

“La conoscenza è sempre una sorpresa, se uno vede quello che sa già non c’è sorpresa.” – Bruno Munari

▲ In questo testo si proverà a fare un’analisi della percezione dell’arte e dell’artista che le da forma e di come questa possa variare in correlazione al contesto storico, per rendere un’idea di come la nostra ricezione sia il risultato di abitudini, al di là dell’opera in sé.

L’intento finale è quello di lasciare aperte numerose domande, incluse le principali: è dunque possibile creare dell’arte oggettiva priva di ogni condizionamento? E poi, qualcuno ha già provato a muoversi in tale senso?

In un modo o nell’altro l’opinione comune tende a riconoscere negli artisti degli individui straordinari. Questo termine, tuttavia, non sempre porta con sé una connotazione positiva, ma piuttosto restituisce quel senso di alterità che ne preannuncia la diversità, diversità che ci si attende da chi viene chiamato artista, diversità nel comportamento, come nelle abitudini o nel temperamento.¹

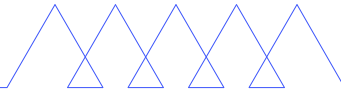
Molti storici e sociologi spiegano come certi aspetti comportamentali che tutt’oggi siamo soliti attribuire alla figura dell’artista, così come

gli elementi che ne definiscono ai nostri occhi l’immagine, siano in realtà frutto di fatti storici che prendono inizio nel periodo classico, propagandosi poi con i medesimi schemi nei secoli successivi.²

Considerazione necessaria per lo sviluppo di questi stereotipi è che le opere d’arte comincino ad essere considerate specificatamente per le loro qualità – subendo una sorta di laicizzazione che permetta loro di non soddisfare più esclusivamente scopi religiosi – e che inizino a costituire, per i propri autori, un’attività indipendente e legittima. Le biografie degli artisti e di conseguenza la notorietà dei biografi e il fatto che essi siano stati individualmente distinti e considerati come esseri eccezionali, prendono origine solo dopo queste premesse.

La nostra indagine ha dunque radici dal Trecento, nel primo umanesimo, poiché se si cerca di retrocedere nei secoli le persone e i ruoli diventano più confusi. Percorrendo a ritroso il Medioevo si direbbe che i tratti individuali degli artisti e i loro stessi nomi sfumino e si confondano assieme nell’immagine romantica dell’artista che annulla la sua personalità nell’opera condotta insieme ad altri a maggior gloria di Dio.

È inoltre da ricordare che nonostante la suddetta laicizzazione della produzione artistica atteggiamenti che elevano l’arte a icona non spariscono mai ma piuttosto mutano costantemente nel corso secoli.



Sono i biografi, da Plinio il Vecchio a Su Tung P'o, a Giorgio Vasari o al Ghiberti che hanno assicurato la sopravvivenza della fama degli artisti e che ne hanno tracciato i ritratti con sorprendenti fattori comuni definiti *topoi*.³

Questi *topoi* atti a mitizzare la figura dell'artefice possono grossomodo essere suddivisi in due grandi categorie: la prima è legata agli aneddoti che chiariscono le circostanze in cui avviene la rivelazione delle doti dell'artista – la storia di un giovanissimo Giotto pastore che disegna sui sassi gli animali al pascolo e viene notato da futuro maestro ne è l'esempio più classico – la seconda categoria, invece – quella che in questo saggio ci interessa maggiormente – è quella che mira a non lasciare dubbi circa le capacità tecniche.

Tutte queste ultime narrazioni hanno lo scopo di sottolineare quanto i grandi autori siano in grado, a quanto pare, di imitare la natura con una tale abilità da trarre in inganno lo spettatore.

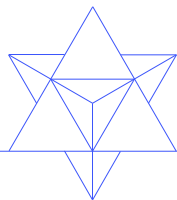
Un importante fattore, da non ignorare, è il contesto storico in cui ci troviamo ed è ben da tenere in mente il differente grado di assuefazione alle immagini di uno spettatore ad esempio, in età rinascimentale rispetto a quello di un individuo del contemporaneo, continuamente esposto a ogni tipo di *media*.

Noi non cadremmo certo nel medesimo equivoco di quegli spettatori che vedendo un ritratto eseguito da Tiziano, raffigurante papa Paolo III e messo accanto a una finestra ad asciugare, lo

scambiarono per il papa in carne e ossa facendolo oggetto di omaggio. Senza nulla togliere all'incredibile qualità del manufatto siamo in un momento in cui, un'immagine fuori dal proprio contesto – ecclesiastico e privato – e posata alla finestra non poteva che essere scambiata per la persona ritratta.

