

**Alberto Argenton, Giuseppe Basile (2003), *Restauro e psicologia dell'arte: un'occasione di verifica della "Teoria del restauro" di Cesare Brandi*, in G. Basile (a cura di), *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, Skira, Ginevra-Milano, pp. 272-286**

L'intento di questo saggio è di illustrare la natura e i principali aspetti caratterizzanti la relazione, di tipo sia teorico che pratico, esistente fra la complessa materia del Restauro e quella pertinente al filone di ricerca, prevalentemente di impronta gestaltista, che si è occupato e si occupa della psicologia della percezione delle arti visive e che fa capo all'ancora più ampio e generale settore di studio della Psicologia dell'arte.

Cercheremo di mostrare come tale relazione, a livello teorico, manifesta pregnanti legami di tipo concettuale e nodi problematici comuni mentre, a livello pratico, può consentire proficui scambi e riscontri reciproci, esemplificando tutto ciò attraverso alcuni elementi riguardanti l'intervento di restauro avvenuto nella Cappella degli Scrovegni affrescata da Giotto. Nel fare questo, limitando la trattazione all'arte visiva, in particolare quella di genere pittorico, avremo come principali e fondamentali referenti, per quanto riguarda il restauro, l'opera di Cesare Brandi<sup>1</sup> e, per la psicologia dell'arte, l'opera di Rudolf Arnheim<sup>2</sup>.

### *Il concetto di restauro e il fenomeno artistico*

Nella sua *Teoria del restauro*, Brandi (1977) mostra come l'intervento restaurativo dell'opera d'arte non può intendersi correttamente e adeguatamente alla luce di una comune e generica concezione di restauro, vale a dire quale mero intervento rivolto a ridare efficienza o funzionalità a un prodotto dell'attività umana. È sul carattere peculiare dell'opera d'arte, "speciale prodotto dell'attività umana", che si deve fondare il concetto di restauro dell'opera stessa, la quale ha la sua peculiarità proprio nel processo psicologico che essa mette in atto in chi vi si pone in relazione: "Si rivelerà subito [...] che lo speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza: riconoscimento doppiamente singolare, sia per il fatto di dover essere compiuto ogni volta da un singolo individuo, sia perché non altrimenti si può motivare che per il riconoscimento che il singolo individuo ne fa. Il prodotto umano a cui va questo riconoscimento si trova là, davanti ai nostri occhi, ma può essere classificato genericamente fra i prodotti dell'attività umana, finché il riconoscimento che la coscienza ne fa come opera d'arte, non l'eccettua in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti. È questa, sicuramente, la caratteristica peculiare dell'opera d'arte in quanto non si interroga nella sua essenza e nel processo creativo che l'ha prodotta, ma in quanto entra a far parte del mondo, del particolare essere nel mondo di ciascun individuo. Una tale peculiarità, non dipende dalle premesse filosofiche da cui ci si parte, ma, quali che esse siano, deve essere subito enucleata solo che si accetti l'arte come un

<sup>1</sup> In particolare la "summa" costituita dai contributi raccolti sotto il titolo, appunto, di *Teoria del restauro*, pubblicata la prima volta, a cura di Licia Borrelli Vlad, Joselita Raspi Serra e Giovanni Urbani, nel '63 e ripubblicata nel '77 tal quale (salvo l'aggiunta in appendice della neo-emanata *Carta del restauro*) da Einaudi, nell'ambito della riedizione dell'Opera omnia di Brandi. I contributi erano andati comparando sul *Bollettino dell'Istituto centrale del restauro* a cominciare dal primo numero, nel 1950, ma la elaborazione dei concetti fondamentali risaliva in buona parte a prima di quell'anno.

<sup>2</sup> Si può qui subito annotare come Cesare Brandi conoscesse sia il fondamentale e più noto testo di Arnheim, *Arte e percezione visiva*, sia le principali linee teoriche della scuola psicologica della *Gestalt* di cui Arnheim stesso, soprattutto sul versante degli studi artistici, è esponente di rilievo. Vedi, ad esempio, Brandi (1960; 1961; 1977).

prodotto della spiritualità umana”. E, poco più avanti: “Una volta posto in chiaro questo punto, non sarà fonte di sorpresa, farne discendere il seguente corollario: qualsiasi comportamento verso l’opera d’arte, ivi compreso l’intervento del restauro, dipende dall’avvenuto riconoscimento o no dell’opera d’arte come opera d’arte” (*Ibid.*, pp. 4-5).

In queste poche righe, in cui Brandi enuncia l’assioma dal quale si diparte la sua teoria del restauro, sono delineati i fondamentali processi che caratterizzano il verificarsi del fenomeno artistico, inteso da un punto di vista psicologico. Ma non solo, in esse si ritrova accennato anche come, dal medesimo punto di vista, il comportamento del restauratore possa essere considerato un particolare tipo di “comportamento estetico”.

Nella teorizzazione psicologica più recente si dimostra come il costrutto di “arte” è concettualmente fondato e, nella realtà dei fatti, il fenomeno artistico si verifica, esiste quale esperienza fenomenica passibile di indagine, in virtù dell’interazione fra tre variabili obbligate – artista, opera, fruitore – le cui relazioni – artista/opera e opera/fruitore – danno luogo rispettivamente a due tipi di comportamento convenzionalmente denominati “comportamento artistico” e “comportamento estetico”. Il comportamento artistico costituisce l’insieme dei processi cognitivi ed esecutivi<sup>3</sup> che portano l’artista all’ideazione e alla realizzazione dell’opera, mentre il comportamento estetico costituisce l’insieme dei processi cognitivi ed esecutivi che portano il fruitore a recepire e a comprendere l’opera, sancendone l’artisticità (A. Argenton, 1996).

Secondo questo modello interpretativo, per quel che qui interessa evidenziare, vi è un imprescindibile e preponderante ruolo svolto dal fruitore perché il fenomeno artistico si verifichi, ruolo che ha il medesimo, se non maggiore, peso di quello di chi concepisce e realizza l’opera d’arte: il fenomeno si ha quando, e solo quando, da parte di un individuo o di un gruppo di individui, vengono riconosciute e attribuite proprietà artistiche a un prodotto realizzato da altri; il che vuol dire che il fenomeno si ha ogni qual volta un prodotto dell’attività umana suscita un comportamento estetico<sup>4</sup>.

