

Un percettologo legge Arnheim

di Giovanni Bruno Vicario

1. Il perché di un invito

Confesso che rimasi sorpreso, quando la collega Pizzo Russo mi invitò a partecipare a questa riunione. Ora credo di averne capito il perché. Dei tre rappresentanti della teoria della Gestalt in Italia, citati da Dorflès nella sua *Nota alla nuova versione* – Metelli, Kanizsa e Vicario – sono rimasto soltanto io. E penso di dovere a Dorflès – a ricordo della comune presenza nell'università di Trieste – se Rudolf Arnheim si interessò a un mio piccolo lavoro sullo studio delle forme visive in età evolutiva. Dal tempo di quel lavoro – eravamo nel 1968 – a oggi molte cose sono cambiate, tanto nella teoria della percezione come nel mio modo di considerare la psicologia della Gestalt. Prova ne siano tanto l'articolo che scrissi per la rivista *Gestalt Theory* (1998a) – che mi procurò tredici pagine di reprimende pubblicate sulla stessa rivista, a opera di Abraham S. Luchins, ultimo allievo vivente di Wertheimer – come l'esposizione della teoria della Gestalt che feci a Urbino nel 2002, in margine a un convegno sulla genesi delle forme nella scienza e nell'arte. Ho riletto nelle settimane scorse *Arte e percezione visiva*, e devo dire che talune cose che quarant'anni fa mi sembravano indiscutibili, oggi mi appaiono assai meno ovvie.

2. Arte e teorie della percezione

Innanzitutto è cambiato il mio modo di concepire il rapporto tra arte e scienza. All'epoca potevo pensare che le conoscenze acquisite dai percettologi della visione potessero aiutare, da un lato a creare l'opera d'arte, e dall'altro a comprenderla. Mi sono ricreduto su entrambi i lati. Mi sono infatti accorto che certe manifestazioni dell'arte moderna – sto pensando all'*op-art*, ma non soltanto a quella – non sono altro che ingegnose dimostrazioni pratiche di effetti visivi che di quelle dimostrazioni non avevano bisogno. E mi sono anche accorto che si può benissimo conoscere tutti gli effetti visivi in circolazione, ma che questo non è sufficiente a creare quell'emozione o quell'apprezzamento estetico che l'opera d'arte suscita.

Ho già espresso questo punto di vista su un terreno che mi è molto più familiare, quello della musica, in occasione del “giubileo” che offriamo a Paolo Bozzi nell’Archivio antico dell’Università di Padova (Vicario 2003). I miei contributi alla cosiddetta “psicologia della musica” non sono pochi, perché ho studiato sperimentalmente il doppio trillo, l’acciaccatura, il gruppetto, le triadi e i loro rivolti sotto il profilo della frequenza e dell’intensità della medianta, le micro e le macro-melodie, la percezione di cambiamento della tonica, la reversibilità dei ritmi, la percezione di cambiamento di velocità nei ritmi, l’intonazione in età evolutiva eccetera. Ma non mi sono mai illuso di fare della “psicologia della musica” nel senso più alto del termine: non ho mai lavorato, tanto per dire, sulle caratteristiche espressive delle melodie, sulle progressioni armoniche, sul senso delle abituali ripetizioni presenti nei trii di minuetti, sul perché della forma sonata, e simili. Soltanto una volta mi sono azzardato a esporre una congettura sul perché e sul come la musica susciti emozioni (Vicario 1998c), dopo di che ho smesso. L’arte della composizione e dell’esecuzione hanno ben poco a che fare con la materia della musica, che è l’esperienza tonale.