Gli esempi sono molti in tal senso e tutti quanti possono includere uno scarso allenamento del nostro occhio all'immagine riprodotta: dal ritratto di Carlo V sempre eseguito da Tiziano e scambiato per l'imperatore in persona (come si dice abbia fatto suo figlio Filippo II)⁴; o ancora un ingenuo cardinale che porse penna e inchiostro al ritratto di Leone X dipinto da Raffaello, per chiedergli una firma.⁵

Infine, pare significativo chiudere questa panoramica con il più famoso dei *topoi* che narra dell'amore sensuale per una statua e che è conosciuto già nell'antichità in un'ampia gamma di varianti; questa storia interessa per due ragioni che si sceglie di citare solo per aggiungere un ulteriore spunto di riflessione sul rapporto tra immagine e icona: primo, perché la statua è credeva viva non solo dall'uomo che le offre il proprio amore, ma anche da coloro che la mutilano per impedire ad altri di innamorarsene⁶. Secondo perché la mutilazione è inflitta non alla statua in sé e per sé, ma in quanto personificazione della donna seducente. Si tocca qui un punto fondamentale di questo tema: la credenza magi-



ca diffusa un po' ovunque, nell'unione reale tra figura (dipinta o scolpita) e persona raffigurata, o in altre parole l'idea secondo cui: *“l'anima di un uomo risiede nella sua immagine”*.

La storia dell'arte è ricca di questi esempi che dall'età Classica e dal primo Rinascimento in avanti riempiono le biografie di ogni grande maestro. Si tratta “unicamente” di una lunga tradizione storiografica che riproduce sempre i medesimi *topoi* variandoli a seconda dell'epoca e del luogo⁷ unita a un minore allenamento visivo e percettivo? Ma allora, come mai tutto ciò si ripresenta anche in epoche più contemporanee? Perché lo stereotipato ruolo dell'artista non accenna a variare nel corso del tempo?

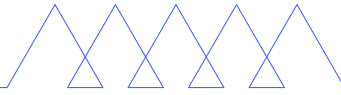
Nel contemporaneo i miti si trasformano in qualche cosa di diverso ma mantengono la tendenza ad impersonare l'opera d'arte, fino a farla oggetto simbolico di particolari momenti storici e talvolta portando il fruitore a esiliarla, o distruggerla. Un curioso episodio ad esempio accadde a Budapest, e questi è costituito dal Memento Park, un museo all'aperto situato fuori dal centro della città e nel quale sono esposte statue risalenti al periodo comunista un tempo presenti nelle strade, nei parchi e nelle piazze pubbliche ungheresi e poi rimosse – ma non distrutte – in seguito ai cambiamenti politici del 1989-1990 ed esiliate qui. Il parco fu costruito nel 1992-1993 nel XXII distretto della capitale.

Le ragioni sono sempre differenti ma un senso di iconolatria è spesso palpabile anche in diverse occasioni più recenti. Sono molti gli episodi in cui prerogativa di nuovi movimenti storici è la distruzione – non in senso totalmente metaforico – della vecchia arte.

Basti pensare per esempio alle avanguardie che nascono con intenzioni critiche verso il periodo storico in cui si sono sviluppate. Per creare una nuova estetica, in opposizione alla situazione culturale dominante, hanno spesso cercato di fare *tabula rasa* con il passato. E che dire del più eclatante episodio di autodistruzione di un'opera per elevarla ad atto simbolico contro il mercato dell'arte? Ci stiamo riferendo all'operazione dello *street artist* inglese Banksy che durante l'asta di Sotheby's del ottobre 2018 aziona un congegno per avviare l'autodistruzione dell'opera *Girl with balloon* un attimo dopo la vendita e di fronte a un incredulo pubblico.

In conclusione, con questa veloce panoramica di aneddoti si è voluta sollevare la questione di come la percezione dell'arte e della figura dell'artista stesso sia legata a secoli di stereotipi e come questa possa variare in correlazione alla nostra conoscenza, al contesto storico, alle nostre abitudini percettive al di là dell'opera in sé.

Ci sono dunque dei tentativi di liberare l'arte da tutto questo alone di *pathos*? Delle tendenze, tra filosofi e artisti, che hanno provato a teorizzare un'arte più oggettiva?



▲ La storia dell'arte è legata a doppio filo alle teorizzazioni del bello di filosofi e studiosi che nel corso dei secoli hanno provato a comprenderne e talvolta guidarne le scelte.