Ora, se confrontiamo le linee del modello teorico, qui sopra sinteticamente tracciate, con i contenuti del passo di Brandi citato prima e se sostituiamo i termini da lui usati, di veste umanistico-filosofica, con i loro corrispettivi di connotazione psicologica, troviamo precise concordanze rispetto a ciò che debba intendersi per “arte” o, riferendoci ai suoi esemplari concreti, a che cosa debba intendersi per “opera d’arte”.

Una volta convenuto che l’arte consiste in “un prodotto della spiritualità umana” o, come si assume in psicologia, nella “capacità che hanno certi oggetti percettivi [...] di rappresentare [...] aspetti significativi della dinamica dell’esperienza umana” (R. Arnheim, 1982a, p. 251), possiamo identificare il carattere peculiare dell’opera d’arte nei processi cognitivi da essa attivati e definiti, nel loro insieme, da Brandi “un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza”; riconoscimento che la coscienza compie nei confronti di un oggetto genericamente classificabile fra i prodotti dell’attività umana, individuandolo però come opera d’arte e così eccettuandolo “in

<sup>3</sup> Con l’espressione “processi cognitivi” ci si riferisce all’attività cognitiva nel suo complesso, vale a dire ai processi di tipo motivazionale, intellettuale e affettivo i quali, interagendo fra loro, caratterizzano il funzionamento mentale dell’essere umano; con “processi esecutivi” ci si riferisce all’attività esecutiva, vale a dire a quella serie di processi, movimenti, azioni che si verificano a livello sensomotorio, che sono coordinati cognitivamente e che riguardano tutto l’operare umano, trovando specificazione in rapporto al campo esecutivo in cui l’attività stessa si esplica (A. Argenton, 1996).

<sup>4</sup> “Se è vero che, nella maggior parte dei casi, chi attua intenzionalmente e consapevolmente un comportamento artistico attiva, nello stesso tempo, anche quello estetico, di fatto il risultato della sua azione deve essere conosciuto e riconosciuto da altri perché il fenomeno si verifichi. Altrimenti, e questo è possibile, si tratta di un atto mancato o solipsistico e perciò non conoscibile” (A. Argenton, 1996, p. 180).

modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti”. E ciò avviene indipendentemente dalle nostre concezioni sull’“essenza” dell’opera d’arte, sui processi creativi che l’hanno realizzata e indipendentemente anche dalle nostre assunzioni filosofiche al riguardo<sup>5</sup>.

Da questo riconoscimento, da questo “cogliere la forma dell’opera artistica” (A. Argenton, 1996) si genera il comportamento estetico, a qualunque fine esso sia diretto, a qualunque esito porti o qualunque effetto produca, così come sostiene anche Brandi nel suo corollario: “qualsiasi comportamento verso l’opera d’arte, ivi compreso l’intervento del restauro, dipende dall’avvenuto riconoscimento o no dell’opera d’arte come opera d’arte”. L’intervento restaurativo è dunque un particolare tipo di comportamento estetico, con tutte le caratteristiche di delicatezza, complessità e responsabilità che esso comporta, ma è anche, come abbiamo già visto, un particolare esempio di come accada e si perpetui il fenomeno artistico ogni qual volta “avviene nella coscienza” il “singolare riconoscimento”: “doppiamente singolare, sia per il fatto di dover essere compiuto ogni volta da un singolo individuo, sia perché non altrimenti si può motivare che per il riconoscimento che il singolo individuo ne fa”.

Nei termini della teoria psicologica a cui qui si fa riferimento e in accordo con la posizione brandiana, l’opera d’arte possiede in sé, nel suo “scheletro strutturale” e nella sua “forma” quei valori “espressivi” che ne fanno un “percepto oggettivo” (R. Arnheim, 1974; 1986a) e che universalmente – cioè sulla base dei principi e delle leggi di funzionamento della percezione, nel nostro caso, visiva e indipendentemente dall’esperienza passata, dalle nostre conoscenze pregresse – caratterizzano l’esperienza fenomenica del “riconoscimento” dell’opera d’arte come opera d’arte. Tale “singolare riconoscimento che avviene nella coscienza”, il cui esito è il “giudizio di artisticità” (C. Brandi, 1977, p. 5), non è dunque, come forse si potrebbe pensare, una qualche trascendente o metafisica ‘illuminazione’ o un atto empatico, ma è il risultato dell’attività cognitiva di qualcuno – il fruitore – che si pone di fronte a un oggetto<sup>6</sup> – l’opera – e che, se ovviamente le sue motivazioni ed il suo atteggiamento sono orientati in tal senso, ne percepisce “coercitivamente”, come si usa dire nel linguaggio psicologico, l’artisticità. Gli studi, compiuti nell’arco di tutto il secolo appena trascorso, sul funzionamento della percezione visiva in generale<sup>7</sup> e quelli condotti, in particolare, nell’ambito delle arti visive soprattutto da Arnheim, costituiscono un ingente patrimonio di acquisizioni le quali rendono conto dell’universalità di tale funzionamento<sup>8</sup>.

Ciò posto, vediamo ora come prende corpo l’intervento di restauro che “nell’atto del riconoscimento ha le sue premesse e le sue condizioni”: “Da quel riconoscimento entrerà in considerazione non solo la materia di cui l’opera d’arte sussiste, ma la bipolarità con cui l’opera si offre alla coscienza. Come prodotto dell’attività umana

<sup>5</sup> A questo proposito, Brandi (1977, p. 4) così commenta: “Non si creda perciò che occorra partirsi da una concezione idealistica, perché anche collocandosi al suo polo opposto, ad un punto di partenza pragmatico, risulta egualmente l’essenzialità, per l’opera d’arte, del suo riconoscimento come opera d’arte”.

<sup>6</sup> “Il prodotto umano a cui va il nostro riconoscimento si trova là, davanti ai nostri occhi” (C. Brandi, 1977, p. 4).

<sup>7</sup> La letteratura sull’argomento è enorme. Per citare qualche classico, riferito alla scuola della *Gestalt* che più di ogni altra ha fornito contributi in questo campo, vedi R. Arnheim (1969); G. Kanizsa (1980); K. Koffka (1935); W. Metzger (1963). Anche i manuali sono numerosissimi; per citarne uno in lingua italiana abbastanza recente ed esauriente, anche se di percezione estetica non v’è cenno, vedi F. Purghé *et al.* (1999).

