanno caratteri estremamente sintetici e si presentano di tale sensibilità ed espressività che artisti delle prime avanguardie, tra cui Picasso, le hanno salutate come perfette opere d'arte o, ancora meglio, opere d'arte "perfette". Non c'è dubbio che la "valutazione" artistica o la percezione dell'arte all'interno di quelle opere da parte di Picasso fosse lontana migliaia di anni e migliaia di significati rispetto a quella dello sciamano del paleolitico superiore o dell'uomo comune odierno. Il valore ed il significato che si ritiene oggi avessero quelle opere d'"arte", oltre che estetico, è di tipo magico, animistico e pratico ad un tempo. La freccia dipinta che colpisce al ventre l'effigie raffigurata sulla roccia della caverna esorcizza le forze del male che sono incarnate dalla bestia che lotta per sopravvivere e in questo

<sup>22</sup> W. METZGER, op. cit., nota n. 4.



modo quell'evento potrà accadere ogni volta: il cacciatore di Lascaux o di Altamira potrà così controllare per sempre l'incertezza del caos. Una "spiegazione" del genere, accettata dalla maggioranza degli studiosi, soddisfa perfino l'osservatore ingenuo, che guarda "con altri occhi" quelle antiche opere, che diventano ora interessanti, sconcertanti, curiose, forse anche piene di superstizione, ingenua, oppure manifestazioni di stupidità e di ignoranza. La "spiegazione" diviene l'ideale nascosto all'interno di quelle immagini, l'ideale verso cui tendono e si muovono quelle pitture.

Il "guardare con altri occhi" porta a vedere "cose" di vario genere, che però non raggiungono l'arte. Anche in questo caso l'arte non è stata vista. In effetti attraverso una tale spiegazione non si è imparato nulla sull'arte, sulle sue origini posteriori, sul fatto che l'arte che noi oggi conosciamo affonda le sue radici in epoche remote come quella paleolitica ma anche sul fatto che, ad esempio, la pop art sia vicina a quell'arte parietale molto più di quanto non si pensi. Se invece guardiamo direttamente l'arte vediamo emergere alcune importanti questioni come le seguenti. Quali sono le componenti fenomenologiche e psicologiche di quelle rappresentazioni che ci portano a dire che molte migliaia di anni dopo si sarebbe costituito un oggetto chiamato "arte"? Come possono quelle pitture essere un preludio, un momento dinamico, che ha gradualmente portato all'arte e che non si sa ancora dove porterà? Quali sono le qualità emergenti che in quelle pitture hanno poi portato all'arte in quanto oggetto eminentemente umano, rivelatore di un vedere singolare e peculiare dell'uomo? Dove tali qualità affondano le loro radici? Domande di questo genere ci permettono di guardare l'arte con altri occhi ancora, con occhi che intendono scrutare all'interno dell'arte stessa per coglierne la complessità.

Non c'è dubbio che l'"arte" dell'uomo preistorico indicava un ideale. Quella determinata pittura paleolitica poteva essere all'altezza, ben rispondente o ben formata relativamente all'ideale che incarnava e nel contempo intendeva esprimere. L'ideale di allora era molto diverso rispetto a quelli che oggi accompagnano l'espressione ed il bisogno di espressione "artistica". Ma non è il contenuto dell'ideale che qui ci interessa, quanto piuttosto la dinamica del costituirsi dell'espressione "artistica" e ancora di più come da quella dinamica si arrivi al costituirsi dell'oggetto arte. È infatti quest'oggetto che noi possiamo vedere in quelle primitive espressioni, oggetto, ripetiamo, inesistente per lo sciamano esecutore dell'opera. Nonostante non ci fosse arte agli occhi dell'uomo primitivo c'era comunque qualcosa, che si è mantenuto nel tempo e che possiamo assumere rappresenti la possibile dinamica interna al costituirsi di oggetti complessi come l'arte. Fenomenicamente non c'è dub-

bio che in quelle antiche "opere" sussistano qualità di buona forma, di "perfezione", di singolarità e pregnanza, che dovevano apparire tali anche allora e che sussistono anche nell'arte contemporanea, nel primitivismo in particolare, anche se gli ideali di "perfezione" sono oggi completamente diversi e, insieme ad essi, sono cambiati anche i contenuti, la forma e il modo di rappresentare quegli ideali. Ognuna di quelle opere doveva aderire, adattarsi o muoversi verso qualcosa di preciso: un'idea, un ideale, un qualcosa che si vede, che viene intuito, un'immagine, un *eidos*, un idolo. Questi vari significati sono semanticamente interconnessi con l'etimologia del termine "arte", ma sono anche altamente connessi con la struttura fenomenica dell'arte.

Una possibile osservazione critica a queste riflessioni sull'arte può essere espressa nella seguente forma: se tale è la struttura di fondo dell'arte, struttura che si mantiene universale, sembra allora non aver senso parlare di evoluzione dell'arte, evoluzione che in tal caso si ridurrebbe al cambiamento dei contenuti ideali, che spostano la forma apparente assunta dall'espressione artistica. Inoltre, se si accettano queste ipotesi ecco allora che si è ricondotta l'arte a qualcos'altro, che arte non è, per cui l'arte perderebbe le qualità emergenti non riducibili di cui si è parlato: essa esisterebbe da sempre, non ci sarebbero confusioni, dubbi, conflitti, difficoltà nel parlare, vedere e fare l'arte. Per chiarire la natura delle questioni sollevate, vediamo più da vicino l'evoluzione dell'arte greca, fondamentale per il costituirsi dell'oggetto arte e soprattutto per comprendere la dinamica che porta al cambiamento di forma, della gestalt, e perciò all'emergere di nuove qualità.