I primi interrogativi circa un'arte più o meno oggettiva sono dunque da ricercare negli scritti dei medesimi tanto quanto nei risultati studiati e raggiunti dei vari artisti.

Pare inoltre doveroso restringere brevemente il campo al cosiddetto periodo "contemporaneo", ovvero da quel momento in cui l'arte comincia a staccarsi sempre più dal figurativo compiendo un percorso che cronologicamente corrisponde alla nascita della psicologia dell'arte, una disciplina che si occupa di indagare e spiegare i processi psicologici coinvolti nelle esperienze di produzione e di fruizione di un'opera d'arte.

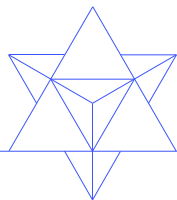
L'obiettivo di questa materia è cercare di individuare e comprendere quali processi mentali siano coinvolti nella produzione artistica, quali fattori determinino la poetica e le peculiarità di un autore ma anche quali processi psicologici caratterizzino la fruizione, l'apprezzamento o il non apprezzamento estetico e i sentimenti di empatia o simpatia.

La psicologia dell'arte nasce nella seconda metà dell'Ottocento momento in cui muovono i primi passi gli impressionisti, i post-impressionisti e tutta una generazione di autori che rifiuta la *mimes* in favore di un metodo più libero ed espressivo. Studi significativi furono compiuti in quegli anni da Gustav Theodor Fechner (1801-

1887), psicologo, fisico e fisiologo tedesco fondatore della psicofisica. Egli si occupò delle relazioni tra stimoli fisici ed esperienze psicologiche e condusse ricerche nel campo dell'arte gettando le basi della cosiddetta estetica sperimentale.

Tornando al tema di questo testo, Rudolf Arnhem – formatosi alla scuola di Psicologia della Gestalt⁸ – si pone interessanti interrogativi circa l'oggettività della nostra visione. Secondo lui gli artisti avrebbero la capacità di cogliere il significante universale nel particolare utilizzando le categorie di forma e colore. Raffinato indagatore dei meccanismi percettivi sottesi ai fatti visivi, afferma in *Arte e percezione visiva*⁹: *“la forma percettiva è il risultato dell'interazione tra l'oggetto fisico, il medium della luce che agisce come trasmittente di informazioni e le condizioni prevalenti nel sistema nervoso dell'osservatore. [...] La forma dell'oggetto che vediamo non dipende però soltanto dalla sua proiezione retinica in un momento dato: l'immagine è determinata dalla totalità delle esperienze visive che di quell'oggetto, o di uno analogo, abbiamo avuto durante la nostra vita”*.

Un importante tentativo di sublimare il vissuto quotidiano per rendere la realtà più oggettiva è da attribuire per esempio dall'artista olandese Piet Mondrian. L'arte astratta, teorizza Mondrian, nasce dalla consapevolezza che non si possono rappresentare con immagini le cose



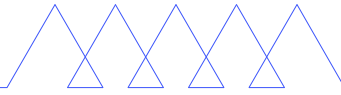
come sono e come si manifestano nel continuo variare delle loro proprietà sensibili e visibili e della nostra percezione. Il pittore ricorre allora al procedimento di denaturalizzazione della materia, che nella pittura significa astrarre dal colore naturale lo stato più puro possibile, corrispondente al colore primario e ridurre lo schema della composizione all'incrocio di linee orizzontali e verticali. Questa operazione di estrema sintesi viene ribattezzata *arte superrealistica*. *L'arte realistica* e *l'arte superrealistica*, scrive Mondrian, testimoniano l'esistenza di due modi totalmente distinti di concepire la realtà e la vita: in senso individuale, la prima; in senso universale, la seconda.

In maniera diametralmente opposta Giorgio Morandi, alcuni anni dopo, si muove nella medesima direzione. Dagli anni Cinquanta, proprio attraverso le sue note serie di nature morte, Morandi abbandona l'idea di capolavoro. L'artista persegue pragmaticamente – all'interno della pittura e di un unico genere storico – la morte dell'aura, poiché non crede più che il reale (molteplice e discontinuo soggetto), la posizione relativa dell'osservatore e le scelte arbitrarie del pittore, possano ancora essere rappresentate con un atto emblematico e unitario. Lavorando attraverso le serie Morandi varia la composizione degli oggetti, le proporzioni della tela, il punto di vista dello spettatore e l'inquadratura come campo delimitante. Proprio con questo

sistema di variabili, con tutte le possibilità e le contraddizioni che esso contiene, Morandi pensa di poter esprimere, con la sua ricerca ossessiva, una bellezza assoluta.¹⁰