<sup>8</sup> Per quanto riguarda l’interpretazione di come tale funzionamento abbia luogo a livello neurofisiologico, è proposta l’ipotesi, non dimostrata sperimentalmente, del principio dell’isomorfismo di strutture, il quale postula l’esistenza di una corrispondenza strutturale tra l’attività dei campi eccitatori della corteccia cerebrale e l’esperienza percettiva, cioè tra l’attività fisiologica del cervello e la percezione dello stimolo.

l'opera d'arte pone infatti una duplice istanza: l'istanza estetica che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte; l'istanza storica che le compete come prodotto umano attuato in un certo tempo e luogo e che in certo tempo e luogo si trova. [...] L'aver ricondotto il restauro in rapporto diretto con il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale, permette ora di darle la definizione: *il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della trasmissione al futuro*" (Ibid., p. 6).

Di questo brano e della definizione che lo conclude e che contiene i fondamentali elementi teorici, metodologici e funzionali dell'intervento restaurativo, interessa mettere in luce innanzi tutto, riguardo alle variabili che nel loro insieme costituiscono l'oggetto "opera d'arte", un'altra netta corrispondenza concettuale esistente fra teoria del restauro e psicologia dell'arte. In quest'ultimo ambito, l'oggetto "opera d'arte" viene considerato come la risultante della sua "forma" (R. Arnheim, 1974), la quale comprende in sé, inscindibilmente connessi tra loro, sia la sua consistenza materiale, oggettivamente individuabile e quantificabile, la "consistenza fisica" appunto, sia la sua "struttura percettiva", il "pattern visibile" (R. Arnheim, 1982a), vale a dire "l'istanza estetica", sia gli elementi, storici, contingenti e contestuali, passati e attuali, che le competono (A. Argenton, 1996), ossia "l'istanza storica".

#### *Consistenza fisica, istanza estetica e metodo fenomenologico*

È evidente che per il restauratore, ai fini del suo intervento, "la consistenza fisica acquista un'importanza primaria", in quanto "*si restaura solo la materia dell'opera d'arte*" (C. Brandi, 1977, pp. 6, 7), mentre per lo psicologo, ai fini della sua indagine, la materia ha rilevanza minore; in ogni caso, per entrambi è "l'istanza estetica" che la forma dell'opera manifesta, senza trascurare quella "storica", a determinare la natura e la validità rispettivamente dell'intervento e dell'indagine. A questo proposito e rispetto alla metodologia da adottare, emerge un'altra netta concordanza fra quella proposta da Brandi e quella prevalentemente usata nella ricerca psicologica sull'arte: una metodologia di tipo fenomenologico.

Se è assiomatico che la materia dell'opera d'arte deve essere l'unico oggetto dell'intervento di restauro, altrettanto fondamentale è che la materia stessa, intesa come "quanto serve all'epifania dell'immagine", sia definita e analizzata "per via fenomenologica": "Se [...] si restaura solo la materia dell'opera d'arte, com'è postulato nel primo assioma, la materia, in quanto rappresenta contemporaneamente il tempo ed il luogo dell'intervento di restauro, richiederà una definizione che non potrà essere mutuata dalle scienze naturali, ma ricavata per via fenomenologica. Sotto questo aspetto la materia si intende come 'quanto serve all'epifania dell'immagine'" (C. Brandi, 1963, c. 324).

L'atteggiamento fenomenologico da adottarsi riguardo alla materia è, inevitabilmente, anche quello che va tenuto nei confronti dell'"estetica dell'opera" e che, come abbiamo già visto, ne sancisce l'artisticità: "Possiamo [...] precisare che l'opera d'arte in quanto deve essere discussa in relazione al restauro, è l'opera d'arte *che si trova nel mondo*. E cioè, comunque si configuri questa sua presenza, o come forma, o come realtà pura, o come conoscenza, o come irrealtà, è in quanto realizza una *presenza nella coscienza umana* che può essere presa in considerazione ai fini del restauro. [...] Nel rapporto che si istituisce fra la coscienza che accoglie e riconosce in sé l'opera d'arte in quanto tale, e l'opera d'arte stessa c'è una relazione in cui si giustifica l'esigenza della conservazione di quei mezzi fisici ai quali è affidata la

trasmissione dell'immagine. È quello che noi abbiamo condensato nel principio che si restaura solo la materia dell'opera d'arte. Apparirà più esplicito, dopo questa nuova deduzione, che un simile principio se pure apre la strada al dibattito sull'esistenza dell'opera d'arte, in realtà si arresta ad un enunciato strettamente fenomenologico; mette fuori causa la definizione di che cosa sia l'arte; non vuole impicciarsi di estrarre l'essenza dell'arte, ammette anzi quanto inopinabili e provvisorie possano essere le varie soluzioni proposte, e accetta solo che vi sia un dato oggetto del mondo esterno che non si riduce, per quanto compiuto dall'uomo, nei termini dell'utilità, della pratica cioè. Questo oggetto è foggato in una certa materia, la quale, come ogni materia è soggetta a cambiamenti o deterioramenti. Codesti cambiamenti possono essere infrenati e quei deterioramenti arrestati. Questo si deve poter fare" (C. Brandi, 1950, p. [...]).

A proposito del trattamento delle lacune, Brandi ribadisce la necessità dell'applicazione del metodo fenomenologico e delle caratteristiche in cui esso debba consistere: "è chiaro che noi intendiamo applicare [...] all'opera d'arte un trattamento fenomenologico, e cioè farle subire una speciale *epoché*. Noi ci limiteremo a considerare l'opera d'arte solo in quanto oggetto di esperienza del *mondo della vita*, per attenersi ad una espressione di Husserl. Con ciò noi non retrocederemo l'opera d'arte ad una oggettualità generica, ma, senza indagarla nella sua essenza, l'accetteremo così com'è entrata nel campo della nostra percezione e dunque della nostra esperienza" (C. Brandi, 1977, p. 72).

Anche per lo psicologo dell'arte, nonostante la diversità di fondo degli intenti, la principale, se non l'unica, via metodologica percorribile è quella fenomenologica, in quanto il suo preminente oggetto di studio – "l'opera d'arte *che si trova nel mondo*" e che, tramite la sua forma, "l'epifania dell'immagine", "realizza una *presenza nella coscienza umana*" – è molto poco afferrabile da un punto di vista quantitativo, presentando un numero di variabili troppo ampio per poter essere controllato sperimentalmente; così come sperimentalmente, in laboratorio, è impossibile riprodurre o simulare la situazione in cui il fenomeno artistico si manifesta o accade. Malgrado ciò esiste, sin da quando la psicologia si è affrancata dalla filosofia e costituita come disciplina autonoma, dandosi veste scientifica, un filone di ricerca che va sotto la denominazione di "estetica sperimentale"<sup>9</sup>, che giunge fino ai nostri giorni e che pretende di usare esclusivamente il procedimento scientifico per indagare sul mondo dell'arte.