Insomma, credo che non si possa trovare spiegazione dell’opera d’arte in ciò che sappiamo a proposito della percezione. I fatti percettivi sono gli elementi sui quali si costruisce l’opera d’arte, ma l’opera d’arte esiste a un livello gerarchico che è superiore a quello dei fenomeni percettivi. Il conoscere le leggi della percezione non aiuta affatto a capire il prodotto pittorico – o più generalmente, figurativo – perché siamo su un altro piano di realtà. Questo me l’ha insegnato Kanizsa, il quale soleva dire che i pittori conoscono benissimo tutti i trucchi per mostrare quello che vogliono (si riferiva specialmente al contrasto cromatico: i pittori sanno benissimo che per far apparire un colore rosso più saturo o “vivo” di quanto non sia il pigmento da loro adoperato, è necessario circondare la superficie rossa con una superficie nera). Kanizsa concludeva dicendo che i pittori si sono addestrati a dipingere sulla tela lo stimolo distale, quello che poi produrrà l’impressione voluta. Noi possiamo acquisire delle conoscenze sui fatti percettivi esaminando i prodotti figurativi - in un certo senso, *scendendo* dal livello artistico al livello sensoriale – ma non veniamo a sapere nulla sul fatto artistico esaminando gli aspetti percettivi dei prodotti figurativi – nel senso anzidetto, *salendo* dal livello sensoriale a quello artistico.

Dovrei riproporre qui la teoria delle categorie di Hartmann (1964), nonché la trasposizione ai fatti biologici, psicologici e sociali che della medesima ha fatto Lorenz (1974). Penso tuttavia che essa sia sufficientemente nota per intendere che il tentativo di spiegare l’arte figurativa con la percezione o viceversa, realizza quelle che si definiscono infrazioni alle regole dell’analisi categoriale, e cioè *sfondamento verso l’alto* (spiegare un fenomeno di basso livello come la percezione, con

un fenomeno di alto livello come l'arte) e *sfondamento verso il basso* (spiegare un fenomeno di alto livello come l'arte con un fenomeno di basso livello come la percezione). C'è sempre in agguato lo spettro del riduzionismo.

Va notato che tutto questo mi sembra implicito nel discorso che Arnheim fa nell'introduzione alla sua opera. Se ho capito bene, egli intende sfruttare la psicologia della Gestalt – tanto nell'approccio fenomenologico, come nella teoria e nei risultati concreti da essa conseguiti – per mettere fuori gioco quelle analisi dell'opera d'arte che si valgono (a) di concetti descrittivi ed esplicativi e (b) di formule e ricette. In poche parole, il suo scopo è quello di sostituire analisi soggettive, verbose e inconcludenti, oppure analisi conseguenti a pregiudizi concettuali, con analisi che si fondano almeno sui contributi sperimentali di una psicologia che è nata sull'attenta osservazione dell'esperienza visiva. Arnheim si rende perfettamente conto che il suo tentativo non risolve alcun problema posto dall'opera d'arte in quanto tale, come non potrebbero farlo – ma questo lo dico io – le proprietà chimiche dei pigmenti adoperati, il prezzo pagato dal committente o la storia dei passaggi di proprietà delle tele – e vede benissimo quali sono i limiti del nuovo ancoraggio. Tuttavia il successo arriso alla sua opera è la dimostrazione che qualche guadagno deve esserci stato, nel proporre il nuovo modo di “guardare” all'opera d'arte figurativa.

A tale proposito, è illuminante il giudizio dato da Fedele D'Amico sull'opera di Arnheim (Garau 1989b, 73).

I suoi saggi mi sembrano importanti soprattutto perché avvezzano ad accostare l'arte partendo dal concreto, cioè verificando il modo concreto con cui la percepiamo, e in particolare il semplice fatto che *l'opera d'arte ci arriva attraverso la percezione*. Questa sembrerebbe una verità lapalissiana, ma non lo è più da un pezzo, cioè da quando si sono offerte opere che ambivano a significati che non erano in esse ma dietro di esse, in intenzioni dichiarate a parte; e in conseguenza di questo, s'è cominciato ad analizzarle in base a categorie non verificabili nella percezione.

E prosegue (73-74) in un modo che è molto importante per me, che mi sono occupato per tanto tempo di percezione tonale.