#### 4.2. Considerazioni fenomenologiche sull'Arte Greca

Nell'antica Grecia l'artista era ancora una figura inesistente e l'arte assumeva un pragmatico significato sociale riguardante l'utile ed il funzionale. Idee attuali come "l'arte per l'arte" o "l'arte dell'arte" di certi movimenti contemporanei non esistevano affatto. Non c'era sicuramente "l'arte oltre l'arte". All'interno di concezioni come queste si può cogliere in trasparenza l'oggettualizzazione dell'arte, ossia il suo costituirsi come oggetto, che nel Rinascimento attraverso l'opera di Michelangelo muove i primi passi. L'arte, il cui "corrispondente" termine era *techne*, incarnava significati quali ad esempio, un'attività pratica svolta con abilità, che seguiva delle regole sociali ben precise e che richiedeva conoscenze specifiche approfondite. Dal punto di vista più superficiale l'arte si poteva chiudere all'interno del concetto di "ben lavorato", "ben eseguito", "ben formato". L'originalità nella Grecia arcaica godeva di scarsa importanza, mentre invece era la tradizione iconografica a farsi garante dei caratteri fondamentali dell'arte: l'universalità e la

“perfezione”. Ciascuno di questi termini va anche in questo caso inteso attraverso significati che trascendono quelli attuali, significati che sono appartenuti solo a quell’antica cultura. Le qualità iconografiche dell’arte arcaica dovevano costituire un vero e proprio *parádeigma*, un veicolo chiaro e ben formato di ideali materiali, morali, religiosi, intellettuali e culturali. Il *parádeigma* doveva esprimere le istanze razionali della cultura greca, istanze dove l’uomo diveniva sempre più misura delle cose e dove la ricerca della misura emergeva gradualmente come ribellione o emancipazione dal mito<sup>23</sup>. Questo era il nuovo uomo, che si andava liberando dal mito, che scopriva, dopo aver egli stesso ricercato, l’armonia dei contrari che pervade la natura. L’arte era certamente un modo per creare ordine all’interno del caos; arte come ordine che nasce e che è ispirato dal caos che si coglie tutt’intorno; arte che guarda oltre l’apparenza caotica delle cose. Questo senso dell’arte porta verso un rifiuto della mancanza di misura, dell’esagerazione, della sproporzione e ad un approfondimento o ad un arrotondamento verso l’equilibrio, la razionalità, l’armonia. Da questo emerge con chiarezza e immediatezza la funzione sociale dell’arte e molto meno quella in termini di godimento estetico. L’arte si esprime nei luoghi pubblici, nelle agorà, nei templi, nei teatri e gli artisti creano entro i limiti definiti da una tradizione antica e consacrata, il cui centro è rappresentato dai sentimenti della polis, della collettività e della religiosità.

L’innovazione dell’arte era osteggiata; non era proibita come in Egitto, ma ammessa solo entro certi limiti. L’evoluzione dell’arte si muoveva di pari passo con l’evoluzione del pensiero; la ricerca di nuove forme correva parallela alla ricerca di nuovi ideali, nuovi modi di essere nei confronti del mondo e del mito. Il fatto che il *Kouros* da un’assoluta rigidezza delle linee, da uno statico ed ieratico “star ritto”, ammorbidisce i suoi connotati, naturalizza le proprie fattezze e si anima di un movimento delicato, ideale, accennato senza pretese decantatorie o esagerazioni appariscenti, significa che l’innovazione del pensiero, dell’essere, non è stato traumatico o rivoluzionario ma gradule e significativo e soprattutto orientato verso nuovi ideali, forse ancora più trascendenti ma comunque umanamente raggiungibili. L’innovazione dunque avviene nel rispetto della tradizione. Quei piccoli cambiamenti non ostentati, soltanto suggeriti, hanno continuato a mostrare gli ideali arcaici fortemente impregnati di religiosità ma lentamente, attraverso ulteriori graduali innovazioni, hanno indicato nuovi importanti ideali.

Potremmo dire, generalizzando e semplificando, che, data una forma ar-

<sup>23</sup> B. PINNA, op. cit., nota n. 15.

tistica di qualsivoglia tipo, essa ammette una gamma di modificazioni che mantengono o corroborano la pregnanza che tale forma incarna. Le stesse modificazioni e deviazioni o gli allontanamenti da essa indicano nel loro verificarsi, mettendolo ancora più in rilievo, l'ideale da cui si scostano; nel contempo però quelle medesime modificazioni suggeriscono nuovi ideali, che si costituiscono insieme e che fanno parte di quella novità che si va originando e che assume la forma di novità proprio in virtù di questa differenziazione o sdoppiamento fenomenico. Per chiarire questa dinamica fenomenologica e psicologica fondamentale vediamo più nei particolari come essa avvenga all'interno dell'arte Greca.

Il passaggio dall'arte arcaica a quella classica è morbido; è fortemente percettivo e molto poco cognitivo. Non è un atto di volontà ma un fatto dinamico genuino. La nuova realtà che emerge, attraverso quell'animarsi delle forme, è solo apparentemente naturalistico; esprime, invece, una nuova idealità, umanizzata e simbolica. Il termine "simbolo", derivato dal greco *symbolon*, *sybállo*, indica "mettere insieme, incontrare, concludere, coincidere, unire per mezzo dell'incontro", *syn* "con", "insieme" e *bállo* "gettare, porre, mettere". Il *symbolikos* riassume l'incontro del pensiero conoscitivo con il cosmo, rappresenta cioè l'avvicinarsi di due realtà coscientemente distinte l'una dall'altra e che necessariamente devono incontrarsi. Attraverso l'incontro si stabiliscono i confini, si costituisce la forma di conoscenza sintonizzata e sinergica con la forma del reale, che in questo senso assume valore assoluto<sup>24</sup>.