Arnheim, in poche parole e con la grande consapevolezza che gli deriva dai numerosi e proficui anni di studio, mette ben in luce sia la necessità di ricorrere al metodo fenomenologico per esplorare e rendere conto di questo mondo sia la debolezza dei risultati ottenuti dall'estetica sperimentale: "Lasciatemi dire [...] che quando si parla di psicologia delle arti come scienza, mi sembra più fruttuoso non riferirsi tanto alla sperimentazione in senso stretto, che mira a raggiungere una prova oggettiva attraverso la misurazione esatta. Più adatto al nostro scopo mi sembra quel tipo di psicologia che, pur essendo altrettanto scientifica, nel trattare con la complessità della mente umana si affida alla descrizione, alla dimostrazione e all'interpretazione informale. Gli studi di

<sup>9</sup> L'"estetica sperimentale" ha il suo fondatore in G.T. Fechner (1876) e fra suoi esponenti più rappresentativi, primo fra tutti, D.E. Berlyne (1971; 1974), promotore di un rinnovamento di questo settore di indagine, I.L. Child (1969), H.J. Eysenck (1981), R. Francès (1979), M. Lindauer (1981), D. O'Hare (1981). Sostanzialmente e genericamente, al di là dei limiti euristici, i risultati di questo filone di ricerca confermano l'esistenza di motivazioni intrinseche, autoremunerative, di origine biologica, che stanno alla base del comportamento estetico; mostrano una naturale tendenza dell'essere umano ad avere delle preferenze estetiche fondate sulle caratteristiche formali o strutturali dello stimolo; per alcune di queste caratteristiche, indicano una certa costanza e universalità di giudizio, indipendentemente dalle variabili sesso, età e cultura di appartenenza.

estetica sperimentale si sono dovuti limitare a questioni di quantità, dimensione, o intensità per poter utilizzare la misurazione e la statistica; ma non appena vogliono procedere dalle configurazioni semplici e dalle mere combinazioni di colori all'analisi delle opere d'arte reali, si trovano di fronte ad una scelta precisa: o si accontentano di indagare dimensioni particolari, o abbandonano il rigore della verifica sperimentale. Nel mio libro *Arte e percezione visiva* ho fatto uso di esperimenti sulla percezione della forma, del colore, dello spazio e del movimento, ma quando si è trattato di applicare queste scoperte alle opere d'arte ho abbandonato senza rimorso i criteri della prova mediante misurazione e mi sono affidato a ciò che speravo che i miei lettori potessero vedere con i propri occhi” (R. Arnheim, 1982b, pp. 13-14).

Il metodo fenomenologico di cui qui si tratta, e di cui tratta anche Brandi, non ha alcun carattere estemporaneo o non sistematico<sup>10</sup>, ma è fondato su rigorosi principi, primo fra gli altri quello di non compiere i così detti “errore dello stimolo” ed “errore dell'esperienza”, vale a dire descrivere l'oggetto o il fatto o il dato osservato facendo ricorso a ciò che si sa o si presume di sapere su di esso oppure attribuendogli proprietà che ineriscono invece alla sua esperienza fenomenica<sup>11</sup>, anziché lasciar “parlare” gli oggetti stessi, mantenendo perciò nella situazione osservativa un atteggiamento “naturale” e “spontaneo”.

“La psicologia, in quanto scienza del dato immediato, esige un atteggiamento di fronte al proprio oggetto che [...] può esser descritto con poche parole, le quali oltre a tutto non sono affatto nuove, in quanto se ne possono trovare di simili tanto in Hamann, in Lichtenberg, in Goethe, in Schopenhauer e in Klages [...]. Naturalmente in questi autori quell'atteggiamento è richiesto soprattutto all'artista e, tranne che in Goethe, solo nell'indirizzo filosofico della fenomenologia esso è richiesto espressamente anche allo scienziato. Questa esigenza può essere così espressa: accettare semplicemente 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 ed 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” (W. Metzger, 1963, p. 15).

Non diversamente, fatte le debite trasposizioni, Brandi, trattando della materia dell'opera d'arte e dopo averne rilevato la duplice caratterizzazione – “la materia come epifania dell'immagine dà allora la chiave dello sdoppiamento che già si è adombrato e che ora si definisce come *struttura* e *aspetto*”, corrispondenti, rispettivamente, in

<sup>10</sup> “Precisiamo [...] che quando parliamo [...] di metodo fenomenologico, non intendiamo assolutamente alludere a quel modo allusivo, metaforico, indefinito di intendere i concetti psicologici, che è tipico della psicologia (e della psichiatria) cosiddette fenomenologiche, e che ha un suo ambito di riferimento soprattutto clinico. Il metodo fenomenologico di cui qui si parla è quello che è stato utilizzato largamente dalla psicologia della *Gestalt*, e tuttora viene usato, particolarmente nel campo della psicologia della percezione e della psicologia del pensiero, da una larga tradizione di fenomenologia sperimentale che ha alla sua base questo metodo. [...] Sostanzialmente, possiamo definire il metodo fenomenologico come il metodo che utilizza sempre dei dati fenomenologici come variabile dipendente” (R. Luccio, 1994, p. 66).

<sup>11</sup> Un esempio di errore dello stimolo sarebbe quello in cui, di fronte alla forse più nota illusione visiva, le “freccie” di Müller-Lyer, affermassimo di vedere, avendoli precedentemente misurati, due segmenti di uguale lunghezza, come in effetti essi fisicamente sono, ma in contraddizione con la nostra esperienza fenomenica, che ce li fa coercitivamente vedere di lunghezza diversa. Un esempio di errore dell'esperienza può essere quello in cui affermiamo, dopo essere stati esposti a lungo ad una temperatura rigida, che una stanza “è molto calda”, mentre fisicamente essa è appena tiepida; cioè valutiamo non esattamente un dato fisico tramite predicati dell'esperienza sensoriale.

termini psicologici a dato fisico e dato fenomenico –, mette sull'avviso rispetto ai “molti errori funesti e distruttivi” che si possono compiere nel non dare il giusto peso alle due caratteristiche funzionali che la materia possiede, qualora esse entrino in conflitto fra loro. In tal caso, il “conflitto, come già per l'istanza estetica in contrasto con l'istanza storica, non potrà essere risolto che con la preminenza dell'aspetto sulla struttura” (C. Brandi, 1977, p. 10). Gli esempi degli errori, “funesti e distruttivi”, che Brandi fa contengono tutti indicazioni a sostegno e ad illustrazione dell'adozione di una rigorosa metodologia di tipo fenomenologico e sono in gran parte esempi di errore dello stimolo e di errori dell'esperienza.