Dunque questa verità lapalissiana diventava polemica, e contro una tendenza addirittura maggioritaria della critica e della speculazione sull'arte. In questo Arnheim, sebbene si sia occupato soprattutto delle arti figurative, diventa di riflesso molto importante anche nella musica e forse di più. Perché dall'invenzione del serialismo in poi, nella musica assistiamo a un divorzio completo fra teoria e prassi, e fra le analisi che leggiamo d'innomerevoli opere e la loro realtà effettiva. La “serie”, infatti, è pura astrazione, che la percezione *musicale* non può cogliere per definizione; motivo per cui nessuna composizione ricava la sua struttura reale da essi, ma da altri fattori, per definizione musicalmente percepibili: come dire che a parlare propriamente nessuna composizione può dirsi seriale [...] E ancora: il principio si è dilatato, e oggi un'infinità di opere del passato si analizzano basandosi sulla ricerca di con-

notazioni astratte dall'esperienza, ad esempio sequenze di note considerate nell'astrazione spaziale resa possibile dalla loro stesura grafica, e fuori di quel flusso temporale in cui la musica consiste, eccetera. In questo senso leggere attentamente Arnheim, qualunque sia l'argomento momentaneamente in questione, potrebbe essere molto utile a molti esegeti della musica, e anche a molti compositori.

3. La struttura del campo visivo

Non v'è dubbio che Arnheim conosca a menadito, nell'insieme e nei dettagli, la teoria della Gestalt, nonché tutto l'armamentario dimostrativo che ha imposto una teoria del genere nella prima metà del Novecento, e che viene riscoperta con meraviglia in questi ultimi anni. Il problema è che certe proposizioni della teoria sono, secondo me, inaccettabili.

Non posso qui ripercorrere tutti i ragionamenti e tutte le dimostrazioni che ho esposto nel mio lavoro *On Wertheimer's principles of organization* (Vicario 1998a), ma posso elencarne i nodi. (1) Si ha unificazione non soltanto per vicinanza, somiglianza, ordine eccetera, ma anche per lontananza, dissimiglianza e disordine; il concetto di unificazione, poi, non spiega il caso della singolarità. (2) Il problema dell'unificazione non esiste: esso discende dall'aver considerato lo stimolo come una molteplicità. (3) I principi di Wertheimer sono una collezione di canoni eterogenei, in parte riguardanti oggetti, in parte eventi. (4) I principi di Wertheimer non offrono alcuna previsione sulle strutture che verranno in esistenza: essi sono soltanto delle spiegazioni *a posteriori*. (5) Se mai esistessero nel campo percettivo "forze", queste non sarebbero assimilabili a quelle fisiche. (6) In natura osserviamo la formazione di strutture in assenza di qualsiasi "forza".

Quest'ultimo punto merita una sorta di dimostrazione, che consiste nel prendere atto dell'esistenza dei cosiddetti "rulli di Bénard", sorta di celle esagonali che spontaneamente si formano in sottili strati di olio riscaldati dal basso. Nella figura 1 ne propongo una fotografia, tratta da Coveney e Highfield (1990).

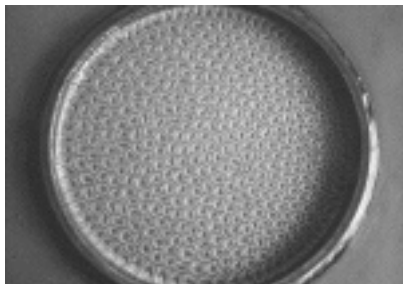


Figura 1

All'inizio del riscaldamento lo strato di olio è affatto uniforme, ma dopo un poco si formano quelle celle pseudoesagonali che si vedono nella fotografia. L'articolazione del tutto (lo strato di olio) in parti (le celle esagonali) si compie senza che intervenga alcuna "forza", perché l'energia ceduta all'insieme agisce indistintamente su tutte le molecole del liquido. È un classico fenomeno di passaggio dal caos all'ordine, e non è il solo: esiste anche la famosa "reazione di Belousov-Zhabotinsky" (vedi ancora Coveney e Highfield 1990), e soprattutto esiste la simulazione al computer di queste organizzazioni "spontanee", ottenuta da Mareschal e Kestemont (1987).

La mia conclusione è stata che i famosi principi di Wertheimer non sono *fattori di unificazione*, cioè "forze" realmente agenti nel campo, ma semplici *principi di descrizione*, i migliori che si possano scegliere tra le infinite analisi descrittive che si possono fare sui percetti. Aggiungevo che la mia non era affatto una sconfessione della teoria della Gestalt nel suo assunto fondamentale – "il tutto è cosa diversa dalla somma delle parti" – e nella sua applicazione pratica: «Applicare la categoria della Gestalt, significa trovare quali parti naturali [di un tutto] appartengono, come parti, agli interi funzionali, scoprire la loro posizione in questi interi, il loro grado di indipendenza relativa e l'articolazione di interi più grandi in sotto-interi» (Koffka 1931).