Per chiudere questa brevissima panoramica è opportuno ricordare un ultimo tentativo di distacco dal soggettivo, eseguito qui in maniera ancora differente. Si tratta di quello operato da Yves Klein con le sue *Anthropométrie*. Di seguito un breve estratto da *Stabilito che... (Manifesto dell'hotel Chelsea. 1961)* che ci lascia con una domanda finale rivolta agli artisti del futuro: “*Stabilito che per quindici anni ho dipinto monocromi. Stabilito che ho creato delle situazioni di pittura immateriale. Stabilito che ho manipolato le forze del vuoto. Stabilito che ho scolpito il fuoco e l'acqua e dal fuoco e dall'acqua ho tratto dipinti. Stabilito che ho usato pennelli vivi per dipingere, cioè il corpo nudo di modelle vive spalmato di colore, e con questi pennelli vivi costantemente ai miei ordini tipo un pò più a destra, ed ora verso sinistra, di nuovo un pò a destra, ecc. ho risolto così il problema del distacco dall'opera nel mantenere una distanza fissa obbligatoria dalla superficie del dipingere.*

[...] Allora penso a quelle parole, che un'ispirazione improvvisa mi fece scrivere una sera: L'artista futuro non sarà forse colui che, attraverso il silenzio, ma eternamente, esprimerà un'immensa pittura, cui mancherà ogni concetto di dimensione? [...]”.¹¹



Non meno importante negli studi di psicologia dell'arte è il contributo della psicoanalisi. Tra i pionieri della psicoanalisi dell'arte possiamo ricordare Carl Gustav Jung che dopo il suo distacco da Freud, nel 1913, svilupperà una propria linea di ricerche e una propria scuola chiamata Psicologia analitica.

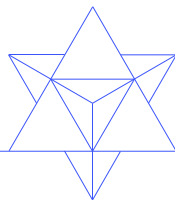
Ma procediamo con ordine. Tra i principali contributi da menzionare vi sono quelli di Sigmund Freud allo studio dell'arte e della letteratura tra i quali va senz'altro ricordato il saggio *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* del 1910, primo modello di “metodo psicobiografico”.¹² Quest'ultimo consiste nel cercare di arrivare alla comprensione dell'opera alla luce dello studio e dell'interpretazione della vita dell'autore, soprattutto per quanto concerne l'attività psichica infantile. Nelle sue indagini sulla creatività Freud mise in evidenza soprattutto il ruolo dell'inconscio, rischiando a volte di privilegiare la componente psicopatologica. Propose di leggere l'opera d'arte – al pari del sogno – come un testo bipartito, distinguendo tra “contenuto manifesto” (il testo, la forma dell'opera) e “contenuto latente” (il suo significato inconscio). Si concretizza in questo momento l'idea che esiste un messaggio del subconscio e che va preso in considerazione, governato.

Le teorie psicoanalitiche freudiane ebbero un'enorme influenza nella cultura e nell'arte contemporanea delle avanguardie artistiche ma

Freud, data la sua formazione classicista, ebbe invece sul piano personale una notevole insofferenza nei confronti dell'arte contemporanea e anche sul piano teorico riteneva che per poter parlare di arte si dovesse mantenere un preciso equilibrio tra elaborazione inconscia ed elaborazione (pre)conscia, cioè tra contenuto inconscio e forma artistica.

È importante ricordare che nuovamente – come facevano i vecchi biografi – critici ed esegeti di vario rango si sono gettati a capofitto nel costruire con le nuove chiavi esplicative, messe a punto da Freud in ambito clinico, un nuovo metodo di valutazione estetica. In pratica, travisando, in buona o cattiva fede, le indicazioni del dottore viennese, è nata e si è sviluppata, suscitando un certo interesse, la critica psicoanalitica dell'arte. Un filone di studi che ha portato in primo piano, per la gioia dei collezionisti d'arte e dei letterati, tutta una serie di aneddoti sulle vite degli artisti che sono stati riconosciuti come i conflitti alla base della loro creazione.

Diversamente dalla prospettiva freudiana, Carl Gustav Jung riteneva che sarebbe limitato ricondurre l'opera d'arte solo alla vita psichica del suo autore. La spinta creativa avrebbe origine dagli archetipi comuni a tutta l'umanità (inconscio collettivo) e agirebbe in modo pressoché autonomo, facendosi espressione anche dei vissuti primordiali degli uomini, muovendosi tra sim-



bolico e non simbolico.¹³ Il rapporto di Jung con l'arte è sostanzialmente ambivalente: da un lato egli dà un'enorme importanza all'arte e all'artista, in quanto sono in grado di manifestare gli archetipi dell'inconscio collettivo mostrando, attraverso la relazione tra conscio e inconscio i loro diversi significati; dall'altro però, dato che la creatività agisce, secondo lui, sostanzialmente come un "processo autonomo", mostra scarsa attenzione alla specificità del gesto artistico.