La classicità pondera, attraverso il simbolo, l'astrazione con il naturalismo, dando vita, non ad una mera raffigurazione dell'uomo così come esso è, ma ad un'idea di uomo così come dovrebbe, potrebbe e vorrebbe essere. Le "perfette" proporzioni umane, attraverso il canone, divengono inoltre la prima consapevolezza dell'arte, l'embrione di quell'arte che nascerà in seguito. All'interno del canone si inserisce il movimento; il chiasmo della forma, che suggerisce l'idea di movimento, diventa nella scultura a tutto tondo l'innovazione dell'arte greca.

Il passaggio dall'arte classica a quella ellenistica si accompagna ad una profonda crisi dei valori della polis. Il singolo individuo diventa il portatore dei nuovi valori, che l'arte esalta in tutti i suoi aspetti. Il movimento ideale accennato dall'arte classica si interiorizza, si umanizza ancora di più, particolarizzandosi. Il percorso risulta evidente a partire dagli ideali del precedente periodo classico. Quell'idea, quel *parádeigma*, presente nella forma

<sup>24</sup> B. PINNA, op. cit., nota n. 5.

umana viene messa ancora di più in evidenza diventando ideale psicologico, tipo psicologico che il singolo rappresenta. I momenti intimi e privati diventano i nuovi simboli. È infatti attraverso questi momenti che l'uomo riprende la sua grandezza, conoscendo i propri ideali. I temi mitici vengono meno e l'ispirazione intimistica ed idillica prende forma nei racconti di vita umana quotidiana, in un modo che tende a far emergere la singolarità e la pregnanza di quei momenti.

Ciò sconfinava, secondo una certa critica, nella scontata raffigurazione della tipicità dei gesti e degli atteggiamenti umani o in un virtuosismo tecnico moralmente vuoto e inerte. In effetti il "verismo" ellenistico più che rappresentare il singolo essere umano, quell'uomo in particolare, guarda la tipicità interiorizzata dell'umanità che diventa nuovo *parádeigma*. Le descrizioni formali che emergono raggiungono la loro pregnanza in una minuta e particolareggiata rappresentazione dove la ridondanza delle linee corrobora ed esalta momenti di umanità mai visti prima. Il realismo ed il naturalismo sono ora apparentemente all'apice, per certi versi, ma per altri sprofondano nell'interiorità di attimi che sfuggono, che non sono solitamente visti, attimi che sono il preludio di una nuova interiorità che sfocerà nell'arte cristiana dell'alto medioevo, intrisa dei caratteri metafisici discendenti dall'ellenismo maturo. Mentre con l'arte classica emerge e si fa strada un'ideale "naturalistico", mantenendo connotati di idealismo e di trascendenza, con l'arte ellenistica che porta al culmine della pregnanza gli ideali classici e da questa fa emergere i sentimenti singolari più intimi e tipici, si intravede un'idea di sacro che l'arte cristiana saprà fare propria attraverso una nuova ellenistica metafisica ieraticità e spiritualità molto lontana da quella arcaica ma anche molto vicina.

In ognuna di queste tappe, che l'arte ha compiuto nel proprio cammino evolutivo ed evolucionistico, possiamo osservare all'inizio la presenza di un certo ideale di perfezione (*téleios*), caratterizzato da una forma tipica, che tende verso un certo ideale di pregnanza in maniera necessitante, ideale che può essere espresso e raggiunto in molti modi, anche attraverso esagerazioni, piccoli cambiamenti casuali, trasgressioni, deviazioni, arrotondamenti formali, ciascuno dei quali, "prima", nasconde e, "poi", mostra nuovi ideali che appartengono proprio a quelle novità che intendono caratterizzare il vecchio ideale. In altre parole, le tendenze dinamiche e fenomeniche in atto tendono a biforcarsi proprio quando quella data forma pregnante, raggiunta attraverso novità, piccole variazioni, apparentemente impercettibili e innocue o addirittura corroboranti, indica certe direzioni fenomeniche alternative proprio in virtù di quelle piccole variazioni. Un tale processo dinamico, benché strettamente legato a quello descritto dalla teoria della pregnanza proposta dagli

psicologi della Gestalt<sup>25</sup> rappresenta una vera e propria revisione critica di tale teoria<sup>26</sup> (cfr. Pinna,).

L'evoluzione dell'arte non è però riducibile ai cambiamenti o agli spostamenti da un modello ad un altro, dal momento che cambiando il modello cambia l'arte stessa, che rappresenta l'oggetto emergente da quei cambiamenti, un vero e proprio meta-oggetto. Per vedere l'arte bisogna guardare i cambiamenti di second'ordine: i cambiamenti dei cambiamenti, che agiscono direttamente sull'oggetto arte. Affermando ciò non si riconduce l'arte a qualcosa d'altro ma la si guarda nel proprio costituirsi dinamico non-lineare, attraverso cui risultano comprensibili le proprietà che il realismo ingenuo coglie nell'arte e di cui si è già parlato, ossia ambiguità, soggettività, incertezza, irrealtà. Essendo infatti l'arte un sistema sensibile alle condizioni iniziali allora, da un lato, la dinamica del suo costituirsi ed evolversi ha una forma che non si ripete mai, dall'altro, in virtù dello stesso caos deterministico che abbiamo supposto animarla, si autorganizza facendo così emergere qualità che le appartengono e che contribuiscono al suo costituirsi, evolversi ed anche estinguersi<sup>27</sup>.