Di fronte a questi fatti – gli psicologi della Gestalt dovevano conoscere almeno l'esistenza dei rulli di Bénard, dato che furono descritti alla fine dell'Ottocento – non si sa come giudicare i continui appelli di Arnheim alle "forze" che determinano il centro di un dipinto e l'equilibrio tra le diverse parti del medesimo. Si può pensare soltanto a un espediente didattico di sicuro successo, ma non si può *credere* che tali forze esistano per davvero. Viene da chiedersi quindi se l'analisi dell'opera d'arte figurativa si giustifichi con una teoria della percezione i cui elementi fondamentali sono di fatto discutibili. A mio parere sí, si giustifica. Per comprendere i fatti che ci circondano, non è affatto necessario che le spiegazioni siano *vere*: basta che siano un po' migliori di quelle che le hanno precedute. Mi viene a mente come si insegna la storia romana: alle scuole elementari ci si accontenta di conoscere i nomi dei sette re di Roma; alle medie si viene a sapere che esistettero pure la Repubblica e l'Impero; alle medie superiori si scoprono ancor più articolazioni e connessioni tra le vicende politiche, belliche e civili; all'università si apprende finalmente che la storia romana è un cumulo di congetture in perpetuo cambiamento, a seconda delle diverse letture che si danno dei medesimi fatti e dell'emergere di nuovi documenti o reperti archeologici.

In conclusione, l'uso che fa Arnheim della psicologia della Gestalt non va considerato come una chiarificazione definitiva della natura dell'opera d'arte figurativa, ma come un utile e perfettibile strumento

di analisi dei prodotti pittorici concreti, in vista di paradigmi o generalizzazioni che aiutino a capire la produzione e la fruizione dell'opera d'arte medesima.

4. *La percezione pittorica*

Costituisce per me un molesto interrogativo il fatto che nell'opera di Arnheim non ci sia un accenno alla "percezione pittorica", una fattispecie messa in luce da Gibson (1954) e trattata con una certa ampiezza da Kennedy (1988). L'interrogativo diventa addirittura stupore, se si pensa che tale fattispecie è ignorata da Massironi tanto nel volume *Comunicare per immagini* (1989) che nella *Fenomenologia della percezione visiva* (1998), e ricordata soltanto per un suo aspetto minore (la rappresentatività del disegno a tratto) in quell'encomiabile manuale dello stesso Massironi, *The psychology of graphic images* (2002). Se mi riferisco a Massironi, è perché di psicologia delle immagini visive nessun altro ne sa più di lui.

Brevemente, si tratta di questo. In genere, ciò che vediamo sono superfici che riflettono la luce incidente su un oggetto fisico che possiede quelle superfici: per dirla à la Gibson, "vediamo l'oggetto reale". In altri casi non vediamo l'oggetto reale, ma un altro oggetto, che è "rappresentato". La percezione pittorica consiste in questo, nel vedere l'oggetto rappresentato, e non l'oggetto reale. Un esempio spiegherà la differenza. Nella figura 2 è riprodotto un quadro di Mondrian. Che cosa vi si vede? Un insieme di superfici di diverso colore o chiarezza, esattamente secondo i pigmenti disposti da Mondrian sulla superficie della tela.

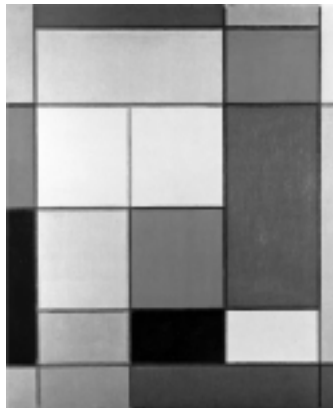


Figura 2

E ora guardiamo la figura 3, che riproduce un quadro di Antonello da Messina.



Figura 3

Quello che vediamo, nella figura 3, non sono i pigmenti disposti sulla superficie del quadro, ma un oggetto diverso, una persona umana. La persona umana ovviamente non c'è, sul quadro, ma noi la vediamo lo stesso: questo è il sortilegio della percezione pittorica.