Un caso di errore dello stimolo è quello “che ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo ancora non reseccato da una cava e quello che è divenuto statua: mentre il marmo non reseccato possiede solo la sua costituzione fisica, e il marmo della statua ha subito la trasformazione radicale d'essere veicolo d'un'immagine, si è storicizzato per dato e fatto dell'opera dell'uomo, e fra il suo sussistere come carbonato di calcio e il suo essere immagine si è aperta un'incolmabile discontinuità. Donde, come immagine, si sdoppia in aspetto e struttura e pone la struttura come subordinata all'aspetto” (*Ibid.*, p. 11).

Un caso di errore dell'esperienza è quello, “ancora in certuni radicato” che “si annida nella concezione, cara al positivismo di Semper e di Taine, riguardo alla materia che genererebbe o comunque determinerebbe lo stile. Sarà chiaro che un simile sofisma deriva dalla mancata distinzione della struttura dall'aspetto e dall'assimilazione della materia, in quanto veicolo della forma, alla forma stessa. Si veniva in definitiva a considerare l'aspetto che la materia assume nell'opera d'arte come funzione della struttura” (*Ibidem*).

Infine, ancora un caso di errore dello stimolo, ma con un preciso e importante richiamo di tipo fenomenologico a quelle che lo psicologo chiama le caratteristiche specifiche del “campo fenomenico”<sup>12</sup> e che hanno un'evidente rilevanza anche nell'ambito delle possibili scelte del restauratore: “un'altra concezione erronea della materia nell'opera d'arte, limita questa alla consistenza materiale di cui risulta l'opera stessa. È concezione che sembra difficile smontare, ma che, a dissolverla, basta contrapporre alla nozione che la materia permette l'estrinsecazione dell'immagine, e che l'immagine non limita la sua spazialità all'involucro della materia trasformata in immagine: potranno essere assunti come mezzi fisici di trasmissione dell'immagine anche altri elementi intermedi tra l'opera e il riguardante. In primissimo luogo si pongono allora la qualità dell'atmosfera e della luce. Anche una certa limpida atmosfera e una sfolgorante luce possono essere state assunte come il luogo stesso di manifestazione dell'immagine, a non minor titolo del bronzo e del marmo o di altra materia. Onde sarebbe inesatto sostenere che per il Partenone è stato usato come mezzo fisico il solo pentelico, perché non meno del pentelico, è materia l'atmosfera e la luce in cui si trova. Donde la rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo d'origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione” (*Ibid.*, p. 12).

### *Unità potenziale dell'opera d'arte e teoria della Gestalt*

Consequenzialmente a come debba considerarsi fenomenologicamente la materia dell'opera d'arte, la trattazione teorica di Brandi si rivolge a illustrare il concetto di unità della stessa, alla luce di quello che è il secondo “principio di restauro: *il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia*

<sup>12</sup> Il campo fenomenico è dato dall'insieme delle percezioni del soggetto e dei parametri fisici delle condizioni di stimolazione che le suscitano (R. Luccio, 1994).

*possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo*" (*Ibid.*, p. 9).

Nell'illustrare il concetto di unità dell'opera d'arte, Brandi svolge considerazioni le quali collimano con quelle che gli psicologi della *Gestalt* pongono a fondamento della loro teoria e che costituiscono anche la base per la lettura e la comprensione psicologica dell'opera d'arte.

Così scrive Brandi: "si comincerà con l'escludere che l'unità realizzata dall'opera d'arte possa essere concepita come l'unità organica e funzionale che caratterizza il mondo fisico dal nucleo atomico all'uomo. E, in questo senso, basterebbe anche definire l'unità dell'opera d'arte come unità qualitativa e non quantitativa: ciò tuttavia non servirebbe a staccare nettamente l'unità dell'opera d'arte da quella organico-funzionale, in quanto che il fenomeno della vita non è quantitativo ma qualitativo. Noi dobbiamo inizialmente sondare la inderogabilità di attribuire il carattere di unità dell'opera d'arte, e precisamente l'unità che spetta all'*intero*, e non l'*unità* che si raggiunge nel *totale*. Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un *intero*, dovrebbe considerarsi come un totale e, in conseguenza risultare composta di parti: da ciò si giungerebbe ad un concetto geometrico dell'opera d'arte simile al concetto geometrico del bello, e per questo varrebbe, come per il bello, la critica a cui già il concetto fu sottoposto da Plotino<sup>13</sup>. Così, se l'opera d'arte risulterà composta di parti che siano ciascuna a se un'opera d'arte, in realtà noi dovremo concludere che o quelle parti singolarmente non sono così autonome come si vorrebbe, e la partizione ha valore di ritmo, o che, nel contesto in cui appaiono, perdono quel valore individuale per essere riassorbite nell'opera che le contiene. O l'opera d'arte che le contiene è una silloge e non un'opera d'arte unitaria, oppure le opere d'arte singole attutiscono nel complesso in cui vengono inserite l'individualità che ne fa, ciascuna per se, un'opera autonoma. Questa speciale attrazione che esercita l'opera d'arte sulle sue parti, quando si presenti come composta di parti, è già la negazione implicita delle parti come costitutive dell'opera d'arte" (*Ibid.*, pp. 13-14).