Ritornando all'arte Greca possiamo dire che le tendenze che scaturiscono dall'umanizzazione intimistica dell'arte arcaica e classica trovano il culmine della loro gravidanza in un'arte, quella ellenistica, che è stata definita declamatoria, con un'accezione negativa. La sua espressività è stata considerata "barocca", votata al gusto per l'apparenza. Dall'essere dell'arte arcaica si è passati al divenire dell'arte classica per poi arrivare all'apparenza dell'arte ellenistica<sup>28</sup>. Questo attacco contaminato di pregiudiziali sull'arte non rende giustizia del fatto che l'arte ellenistica rappresenta una sorta di arte contemporanea *ante litteram*. Le idee di arte che l'ellenismo ci consegna privilegiano una ricerca formale, che nell'arte di Michelangelo, prima, e nell'arte contemporanea, poi, diventerà la teoria moderna dell'arte per l'arte, teoria che ha aperto una molteplicità crescente, estremamente fertile, creativa e cangiante di biforcazioni evuzionistiche che toccano l'arte nel suo insieme, l'arte in qualità di oggetto.

<sup>25</sup> K. KOFFKA, op. cit., nota n. 3. W. METZGER, op. cit., nota n. 4. W. METZGER, op. cit., nota n. 8. W. METZGER, op. cit., nota n. 8.

<sup>26</sup> B. PINNA, *La percezione delle qualità emergenti: una conferma della "tendenza alla gravidanza"*, in P. BOSCOLO, F. CRISTANTE, A. DELL'ANTONIO & S. SORESI, (a cura di), *Aspetti qualitativi e quantitativi nella ricerca psicologica*, Padova 1996b, pp. 261-276.

<sup>27</sup> I. PRIGOGINE & I. STENGERS, op. cit., nota n. 5. I. Prigogine, op. cit., nota n. 5.

<sup>28</sup> W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, München 1980. (trad. it.: *Scultura Greca*, Milano 1982).

L'arte greca nelle sue varie periodizzazioni ed in particolare quella del cosiddetto "periodo classico" è stata assunta nel corso dei secoli, benché in misura diversa da secolo a secolo, alla stregua di modello ideale, perfetto, un punto di vista "artistico" di riferimento. In effetti è accaduto che qualcosa che non era ai suoi tempi ritenuto arte sia diventato il modello dell'arte. Artisti e cultori d'arte di vario genere hanno cercato un *parádeigma* per l'arte, per la nuova arte che si stava preparando a nascere o per quella, che in epoche successive, era appena ai suoi primi passi. Anche per l'anticlassicismo il modello è ancora il classicismo, solo che questa volta assume una valenza negativa. L'anticlassicismo si esprime, infatti, nei confronti di quest'ultimo, in forma ribelle, idiosincratice e ostracizzante, a volte violenta e premeditata e sempre come atto di volontà. L'arte contemporanea, completamente anticlassica, può, a differenza di quella della Grecia antica, essere definita come un coacervo "caotico" - il termine va inteso secondo l'accezione usata dalla Scienza della Complessità - di atti di volontà, lontani da ideali di rappresentazioni eudetiche e più vicini a finalità cognitive.

In un modo o nell'altro l'arte classica per lunghissimo tempo ha continuato ad essere un *exemplum ad imitandum*. La presenza di un *parádeigma* è stata, nel corso della storia dell'arte, un fatto necessario, anche quando negli ultimi cento anni i modelli si sono succeduti rapidamente in senso anticlassico, in principio, e come pura ricerca, in seguito. L'arte stessa si scinde dunque in due componenti, una ideale ed una contingente. Tale scissione qualitativa non appartiene perciò solo ai suoi contenuti particolari ma anche a se stessa in forma di oggetto sovraordinato.

Il termine "classico", dal latino *classicus*, discende da *classis* "classe" e designa i cittadini dell'antica Roma appartenenti alla prima classe, dominante sulle altre, formata da 93 centurie, possessori di un reddito non inferiore a centomila assi o libbre di metallo. Da questo primo significato il vocabolo passò ad indicare "distinto", "perfetto", "di prima qualità", il "modello da raggiungere". Fu questo termine a designare l'arte greco-romana e in particolare il periodo che va dal V al IV secolo a. C.. Tale periodizzazione deriva dall'analisi critica svolta da autori classici quali Plinio il Vecchio, Cicerone e Quintiliano ripresa poi da altri come Winckelmann. Essi adottarono una prospettiva di lettura di tipo "evoluzionistico" (questo termine va usato in una accezione diversa rispetto a quella utilizzata finora), per cui il divenire artistico procede attraverso tre fasi: una fase primitiva, "rozza", detta "arcaica" che va dal VII alla fine del VI sec. a.C.; un apogeo artistico che rappresenta la massima espressione estetica fino alla metà del IV sec. a.C., seguito da una fase di decadenza, detta "ellenistica" che arriva fino alla metà del I sec. a.C..

#### 4.3. Fenomenologia della critica d'arte

La concezione evoluzionistica molto spesso criticata, attualmente in buona parte rigettata, in realtà non è mai stata completamente abbandonata, giacché affonda le proprie radici nel vedere, in un modo di vedere molto vicino quello del realista ingenuo che in realtà mai si rapporta all'arte del tutto acriticamente, ma ne constata l'evoluzione, cerca l'arte e la pondera, la misura, all'interno di una singola opera, ma molto più spesso attraverso il confronto tra opere, periodi, autori. È interessante constatare in una simile concezione, la più antica e la più longeva, come il costituirsi dell'arte sia da intendersi alla stregua di tendenza verso qualcosa che trascende il reale, che non è immediatamente raggiungibile - nel senso che necessita di una prolungata preparazione arcaica -, che, una volta raggiunto, ha una durata effimera e che subito dopo decade con estrema facilità fino quasi ad un totale annullamento. L'arte, vista attraverso una tale concezione, rappresenta dunque un oggetto cangiante, altamente dinamico e quasi intoccabile, o raggiungibile solo per brevi periodi. Tutti i tentativi di rinascita dell'arte classica hanno in effetti avuto queste caratteristiche, avendo implicitamente al loro interno una concezione del genere.