L'esempio piú elementare, che di solito impiego nel trattare l'argomento (vedi Vicario 2000, 2003b), è il seguente. Dapprima mostro l'immagine di figura 4, e chiedo agli astanti di descriverla.



Figura 4

Le risposte che ottengo sono generalmente di questo tipo: “linee nere”, “linee nere curve”, “ci sono delle linee nere unite ed una isola-

ta”, e simili. Faccio quindi osservare che si vede esattamente quello che c’è, vale a dire strisce di pigmento nero depositato su un supporto bianco. Allora mostro la figura 5, con la richiesta di descriverla.



Figura 5

Un’operazione degna di Maramaldo: non c’è alcuno che possa dire qualcosa di diverso dal “vedo una mela”; coloro che subodorano qualche “trucco” si attestano su una risposta piú cauta, per esempio: “vedo il disegno di una mela”.

A questo punto, faccio osservare che, se si prende in considerazione la stimolazione distale, la situazione di figura 4 e quella di figura 5 sono identiche: si tratta sempre di pigmento nero disposto su un supporto bianco. Come mai nel primo caso *si vede quello che c’è*, e nel secondo caso *si vede quello che non c’è*? La risposta a questa domanda è difficile, e francamente io non la conosco. Il problema è costituito dal fatto che la capacità di vedere oggetti rappresentati con il solo disegno a tratto sembra innata, presente in età evolutiva, attestata in ogni popolazione e in ogni tempo (vedi Kennedy 1988). Tutto ciò fa pensare che si tratti di una modalità percettiva speciale, provvisoriamente denominata per l’appunto “pittorica”, presente anche in campo tattile, passivo e attivo.

Tornando ad Arnheim, fa specie che tra gli innumerevoli fenomeni studiati dai percettologi, e da lui utilizzati per la descrizione delle opere d’arte figurative, non ci sia menzione della cosiddetta “percezione pittorica”. Un fatto che per me, abituato alle infinite sottigliezze delle discussioni sull’errore dello stimolo – vedi Savardi e Bianchi 1999, ma soprattutto Vicario 1998b – sembra enorme, perché legato alla soluzione di antinomie classiche: realtà/illusione, vedere/pensare eccetera. In assenza di un concetto come quello di percezione pittorica, come si fa a giudicare certe espressioni artistiche come l’anamorfosi, il *trompe l’oeil* e simili? Se in qualche caso l’arte si propone il semplice scopo di riprodurre la realtà – come nel ritratto – di quale realtà stiamo parlando? Di quella fisica, di quella fenomenica, di quella emotivamente vissuta, di quella della memoria o di quale altra?

5. *Un progetto per il futuro*

Ci sono opere che sono uniche, nel loro genere, o quasi. Il mio esempio preferito è quello dei *Gesetze des Sehens* di Wolfgang Metzger, volume di 676 pagine e 700 illustrazioni, che non esito a definire come il piú grande monumento allo spirito di ricerca nel campo della percezione visiva. Pubblicato una prima volta nel 1936, e una seconda nel 1954, nella terza edizione del 1975 l'autore lo volle arricchito dei contributi di coloro che conducevano ricerche nel segno della Psicologia della Gestalt. Ricordo benissimo che Metelli (Padova), Kanizsa (Trieste) e Canestrari (Bologna) raccolsero i lavori propri e dei propri allievi e li spedirono a Metzger, affinché lui scegliesse quelli che gli accomodavano. Ricordo anche che Metzger fu l'unico a capire l'importanza di certe mie osservazioni sui principi di Wertheimer (Vicario 1975). Mentre il mio discorso cadde nel vuoto di interesse tra i miei colleghi, lui pubblicò le figure che mettevano in forse taluni principi, come quelli della vicinanza, della somiglianza e dell'ordine.