Secondo Jung gli artisti contemporanei si muovono, a ragione, nella direzione dell'inconscio, ma non sono sufficientemente consapevoli del loro compito. Egli esercitò comunque una notevole influenza sulla cultura del XX secolo, in particolare, molti artisti ne furono influenzati o attratti. Per citarne solo alcuni: Hermann Hesse, Cesare Pavese e Thomas Stearns Eliot in ambito letterario, Federico Fellini, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb in quello più prettamente artistico. Tra gli incontri con intellettuali del suo tempo si narra anche di quello tra Jung e Georges Ivanovič Gurdjieff filosofo, mistico, scrittore e maestro di danza greco-armeno considerato il teorico dell'arte oggettiva.

Fare arte significa, come diceva Klee, rendere visibile ciò che non lo è. Significa dare visibilità alle cose che ci stanno intorno, perché la pittura tenta di rendere visibili delle forze che non lo sono, per penetrare maggiormente il mondo

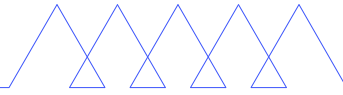
che ci circonda. Fare arte significa dare una forma, anche una forma informe, alle nostre emozioni, a quel che abbiamo dentro di noi, all'interno di un processo creativo.

Ogni generazione, dice Bacon, reinventa più violentemente, o forse solo diversamente, i modi del vedere e del sentire il mondo. Anche per la psicoanalisi vale tale considerazione, va continuamente reinventata.

L'artista e designer Bruno Munari ci invita a superare i confini di ciò che sappiamo o crediamo di sapere per vivere la comunicazione – visiva e non – in modi sempre nuovi e originali. Restare rigidamente ancorati alla nostra struttura mentale delimita la percezione, impedisce i movimenti della creatività, riduce le opportunità di cogliere appieno il valore dell'esperienza visiva: ci fa guardare senza vedere e, dunque, senza capire.

"Ognuno vede ciò che sa." Non bisogna considerarlo un limite, ma un'esortazione a migliorare di continuo, a far crescere le nostre conoscenze, perché solo così saremo in grado di vedere, riconoscere e comprendere, meglio e di più.

Testo di Alessia Ballabio



**“Perché le pupille abituate
a copiare inventino i mondi
sui quali guardare”
– *Un ottico*,
Fabrizio De André**

– Note

1. Vedi R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno* (1963), Einaudi, Torino, 2005
2. È giunta dunque l'ora di liberare gli artisti dal loro stereotipo o alle volte alibi di diversità?
3. E. Kris e O. Kurz, *La leggenda dell'artista* (1934). Vedi anche pp. 3-5: “*La nostra tesi è che nel momento stesso in cui compare in documenti scritti il nome dell'artista, si collegano alla sua opera e alla sua persona dei cliché stereotipati, dei preconcetti che non hanno mai perso completamente la loro importanza e influenzano tuttora il nostro modo di giudicare un artista [...]*”. Nel volume è possibile inoltre trovare un'ampia documentazione di tutti i questi aneddoti
4. G. Vasari, vol. 8, p. 294; Hartmann, 1917, p. 48
5. F. Zuccaro, 1607, p. 99
6. Schwarz, 1921, vol. 4, p. 488
7. La storiografia di età classica non andò mai del tutto persa, essendo stata mantenuta viva, tradotta e conservata a Bisanzio, durante tutto il Medioevo per poi far ritorno in occidente dopo la caduta del Sacro Romano Impero d'Oriente
8. Vedi https://it.wikipedia.org/wiki/Psicologia_della_Gestalt
9. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1962; nuova versione, prefazione di Gillo Dorfles, Milano, Feltrinelli, 1979. P. 60
10. Vedi A. Bruciati, *GIORGIO MORANDI – VINCENZO AGNETTI: differenza e ripetizione*, Palazzo De Sanctis, Castelbasso, 24 luglio – 11 settembre 2016
11. Vedi <http://nouveaurealisme.weebly.com/yves-klein-stabilito-che-manifesto-del-chelsea-hotel.html>
12. S. Freud, *Saggi sull'arte la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991
13. Molto significativi nella prospettiva junghiana sono gli studi di Marie Louise Von Franz sugli archetipi nella fiaba