L'atteggiamento evoluzionistico, nella sua forma più ortodossa e reazionaria, ha dato luogo ad una concezione sovrastorica dell'arte classica, ritenuta assolutamente prototipica: un modello irripetibile, immutabile, pregnante nella sua massima espressione. Tale atteggiamento si è spinto tanto in là da far diventare tutta l'arte rimanente, prodotta nel corso dei secoli, un accumularsi di deviazioni mal riuscite o allontanamenti illeciti e deteriori dalla forma classica. L'arte, allo stesso modo di altri fenomeni della vita psichica, si costituisce intorno a prototipi di riferimento<sup>29</sup> che determinano il significato assunto da qualsivoglia oggetto che graviti intorno ad essi.

Possiamo, in breve, affermare che, non solo il modo di vedere del realista ingenuo ma anche quello tipico dell'atteggiamento evoluzionistico (si veda anche Fuchs<sup>30</sup> nella sua famosa distinzione tra arte dell'essere, del divenire e dell'apparire o il formalismo storicistico di Marangoni<sup>31</sup> nel suo celebre "Saper vedere"), gode di quelle proprietà dinamiche necessitanti racchiuse all'interno del significato etimologico del termine "arte", che, come si è detto

<sup>29</sup> E. ROSCH, *Principles of Categorization*, in E. ROSCH & B. B. LLOYD, (a cura di.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale, N. J. 1978.

<sup>30</sup> W. FUCHS, *op. cit.*, nota n. 28.

<sup>31</sup> M. MARANGONI, *Saper vedere*, Milano 1947.



rappresenta la forma più primitiva ed universale di realismo ingenuo. Dentro ogni "arte", che è anche un'idea di arte, un atteggiamento verso l'arte ma anche l'arte dell'arte, è racchiusa l'immagine del movimento verso qualcosa, della tendenza rivolta verso un certo ideale di perfezione, ideale che muta da arte ad arte. Questo si può osservare molto chiaramente perfino nell'arte contemporanea dove i singoli movimenti esprimono, con molta chiarezza, una certa concezione dell'arte, un modo di vederla e di intenderla anche in senso critico, senso che si rivolge ad un certo ideale di perfezione, di "ben riuscito", che rappresenta, appunto, l'"arte" da raggiungere.

Con questo non si intende proporre una visione teleologica dell'arte, per cui le creazioni umane tenderebbero verso o sarebbero finalizzate a qualcosa di assoluto, trascendente o trascendentale, un disegno preordinato e preesistente. L'ideale, il modello o il fine preordinati non esistono. L'ideale è un'esigenza o, meglio, una tendenza percettivo-psicologica e prima ancora fenomenologica e fenomenica. Non preesiste ma si costituisce dinamicamente insieme agli oggetti del nostro mondo percettivo, fungendo da sistema di riferimento. Il quadro teoretico all'interno del quale vanno inquadrare le affermazioni precedenti è quello della Psicologia della Gestalt<sup>32</sup>.

All'interno del magmatico e molteplice pullulare di movimenti non poteva mancare una concezione paradossale dell'arte capace di mettere in discussione il concetto stesso di "arte". Questo accadde, come è noto, nel 1916 ad opera dei dadaisti, i quali trovarono ispirazione nell'opera di Tristan Tzara, quale primo dissacratore dell'arte nella sua accezione più tradizionale. La forma più compiuta di demistificazione dell'arte fu comunque svolta dai *ready mades* di Duchamp. Anche questo atteggiamento anti-arte guarda verso nuovi ideali, nuovi oggetti, nuove realtà espressive che possono non chiamarsi più arte. Possiamo dire che il movimento Dada rappresenta il paradosso dell'arte: "è artistico solo e soltanto se non lo è". In questo senso l'arte, nel suo evolversi, nel suo deviare da se stessa, nel suo modificare sé stessa, è giunta ad un importante punto di flesso o ad un fondamentale momento di cambiamento che, secondo le ipotesi suggerite, può originare trasfigurazioni o trasformazioni dell'arte, ossia l'emergere di un nuovo oggetto oltre l'arte. Esattamente come è vero che l'arte si è evoluta al proprio interno moltiplicandosi in una miriade di forme, allo stesso modo può evolversi *in toto*, in quanto oggetto, che in virtù dei cambiamenti interni subisce una trasformazione o una meta-morfosi della propria identità, diventando qualcos'altro. Così come si è generata può anche estinguersi per dar vita a qualcos'altro.

<sup>32</sup> W. METZGER, op. cit., nota n. 4.

Possiamo ipotizzare che la rapida evoluzione dell'arte contemporanea sia legata alla presenza dei paradossi della gravidanza: "è pregnante solo e soltanto se non lo è". Questo dato fenomenico indica che un principio di casualità agisce all'interno della gravidanza, un principio che ribadisce, corrobora ma anche deforma e trasforma la gravidanza stessa fino al raggiungimento di una nuova forma metamorfica<sup>33</sup> (cfr. Pinna,). Tutti i modi di vedere l'arte, di cui si è parlato, ritengono che essa si arresti ad un certo punto oltre il quale si ha la non-arte, che crede di essere arte. Anche l'ottica dadaista, benché dissacratoria, è essa stessa diventata arte, arte che guarda dall'alto la non-arte. Questo è doppiamente paradossale.