Qualche anno fa Lothar Spillmann – di Freiburg im Breisgau, un allievo di Metzger – mi propose di tradurre in inglese i *Gesetze*: in certe imprese non importa tanto conoscere la lingua straniera, quanto conoscere quello che si deve tradurre. Dovetti rifiutare, perché l'impegno era ciclopico: non si trattava solamente di volgere in una buona *koiné* il testo e di curare la riproduzione delle figure, ma di continuare l'opera intrapresa da Metzger, quella cioè di aggiungere agli esempi da lui riportati i cento o mille esempi che dal 1975 all'epoca erano stati pubblicati sulle riviste che trattano di percezione visiva. Nei *Gesetze* io vedo qualcosa di simile a certi atlanti di anatomia umana, pubblicati per la prima volta magari nel Settecento, che continuano a correre con il nome dell'autore anche nei secoli successivi, risultando però di edizione in edizione arricchiti delle nuove scoperte. Quello che dura è l'idea, e i contenuti possono cambiare: un albero in crescita resta quell'albero, anche se vecchi rami cadono e di nuovi si aggiungano, per non parlare delle foglie che se ne vanno e ritornano col volgere delle stagioni.

Orbene, mi chiedo se *Arte e percezione visiva* non costituisca, per avventura, un caso simile a quello dei *Gesetze*. L'idea di Arnheim era quella di sostituire a descrizioni discutibili dell'opera d'arte figurativa – discutibili perché affidate a linguaggi non sufficientemente comunicativi – descrizioni meno opinabili o controverse – perché affidate al linguaggio abbastanza chiaro, e appoggiato a risultati sperimentali, dello studio della percezione visiva, nella linea della *Gestalttheorie*. Rileggendo il libro di Arnheim, con l'esperienza acquisita nei trent'anni che passano dal 1971, ho constatato che alcune figure dovrebbero essere eliminate perché sbagliate (per esempio, la 159: non si vede quello che dice), molte potrebbero essere sostituite (per esempio, quelle riguar-

danti l'illuminazione), molte altre potrebbero essere aggiunte (un eventuale elenco sarebbe interminabile) e quasi tutte ingrandite a misura di una comoda visione. Interi nuovi capitoli potrebbero trovare spazio, per esempio uno sulla percezione pittorica e un altro sulla rappresentazione del tempo e degli eventi (di cui mi sto attualmente occupando). Il tutto senza alterare minimamente la fisionomia dell'opera. C'è qualcuno che voglia mettersi nell'impresa?

6. *Un'osservazione conclusiva*

Se c'è qualcosa di sempiterna validità, nel discorso di Arnheim, è l'appello all'esperienza diretta, che vale tanto per le scienze come per le arti. Nelle posizioni dottrinali di Arnheim, come anche nelle sue descrizioni e interpretazioni delle opere d'arte, si vede che cosa transitò da Franz Brentano a Carl Stumpf, e da quest'ultimo alla nascente Scuola di Berlino – per non parlare della Scuola di Graz e dei suoi epigoni, che sono per l'appunto Metelli, Kanizsa e gli allievi di costoro. Non riesco a trovare, per quello che transitò, formulazione migliore di quella impiegata da Metzger (1971, 15).

Accettare il “dato immediato” così come esso è; anche se appare come non abituale, inatteso, illogico o insensato e anche se contraddice a convinzioni indiscusse o ad abitudini di pensiero molto familiari. Lasciar parlare le cose stesse, senza lasciarsi fuorviare da quanto ci è noto od abbiamo appreso, dall’“ovvio”, dal sapere implicito, dalle esigenze della logica, dagli stereotipi linguistici o dalla povertà del nostro vocabolario. Accostarsi alla natura con rispetto e con amore e riservare semmai il dubbio e la diffidenza verso le premesse ed i concetti con i quali si è tentato tradizionalmente di comprendere il mondo dei dati.

In psicologia sperimentale si fa oggi tutto il contrario: si tende a scartare le evidenze anomale se non si adattano a paradigmi correnti, si ragiona molto e si guarda ben poco, si dà per scontato ciò che è invece problematico, si crede di innovare quando si ripetono cose note da secoli, se non addirittura da millenni, si esamina al microscopio il metodo e ci si lascia sfuggire la sostanza delle cose.