I casi che Brandi porta a riprova di quanto appena asserito riguardano la pittura e l'architettura: "ma si faccia il caso di un'opera d'arte che effettivamente sia composta di parti, le quali, prese ciascuna a se non abbiano nessuna particolare prelazione estetica, se non una di generico edonismo collegato alla bellezza della materia, alla purezza del taglio e via dicendo. Prendiamo cioè il caso del mosaico per la pittura, come degli elementi, dei mattoni e dei conci per l'architettura. Senza dilungarsi ora sul problema, che per noi è qui collaterale, del valore di ritmo che può essere cercato e sfruttato dall'artista nella fragmentazione della materia di cui si serve per formulare l'immagine, rimane il fatto che tanto le tessere musive quanto i conci, una volta sciolti dalla concatenazione formale che l'artista ha loro imposto, rimangono inerti e non conservano nessuna traccia efficiente dell'unità in cui erano stati convogliati dall'artista. Sarà come leggere delle parole in un dizionario, quelle stesse parole che il poeta aveva raggruppate in un verso, e che, sciolte dal verso, ritornano dei gruppi di suoni semantici e nulla più. È dunque il mosaico, e la costruzione fatta di conci separati, il caso che più eloquentemente dimostra l'impossibilità per l'opera d'arte di essere concepita come un totale, quando invece deve realizzare un intero" (*Ibid.*, p. 14).

Il concetto di unità, intesa come un "intero" e non come un "totale", come somma di parti, è il medesimo che sta a fondamento, l'abbiamo già accennato, della teoria della *Gestalt* ed è espresso proprio dal termine *Gestalt*, il quale indica una "totalità

<sup>13</sup> Sulla critica di Plotino alla concezione geometrica del bello, di matrice aristotelica, e su come debba intendersi filosoficamente il concetto di bello in arte, vedi C. Brandi (1992, pp. 58-69). Sul versante della psicologia dell'arte, vedi A. Argenton (1996; 1997; 1999).



strutturata”, un “intero”, appunto, avente una sua propria “forma” e la cui natura non è rilevabile dall’analisi delle parti elementari che lo compongono. Tale concetto – sintetizzato dall’aforisma “il tutto è diverso dalla somma delle sue parti” – ha un evidente ed esemplare riscontro nell’arte.

Arnheim, nell’*Introduzione* al volume *Arte e percezione visiva*, dopo aver dichiarato la propria appartenenza alla scuola gestaltista – “i principi del mio pensiero psicologico [...] derivano dalla teoria della *Gestalt*” – illustra concisamente il significato del termine, la sua valenza teorica, la sua connessione con la sfera dell’arte.

“La parola *Gestalt*, sostantivo tedesco usato col significato di configurazione o forma, è stata riferita fin dall’inizio del nostro secolo ad un corpo di principi scientifici derivati principalmente da esperimenti sulla percezione sensoriale. È generalmente riconosciuto che i fondamenti delle nostre attuali conoscenze sulla percezione visiva sono stati individuati nei laboratori degli psicologi della *Gestalt* e lo sviluppo del mio stesso pensiero è stato conformato dal lavoro teorico e pratico di questa scuola. In particolare, va detto che fin dai suoi inizi la psicologia della *Gestalt* ha avuto affinità con l’arte. L’arte pervade gli scritti di Max Wertheimer, di Wolfgang Köhler e di Kurt Koffka. Qua e là viene fatta menzione esplicita alle arti, ma quel che più conta è che lo spirito sotteso ai ragionamenti di questi studiosi fa sentire gli artisti a casa propria. In effetti, [in questi scritti] veniva richiesta una sorta di visione artistica della realtà per ricordare agli scienziati che la maggior parte dei fenomeni naturali non sono descritti adeguatamente se vengono analizzati pezzo per pezzo. Che l’intero non può essere ottenuto sommando singole parti isolate è qualche cosa che l’artista non ha mai messo in discussione. Per secoli gli scienziati sono stati capaci di dire cose importanti sulla realtà attraverso la descrizione di reti di relazioni meccaniche; ma un’opera d’arte non potrebbe mai essere stata creata o compresa da una mente incapace di concepire la struttura integrata di una globalità. Nel saggio da cui la teoria della *Gestalt* ha preso il nome, Christian von Ehrenfels ha messo in evidenza il fatto che se dodici soggetti ascoltassero ciascuno uno solo dei dodici toni di una melodia, la somma delle loro esperienze non corrisponderebbe all’esperienza di qualcuno che ascoltasse l’intera melodia. Gran parte delle successive ricerche dei teorici della *Gestalt* si sono proposte di dimostrare che l’aspetto di ogni elemento dipende dal posto e dalla funzione che esso ha nella struttura complessiva di cui fa parte” (R. Arnheim, 1974, p. 26).

Brandi e Arnheim, l’uno da una prospettiva estetico-filosofica, l’altro sul versante dell’indagine psicologica, l’uno teso a dettare gli orientamenti generali fondanti l’intervento di restauro, l’altro rivolto a trarre dall’analisi dell’opera d’arte indicazioni sul funzionamento della percezione e della cognizione, concordano sull’assunto che l’opera d’arte non può che essere conosciuta e riconosciuta, nella sua “istanza estetica”, in quanto totalità strutturata, ma concordano anche, in conseguenza di quest’assunto e in base alla loro medesima concezione fenomenologica della conoscenza, sul fatto che i processi percettivi e rappresentativi i quali portano a cogliere l’opera d’arte nella sua essenza non possono essere altro che di tipo intuitivo, immediato e spontaneo e non logico, causale e funzionale.

### *La ricezione dell’opera d’arte*

Similmente alla distinzione che, come vedremo fra poco, Arnheim fa tra “intuizione” e “intelletto”, anche Brandi, approfondendo il costrutto di “unità” dell’opera d’arte, pone il problema se tale unità debba intendersi alla stessa stregua dell’“unità organica e funzionale quale viene fondata continuamente dall’esperienza” oppure se essa sia

generata, e quindi debba essere recepita e compresa, tramite un diverso genere di esperienza conoscitiva, in termini psicologici, tramite una diversa procedura cognitiva.

“Alla base della nostra esperienza e cioè nel nostro quotidiano essere nel mondo, sta [...] l’esigenza di riconoscere legami che connettano fra di loro le cose esistenti e di ridurre al minimo o espungere le cose inutili, quelle cioè i cui nessi con la nostra esistenza o sono ignoti o comunque decaduti. È chiaro come questa connessione esistenziale è funzione stessa della conoscenza, ed è il primo momento della scienza: in base a questa elaborazione scientifica si stabiliscono le leggi e si rendono possibili le previsioni. Onde nessuno dubita, se vede la testa di un agnellino sul banco di un macellaio, che questo avesse, da vivo, quattro zampe” (C. Brandi, 1977, p. 15).