Tutte queste maniere contemporanee di intendere l'arte hanno in comune una forte idiosincrasia per l'arte classica, qualificandosi in maniera fortemente anticlassica. Ciò implica una trasfigurazione dell'arte. È infatti come se le "arti" fossero molte, ciascuna delle quali "non riconosce" l'altra. In breve, siamo in un'epoca di forte sviluppo caratterizzata da una vera e propria moltiplicazione degli oggetti "arte", delle cose che l'arte può essere, cose che nel loro ampliarsi ed autorganizzarsi stanno forse facendo emergere un nuovo oggetto oltre l'arte. Detto altrimenti, l'arte capostipite, quella classica, si è nel tempo evoluta in forme diverse, le quali nell'epoca contemporanea hanno conosciuto una molteplicità inarrestabile di differenziazioni che minacciano l'esistenza stessa dell'arte nel senso che essa può trasfigurarsi, trasformarsi o anche evolversi in un nuovo oggetto: l'arte si costituisce sulla base di una dinamica che porta anche alla sua dissoluzione o, meglio, che porta oltre se stessa. È questa l'idea di autorganizzazione.

##### 5. Il costituirsi dell'oggetto "arte"

Parlare di arte come oggetto significa riferirci ad un insieme di proprietà "permanenti" che ne garantiscono l'osservabilità in tempi, luoghi e situazioni diverse, senza che con ciò si perda l'unità e l'identità. L'arte si è costituita come oggetto già con Michelangelo ma soprattutto a partire dall'impressionismo, anche se il suo processo evolutivo è ancora *in fieri*, ancora estremamente attivo. Si tratta di un processo di autorganizzazione e di oggettualizzazione dinamicamente attivo che non sembra avere un ideale stabilito *a priori*. Da quello che abbiamo potuto osservare non possiamo parlare di una tendenza verso un ideale fisso e assoluto ma di un processo evolutivo o evuzionistico (nell'accezione darwiniana del termine) che procede in più dire-

<sup>33</sup> B. PINNA, op. cit., nota n. 16. B. PINNA, op. cit., nota n. 26.

zioni contemporaneamente dando vita a molte specie d'arte qualitativamente diverse, senza un disegno prestabilito, sulla base di variazioni fenomeniche che possono anche essere casuali ma che comunque sono legate a leggi non deterministiche.

In sintesi, possiamo affermare che il costituirsi dell'arte come oggetto contiene alla sua base una tendenza necessitante verso un *parádeigma*, anche se la natura di quest'ultimo non è rimasta immutata ma anzi si è evoluta e continua a farlo. Nel corso della storia dell'arte si è potuto osservare che piccole variazioni o deviazioni da un modello affermato hanno dato vita con relativa celerità a nuovi modelli, nuovi ideali d'arte, come se quelle variazioni, avessero guardato al *parádeigma* da cui si sono allontanate e, nel contempo, avessero indicato nuovi ideali da raggiungere. Abbiamo già parlato del passaggio graduale dall'arte arcaica a quella classica e successivamente a quella ellenistica, passaggio dettato da piccole variazioni introdotte nei *kouroi*, i quali acquistando piccoli movimenti hanno poi raggiunto la naturalezza dell'introspezione psicologica dell'arte ellenistica. Il passaggio che porta da Giotto a Michelangelo è altrettanto graduale, ed è fatto di piccoli cambiamenti, deviazioni, deformazioni che sono poi divenute trasformazioni e infine mrtamorfofi. Piccole deviazioni hanno deformato l'oggetto fino a trasformarlo e riformarlo, fino a farlo diventare una nuova gestalt. Una serie analoga di passaggi la possiamo ipotizzare agire all'interno del costituirsi dell'arte come oggetto: non come oggetto assoluto, immobile, eterno, ma come oggetto dinamico sottoposto alle stesse leggi evoluzionistiche che l'hanno generato.

Se riconsideriamo i passaggi che hanno caratterizzato tutto il percorso dinamico dell'arte, quello che si può assumere è che si tratti dello stesso oggetto che si è evoluto lungo un *continuum* che ha generato nuovi ideali, nuove specie d'arte a partire da quelli vecchi. Se guardiamo invece i singoli risultati senza coglierne l'evoluzione si ha fenomenicamente la sensazione di avere a che fare con oggetti del tutto distinti senza soluzione di continuità. Esemplicando, se guardiamo l'arte classica e l'arte concettuale, senza passare per la lunga e complessa dinamica intermedia, fenomenicamente risulta invisibile cogliere una continuità tra i due ideali d'arte, tra i due oggetti che vengono ancora chiamati arte, ma che si sono certamente trasformati in maniera clamorosa a partire dal primo oggetto. La prima non era arte mentre la seconda lo è certamente, secondo l'accezione contemporanea. Però potremmo anche dire che se la prima è arte forse la seconda non lo è più, nel senso che è arte che si è trasformata, arte che è diventata o sta diventando qualcosa di nuovo. Non c'è dubbio che l'arte contemporanea sta andando oltre l'arte, in luoghi e oggetti psicologici ancora inesplorati ed al momento attuale ancora inesi-

stenti. Quelle deformazioni, deviazioni e trasgressioni metartistiche dell'arte contemporanea hanno prodotto nuovi ideali e stanno dando origine a qualcosa'altro che deriva dall'arte ma che è altro da essa. Ciò si suppone dinamicamente analogo a quel cambiamento fondamentale che dalla non arte ha portato al costituirsi dell'arte.