A orecchio, mi pare che nelle discipline artistiche la situazione non sia differente, se dobbiamo credere ad Arnheim e a D'Amico, che è stato ancora più esplicito. La gente si innamora dei discorsi, dei ragionamenti, delle parole, lasciandosi dietro quella realtà che pretende di comprendere. Non resisto alla tentazione di mostrare quanto poco la logica serva in faccende di percezione visiva, ribadendo la critica che a suo tempo ho affidato al volume in onore di Giuseppe Mosconi (Vicario 2001). Si guardi la figura 6, che ripropone una vecchia illusione ottico-geometrica descritta da Lipps (1897, figura 56), nella forma che inconsapevolmente le ha dato Vezzani (1999).

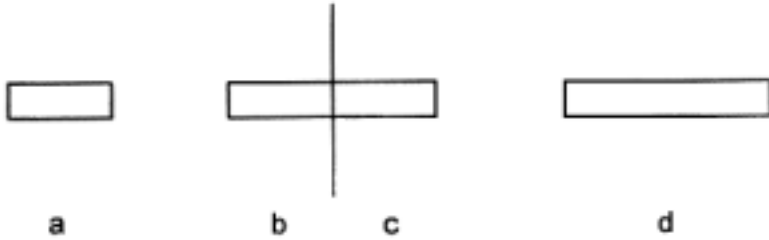


Figura 6

Ci sono due rettangoli lunghi eguali, $[b + c]$ e $[d]$, ed un altro rettangolo $[a]$, che è lungo la metà di $[d]$. Quello che si vede, è che il rettangolo $[b + c]$, una volta diviso in due metà da un retta perpendicolare, appare più corto di $[d]$, e questa è la illusione della bisezione. Ma si vede anche che ciascuna delle due metà, $[b]$ e $[c]$ è più lunga del rettangolo $[a]$, che è la metà geometrica del rettangolo $[d]$. Orbene, secondo logica, com'è possibile che le due metà di un oggetto più corto siano più lunghe delle due metà di un oggetto più lungo?

Del resto, Lipps (1897, figura 22) aveva trovato un caso altrettanto emblematico, in una variante della più nota tra le illusioni di Müller-Lyer (1889): si guardi la figura 7.

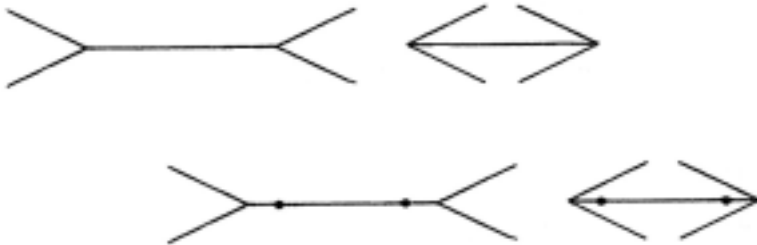


Figura 7

In alto c'è l'illusione di Müller-Lyer, in basso la variante. Com'è noto, il segmento tra le frecce piegate verso l'interno appare più corto del segmento tra le frecce piegate verso l'esterno. Ma nella variante si osserva l'inaspettato: il segmento di retta tra i puntini, che è lo stesso tanto a sinistra che a destra, a destra appare più lungo. Com'è possibile che una parte della cosa più corta possa apparire più lunga della stessa parte di una cosa più lunga?

Non c'è logica che tenga, in questo modo di apparire delle lunghezze di rettangoli o di linee, e come tutti sappiamo, l'esperienza diretta non ha bisogno di giustificazioni: *si vede*, e basta. Non è il sistema percettivo che non funziona, è la logica con la quale noi cerchiamo di figurarci le "operazioni" del sistema percettivo, che non funziona. E se i ragionamenti non servono a nulla quando si tratta di dare una spiegazione a fenomeni terra-terra come le illusioni ottico-geometriche, quale speranza abbiamo che i nostri ragionamenti servano a rendere conto dell'opera d'arte figurativa? Le cose che l'artista intende comunicare, o si vedono – e allora l'opera è riuscita – o non si vedono – e allora l'opera è fallita. Pretendere che un'opera d'arte figurativa mostri quello che non si vede mi sembra una contraddizione in termini, frutto di quei pregiudizi concettuali messi in evidenza da Metzger, e giudiziosamente evitati da Arnheim.