Questa procedura cognitiva, caratteristica del pensiero logico, causale e funzionale – il “pensiero paradigmatico”, come l’ha chiamato un altro grande psicologo, J.S. Bruner (1986) – è ricondotta da Arnheim alla sfera dell’“intelletto”: “nella nostra esperienza diretta, noi abbiamo maggior familiarità con l’intelletto per la buona ragione che le operazioni intellettuali tendono a consistere in catene di inferenze logiche i cui anelli sono spesso osservabili alla luce della coscienza e chiaramente distinguibili gli uni dagli altri. Un esempio passabilmente ovvio è dato dai diversi passaggi di una dimostrazione matematica. La capacità intellettuale è chiaramente suscettibile di trasmissione e apprendimento. È possibile ricorrere ai suoi servizi come a quelli di una macchina e, in effetti, varie operazioni intellettuali di alta complessità vengono svolte oggi dai computer” (R. Arnheim, 1986b, pp. 29-30).

Dovendo cogliere l’essenza e l’unità dell’opera d’arte, l’inferenza logica o qualsiasi altra operazione intellettuale non soddisfano l’intento: “[...] nell’immagine che l’opera d’arte formula, questo mondo dell’esperienza appare ridotto unicamente a funzione conoscitiva in seno alla figuratività dell’immagine: ogni postulato di integrità organica si dissolve. *L’immagine è veramente e solamente quello che appare*: la riduzione fenomenologica che serve ad indagare l’esistente, diviene in Estetica l’assioma stesso che definisce l’essenza dell’immagine. Perciò l’immagine di un uomo, di cui, in una pittura, si veda solo un braccio, possiede solo un braccio, né si può ritenere mutilata per questo, perché in verità non possiede nessun braccio, posto che il ‘braccio-che-si-vede-dipinto’ non è un braccio ma solo una funzione semantica rispetto al contesto figurativo che l’immagine sviluppa. La supposizione dell’*altro* braccio, di quello cioè che non è dipinto, non appartiene più alla contemplazione dell’opera d’arte, ma all’operazione inversa a quella per cui l’opera d’arte è nata, e cioè alla retrocessione dell’opera d’arte a riproduzione di oggetto naturale, per cui l’oggetto naturale ivi raffigurato, l’animale-uomo in questo caso, doveva possedere un altro braccio” (C. Brandi, 1977, p. 15).

La procedura cognitiva da attivare, dunque, nei confronti dell’opera d’arte, la sua “contemplazione”, termine che non va inteso evidentemente in senso trascendentale o passivo ma in quello di esplorazione attiva e di osservazione attenta<sup>14</sup>, è caratteristica del percepire, del “vedere” (G. Kanizsa, 1991), dell’“intuizione” (R. Arnheim, 1986b). Infatti, “per quanto ognuno sul principio possa essere convinto del contrario, e che cioè, chi guardi il ritratto di un uomo a cui si vede solo un braccio, istintivamente riproduca in sé l’unità organica di un uomo con due braccia, viceversa la recezione intuitiva e spontanea dell’opera d’arte avviene esattamente nel modo da noi indicato, limitando la sostanza conoscitiva dell’immagine, oltretutto il suo valore semantico a quello che ne dà l’immagine e non oltre” (C. Brandi, 1977, pp. 15-16).

La “recezione intuitiva e spontanea”, nelle parole di Brandi, è ciò che Arnheim chiama, appunto, “intuizione” e che egli definisce come “una particolare proprietà della

<sup>14</sup> Vedi, a proposito del termine “contemplazione”, il modo molto simile di concepirlo da parte di R. Arnheim (1966, pp. 355-366).

percezione, in modo specifico come la capacità che essa ha di cogliere direttamente” – spontaneamente – “l’effetto di un’interazione svolgentesi in un campo o in una situazione di tipo gestaltico”. E l’arte è il luogo in cui è possibile “vedere direttamente l’intuizione al lavoro” (R. Arnheim, 1986b, pp. 28, 32). Considerata processualmente, “l’intuizione riesce assai meno comprensibile [dell’intelletto] perché la conosciamo per lo più attraverso le sue realizzazioni, mentre il modo di operare che le è proprio tende a sottrarsi alla consapevolezza. È come un dono che viene da non si sa dove ed è per questo che talvolta si è parlato a questo proposito di ispirazione sovrumana o, più recentemente di un istinto innato. Per Platone l’intuizione è il più alto livello dell’umana sapienza, quello che ci consente una visione diretta delle essenze trascendenti cui tutte le cose di cui abbiamo esperienza devono la loro presenza. Ma anche nel nostro secolo, la diretta visione delle essenze (*Wesensschau*) è stata definita dai fenomenologi della scuola di Husserl come la via regia che porta alla verità” (*Ibid.*, p. 30).

Nonostante la sua minor afferrabilità, dovuta proprio al fatto che agisce per vie diverse da quelle del pensiero logico e lineare e che è basata sull’attività dei sensi, questa capacità cognitiva è passibile di indagine e di interpretazione: “è giunto ormai il momento di sottrarre l’intuizione a quella misteriosa aura di ispirazione ‘poetica’ che le è propria e di farne un fenomeno psicologico preciso, cui è assolutamente necessario dare un nome. [...] l’intuizione è una capacità cognitiva specifica delle attività sensoriali perché opera per il tramite di processi di campo e solo la percezione sensoriale può produrre conoscenza attraverso tali processi. Prendiamo ad esempio la comune visione: essa ha inizio fisiologicamente con stimoli ottici proiettati sui vari milioni di recettori retinici. Tutti questi dati, di tipo puntiforme, vanno poi organizzati in un’immagine unica che finisce col produrre oggetti visivi diversi per dimensione, forma e colore e diversamente localizzati nello spazio. Le regole che presiedono a questa organizzazione sono state diffusamente studiate dagli psicologi della *Gestalt*, la cui principale scoperta è stata quella che la visione opera come un processo di campo, e cioè che il posto e la funzione di ogni elemento sono determinati dalla struttura intesa come un tutto. All’interno di questa struttura globale, che si estende nello spazio e nel tempo, tutti gli elementi che la costituiscono dipendono l’uno dall’altro; ne deriva, per esempio, che il colore che percepiamo su un determinato oggetto dipende dai colori degli oggetti circostanti. Per intuizione, insomma, intendo l’aspetto gestaltico o di campo della percezione” (*Ibid.*, p. 31).

La ricezione dell’opera d’arte intesa come un intero, finalizzata a sancirne l’artisticità e a coglierne l’essenza, avviene, afferma categoricamente Brandi, “esattamente nel modo da noi indicato”, tramite l’intuizione e la contemplazione di ciò che la sua immagine manifesta e attraverso cui appare il significato che le è proprio.