Tutto questo è ancora una volta legato al fatto che l'arte non è un oggetto percettivo immediato e lineare ma un oggetto complesso che va scoperto e, ancora di più, creato e, anche se in momenti diversi del suo divenire è stato legato ad altri oggetti complessi come il "bello", si è da esso via via staccato, forse definitivamente, assumendo una molteplicità in espansione di facce, di cose che può essere. Molti osservatori nel corso della loro vita riescono a "vedere" un insieme ampio di "cose" che l'arte può essere, altri ne vedono solo alcune, pochissimi vedono la possibilità per l'arte di essere altre cose ancora o di non essere più o di cambiare completamente forma o di moltiplicarsi in forme nuove per ora impensabili e imprevedibili.

Alla base di questo discorso sta un dato fenomenico importante. L'arte è vista fuori, come qualità o oggetto appartenente al mondo reale; in questo senso gode delle caratteristiche dell'incontrato<sup>34</sup>: è quella data composizione ad essere artistica. Però contemporaneamente si vede che non appartiene del tutto al mondo esterno, che dipende anche dall'osservatore, dal suo modo di vedere, dal fatto che quel dato assetto artistico di oggetti del mondo fisico viene visto probabilmente solo e soltanto dall'osservatore umano. In altre parole, si vede che l'arte dipende dal modo di vedere di un occhio umano. Nessun animale si presume vede l'arte nella complessità e molteplicità di significati che noi le attribuiamo. Lo stesso discorso non vale per gli oggetti semplici. L'arte, dunque, è parte del reale e nel contempo parte dell'osservatore. Dipende dai due elementi in interazione e da nessuno separatamente. L'arte è una di quelle qualità che consente di affermare che se non ci fosse l'occhio umano a vederla non esisterebbe, anche se viene vista fuori dall'osservatore. Le qualità dell'oggettività e della soggettività appartengono entrambe, contemporaneamente, all'arte. È la loro complessa interazione tutta da studiare a renderla così inaccessibile e difficile da abbracciare. È questo che ha ritardato gli studi scientifici rivolti a questo difficile, complesso oggetto che scaturisce, sia in quanto produzione sia in quanto fruizione, dai livelli superiori della mente umana.

<sup>34</sup> W. METZGER, op. cit., nota n. 4.

## 6. Il costituirsi di una Psicologia dell'Arte

L'arte in maniera molto simile alla scienza è orientata verso la ricerca delle regolarità, degli ordini classificatori, che possono essere espressi in forma succinta attraverso le leggi e che abbracciano una moltitudine di casi particolari. Lo scienziato esattamente come l'artista ha una preoccupazione fondamentale: isolare il fenomeno che intende studiare dai rumori prodotti dal mondo esterno. Il fenomeno deve cioè essere ridotto entro i limiti possibili della sua pura essenza. È in questo modo che le leggi universali possono essere avvalorate o confutate e, per quanto riguarda l'artista, è in questo modo che un certo ideale d'arte potrà emergere nel modo più pregnante possibile. La scienza contemporanea si è però nel corso di questo secolo imbattuta in situazioni, come quelle metereologiche<sup>35</sup> dove si osserva che errori, incertezze, piccole fluttuazioni impercettibili si moltiplicano amplificandosi a tal punto da rendere il fenomeno del tutto imprevedibile. È il ben noto effetto farfalla. L'arte stessa, ancora più della scienza, è stata soggetta nel corso del suo procedere alle cosiddette leggi del caos. Raggiunta una forma pregnante, piccole impercettibili variazioni hanno condotto quella forma ad una vera e propria ristrutturazione, ad uno stravolgimento imprevedibile, ad un cambiamento di tale portata da originare una nuova forma altrettanto pregnante. Artisti *border line* hanno prodotto rumori tali da suscitare un cambiamento di forma e non solo, hanno anche portato l'arte ad un'evoluzione dei suoi significati, ad un allargamento dei valori, ad una biforcazione e moltiplicazione delle sue specie (il design è una di queste), a veri e propri cambiamenti qualitativi del suo essere oggetto. L'evolversi dell'arte moderna può da un certo punto di vista essere il disegno del caos, che dà luogo ad una forma molto simile ad un attrattore strano<sup>36</sup>.

Quello che va emergendo attraverso la Scienza della Complessità, da questa nuova concezione del reale, da questo nuovo modo di vedere le cose, è una realtà non più ipersemplificata attraverso una strutturazione ordinata, universale, predeterminata, rigida, prevedibile e immobile. La realtà che si va delineando è costituita da isole di ordine circondate da rumori caotici che contribuiscono ad una continua e graduale ricostituzione ed evoluzione da una qualità emergente ad un'altra. Ciò che è universale diventa transeunte,

<sup>35</sup> E. N. LORENZ, *Deterministic Nonperiodic Flow*, "Journal of Atmospheric Sciences" 20 (1963), p. 130.

<sup>36</sup> D. RUELLE, *Les attracteurs étranges*, Paris 1980.

ciò che era predeterminato è suscettibile di cangianti, ciò che era rigido è dinamico e ciò che era prevedibile e immobile diventa imprevedibile, fluido e rivolto verso un'evoluzione non a carattere teleonomico, ma governato da un principio di autorganizzazione che tende verso una gravidanza destinata a cambiare sulla base di piccoli impercettibili rumori. Le isole di ordine discendono da una spontanea e non meglio specificata autorganizzazione, per cui ogni cosa è in relazione con ogni altra cosa e determina ogni altra cosa ancora e ne è a sua volta determinata. Le forme pregnanti che l'arte ha prodotto sono altrettante isole di ordine, isole pregnanti in un oceano di forme limite, forme casuali, che l'occhio della critica d'arte ma anche l'occhio dell'osservatore ingenuo e l'occhio stesso della storia hanno escluso o non hanno saputo vedere. I fatti artistici caotici e *sui generis* o non sono stati considerati o se lo sono stati hanno assunto significati trascurabili, transitori e per questo non sono stati ritenuti degni di un primo piano, di un vero interesse epistemologico e critico oppure ancora sono stati ricondotti a qualche altra forma di ordine, che emergerebbe da quel caos e che è in grado di spiegarli, giustificarli e renderli legge pregnante (si pensi alla Pietà Rondanini).