Bibliografia

- Arnheim, R. (2004¹⁹), *Arte e percezione visiva*. Feltrinelli, Milano.
- Coveney, P., Highfield, R. (1990), *The arrow of time*, Allen, London.
- Garau, A. (ed., 1989a), *Pensiero e visione in Rudolf Arnheim*, Angeli, Milano.
- Garau, A. (1989b), *Intervista a Fedele D'Amico*, in Garau, A. (ed., 1989a), *Pensiero e visione in Rudolf Arnheim*, 69-75, Angeli, Milano.
- Gibson, J. J. (1954), *A theory of pictorial perception*, "Audio-visual communication review", 1, 3-23.
- Hartmann, N. (1964), *Der Aufbau der realen Welt*, De Gruyter, Berlin.
- Kennedy, J. M. (1988), *La percezione pittorica*, Cortina, Padova.
- Koffka, K. (1931), *Gestalt*, in *Encyclopædia of social sciences*, New York.
- Lipps, Th. (1897), *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Barth, Leipzig.
- Lorenz, K. (1974), *L'altra faccia dello specchio*, Adelphi, Milano.
- Luchins, A. S., Luchins, E. H. (1998), *Commentary on Vicario's "On Wertheimer's principles of organization"*, "Gestalt Theory", 20, 270-82.
- Mareschal, M., Kestemont, E. (1987), *Order and fluctuation on nonequilibrium molecular dynamics simulations of two-dimensional fluids*, "Journal of statistical physics", 48, 1187-1201.
- Massironi, M. (1989), *Comunicare per immagini*, Il Mulino, Bologna.
- Id. (1998), *Fenomenologia della percezione visiva*, Bologna, Il Mulino.
- Id. (2002), *The psychology of graphic images*, Erlbaum, Mahwah, N. J.
- Metzger, W. (1971), *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, Giunti-Barbèra, Firenze.
- Id. (1975³), *Gesetze des Sehens*, Kramer, Frankfurt am Main.
- Müller-Lyer, F. C. (1889), *Optische Urtheilstäuschungen*, in *Archiv für Anatomie und Physiologie*, Supplement-Band, 263-70.
- Vezzani, S. (1999), *Shrinkage and expansion by amodal completion: a critical review*, "Perception", 28, 935-947.
- Vicario, G. (1968), *Un metodo per l'analisi delle forme visive*, in Kanizsa, G.,

Vicario, G. (eds.), *Ricerche sperimentali sulla percezione*, 279-95, Università degli Studi di Trieste, Trieste.

Id. (1975), *Some observations on Gestalt principles of organization*, in Flores d'Arcais, G. B. (ed.), *Studies in Perception. Festschrift for Fabio Metelli*, 67-80, Martello-Giunti, Milano.

Id. (1990), *Wahrnehmung. Wirklichkeit und bildliche Vorstellung*, in Akademie der bildenden Künste in Wien (ed), *Über die Wahrheit in der Malerei*, Seidenberg, Wien, 17-23 e 72-77.

Id. (1998a), *On Wertheimer's principles of organization*, "Gestalt Theory", 20, 256-69.

Id. (1998b), *Un modo per chiudere le discussioni sull'errore dello stimolo e sull'errore dell'esperienza*, "Giornale italiano di Psicologia", 25, 653-58.

Id. (1998c), *A proposito di musica ed emozioni*, "Nuova civiltà delle macchine", 1-2, 154-56.

Id. (2001), *Due osservazioni ed una riflessione in tema di psicologia del pensiero*, in Bagassi, M., Macchi, L., Serafini, M. G. (eds.), *Discorsi e pensieri. Scritti in onore di Giuseppe Mosconi*, Il Mulino, Bologna, 103-17.

Id. (2002), *On Wertheimer's Gestalt principles in organization of visual forms*, Unpublished talk to the international symposium *The genesis of forms in the sciences and the arts*, Urbino 17-21.09.02. PHAROS (International center for studies and researches in the sciences, philosophy and arts).

Id. (2003a), *Auditory presence and visual perception*, Unpublished talk to the *Presence research Symposium*, Venice 05-07.05.04, Telecom Italia Future Center, Venice.

Id. (2003b), *Musica e psicologia*, in Savardi, U., Mazzocco, A. (eds.), *Figura e sfondo. Temi e variazioni per Paolo Bozzi*, 29-44, CLEUP, Padova.