Queste riflessioni teorico-epistemologiche ci suggeriscono una modalità di studio per l'arte, un modo che osserva l'evoluzione dell'arte nei suoi passaggi fondamentali, nel suo cambiare da una forma all'altra. Diventano allora oggetti degni di interesse quei momenti caotici, confusi e transitori che consentono di cogliere la dinamica dell'emergere di nuove forme d'arte, di nuove qualità emergenti per l'arte e di nuove qualità che riguardano l'arte nel suo complesso fino a farla ritenere un oggetto a sé stante, sovrastorico, psicologico, utile e interessante strumento e oggetto di conoscenza per la Scienza della Complessità<sup>37</sup> Importante per il nuovo occhio della complessità è la conoscenza di quella mediazione fondamentale che è la relazione tra mondo esterno ed osservatore, che anche nella scienza fisica sta conoscendo una nuova valutazione a partire dal principio di indeterminazione di Heisenberg. Il soggetto, il soggettivo assumono sempre più significato all'interno dell'epistemologia contemporanea e insieme al soggettivo anche il qualitativo *versus* il quantitativo, quest'ultimo ritenuto fondamentale nella scienza meccanicistica a scapito del qualitativo, che è stato ridotto, quando possibile, al quantitativo oppure escluso dal campo di interesse della scienza. Tutti que-

<sup>37</sup> H. HAKEN, *Synergetics. An Introduction*, Berlin-Heidelberg-New York 1983a. H. Haken, *Advanced Synergetics*, Berlin-Heidelberg-New York 1983b. H. HAKEN, *The Science of Structure, Synergetics*, New York 1984.

sti termini risultano al centro della nuova Scienza della Complessità, al centro dell'arte come oggetto di osservazione, ma anche al centro di una psicologia che guardando con occhio scientifico gli oggetti complessi come l'arte allarghi i propri orizzonti verso luoghi meno deterministici, meno meccanicistici per arrivare a studiare gli oggetti più eminentemente psicologici, quelli propri della mente umana e della sua unicità e singolarità.

La psicologia dell'arte, qui proposta, intende dunque guardare l'arte direttamente, osservarla nel suo costituirsi, nelle sue ambiguità e ambivalenze, nel suo evolversi, per riflettere sulla sua dinamica del non-equilibrio con spiccate qualità costruttive<sup>38</sup> qualità che possono far dubitare del fatto che l'arte sia lo stesso oggetto, che si è più o meno gradualmente evoluto nel corso dei secoli e che si è trasfigurato e continua a farlo in maniera continua e casuale. In breve, l'arte è, sulla base delle cose dette, un oggetto complesso; non può essere separato dai modi di vedere; richiede una molteplicità di punti di vista; è una qualità emergente autopoietica ma anche eidopoietica<sup>39</sup> ha una dinamica interna dove il caso gioca un ruolo importante, dove piccole variazioni possono trasformare qualitativamente il suo significato percettivo; si evolve; compie salti qualitativi; può estinguersi; presenta certi ideali che tendono all'ordine ma anche al cambiamento. Tutte queste qualità fanno sì che l'arte sia un oggetto adatto per essere studiato con i paradigmi della Scienza della Complessità e della Psicologia della Gestalt; una Psicologia della Gestalt che però si esprime direttamente sull'arte e non, come è accaduto fino ad ora,<sup>40</sup> che nell'arte trova conferma per certe sue asserzioni<sup>41</sup>. L'esprimersi direttamente sull'arte porta, infatti, ad una revisione costruttiva, degli assunti che hanno caratterizzato la Teoria della Gestalt; questo in virtù del fatto che l'arte è un oggetto complesso diverso rispetto a quelli di cui tale teoria si è occupata finora in maniera diretta. Questo non significa far rivivere pedissequamente la Psicologia della Gestalt, ma integrarla all'interno della Scienza della Complessità con tutte le sue caratteristiche fenomeniche e fenomenologiche, che si ritengono necessarie per lo sviluppo della stessa Scienza della Complessità. Alla luce di questo risulta comprensibile la rilettura critica<sup>42</sup>

<sup>38</sup> I. PRIGOGINE & I. STENGERS, op. cit., nota n. 5. I. PRIGOGINE, op. cit., nota n. 5..

<sup>39</sup> B. PINNA, *La complessità della tendenza alla gravidanza*, (inviato per la pubblicazione).

<sup>40</sup> R. ARNHEIM, op. cit., nota n. 14.

<sup>41</sup> M. MASSIRONI, *La psicologia dell'arte può essere una cosa diversa da: l'arte per la psicologia?*, in U. SAVARDI (a cura di), *Ricerche per una psicologia dell'arte*, Milano 1989.

<sup>42</sup> B. PINNA, op. cit., nota n. 26.

fatta in questa sede della tendenza alla pregnanza proposta dai gestaltisti<sup>43</sup> rilettura che indica in quali modi la percezione visiva può evolversi o può essere scientificamente riveduta a partire dallo studio di oggetti complessi come l'arte.

<sup>43</sup> K. KOFFKA, op. cit., nota n. 3. W. KÖHLER, op. cit., nota n. 8. *Experiments*, Steinkopff 1963 (trad. it.: *Fondamenti della psicologia della Gestalt*, Firenze 1971). W. METZGER, op. cit., nota n. 8. W. METZGER, op. cit., nota n. 8.