A dimostrazione della sua affermazione, Brandi porta delle “prove indirette”: “si pensi ad una persona che s’imbatta in una mano tagliata o addirittura in una testa umana: nell’orrore che proverà, neppure un istante potrà dubitare che appartenessero ad un individuo. Ma la raffigurazione in scultura di una mano isolata o di una testa, a meno che non sia fatta per simulare dei resti umani, non solo non susciterà nessun orrore, ma neppure suggerirà il pensiero che vi si raffiguri delle parti di un organismo rescisse da questo organismo. Tanto che occorreranno speciali accorgimenti perché la raffigurazione in scultura di una testa isolata possa interpretarsi senza anfibologia come di una testa staccata dal busto. L’iconografia di San Giovanni Battista o di San Dionigi lo insegna. Con ciò si documenta che l’unità organico-funzionale della realtà esistenziale risiede nelle funzioni logiche dell’intelletto mentre l’unità figurativa dell’opera d’arte si dà *in una* con l’intuizione dell’immagine come opera d’arte” (C. Brandi, 1977, p. 16).

Unità dell'opera d'arte e intuizione, quale procedura cognitiva per coglierne essenza e significato, sono dunque i due aspetti, l'uno strutturale, l'altro processuale, che per il restauratore stabiliscono i limiti invalicabili e, al contempo, la possibile e legittima estensione del suo intervento e, similmente, per lo psicologo dell'arte costituiscono i parametri di riferimento che gli consentono di indagare, per i suoi scopi, in modo rigoroso e scientifico l'opera d'arte stessa; con l'ovvia differenza, però, che il restauratore ha di fronte a sé opere d'arte la cui unità non solo può essersi appannata per molteplici fattori di ordine fisico e di tempo, ma può anche essere fisicamente frantumata o, ancora, trovarsi in uno stato di frammentarietà dovuto alla presenza delle problematiche lacune.

### *Il problema delle lacune e il rapporto figura-sfondo*

Nel trattare il problema delle lacune – problema che “si pone unicamente dalla parte del fruitore dell'opera d'arte, anzi è specificatamente il problema della ricezione storica dell'opera d'arte senza intervento attuale o col minimo intervento” (C. Brandi, 1963, c. 327) – Brandi mostra di conoscere bene i principi di base dell'organizzazione percettiva e si richiama esplicitamente alla psicologia della *Gestalt* per avallare e spiegare la soluzione – “escogitata d'intuito” (C. Brandi, 1977, p. 20) – da lui proposta al problema stesso.

“Una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è una interruzione del tessuto figurativo. Ma, contrariamente a quello che si crede, la cosa più grave, riguardo all'opera d'arte, non è tanto quanto quel che manca quanto quel che indebitamente si inserisce. La lacuna, infatti, avrà una forma e un colore, irrelativi alla figuratività dell'immagine rappresentata. S'inserisce, cioè, come corpo estraneo. Ora, le analisi e le esperienze della *Gestalt-psychologie* ci aiutano molto bene ad interpretare il senso della lacuna e a cercare i mezzi per neutralizzarla. La lacuna, pur con una conformazione fortuita, si pone come *figura* rispetto ad un *fondo* che allora viene a essere rappresentato dal dipinto. Nella organizzazione spontanea della percezione, insieme con l'esigenza di simmetria, e con quella della forma più semplice, con cui cioè si cerca di interpretare di getto la complessità di una percezione visiva, c'è il rapporto istituzionale di figura e fondo” (*Ibid.*, p. 18).

Brandi qui fa riferimento, oltre che all'articolazione figura-sfondo, a due dei principali principi che regolano il funzionamento della percezione: quello della “*Prägnanz*”, “l'esigenza di simmetria”, e quello “della semplicità”, l'esigenza “della forma più semplice”, mostrando di conoscere la rilevanza che essi assumono nell'ambito della teoria della *Gestalt*. Il principio della *Prägnanz* è la tendenza “a rendere più chiara possibile la struttura percepita”, mentre il principio “della semplicità” è la tendenza a organizzare il percepito nel “pattern più semplice, più regolare” che le condizioni di stimolazione consentano<sup>15</sup> (R. Arnheim, 1974, pp. 73, 75).

Ritornando al problema delle lacune, il “rapporto istituzionale di figura e fondo” non solo è “articolato e sviluppato nella pittura secondo la spazialità prescelta all'immagine, ma quando nel tessuto della pittura si determina una lacuna, questa ‘figura’ non prevista viene colta come figura a cui la pittura fa da fondo: donde alla mutilazione

<sup>15</sup> Come lamenta Arnheim (1974, p. 73), da parte degli psicologi gestaltisti stessi, non è stata sufficientemente chiarita la diversità esistente fra il principio della *Prägnanz* e quello della semplicità e ciò genera spesso degli equivoci al riguardo (vedi, a questo proposito, anche R. Arnheim, 1986c). In ogni caso, è quest'ultimo che risulta essere di grande rilievo nell'ambito della percezione estetica, mentre il primo svolge un ruolo predominante nel funzionamento della percezione in generale.

dell'immagine si aggiunge una *svalutazione*, una retrocessione a fondo di ciò che invece è nato come figura” (C. Brandi, 1977, pp. 18-19).

Lo psicologo della percezione non ha alcuna difficoltà a comprendere la descrizione del fenomeno e a coglierne l'aspetto problematico che assume per il restauratore. L'articolazione figura-sfondo è, diciamo così, la prima e fondamentale operazione percettiva che compiamo quando guardiamo qualche cosa ed ha relazione con la nostra capacità di percepire la tridimensionalità e la profondità della scena visiva<sup>16</sup>. Per quel che ci interessa, possiamo affermare che il costituirsi nel campo visivo di una figura dipende da una molteplicità di fattori che si bilanciano o si contrastano fra loro<sup>17</sup> e che essa è definibile solo in rapporto allo sfondo che la determina: come ha fatto notare E. Rubin (1915), non c'è figura senza sfondo. In breve, le caratteristiche della figura sono di avere una forma, una densità, un contorno e un'estensione definiti, di stare davanti, di emergere, mentre quelle dello sfondo appaiono di genere contrario: esso è amorfo, indifferenziato, rarefatto, sta e continua dietro alla figura.

Nel caso delle lacune, considerato nella sua generalità, ci si trova di fronte a un vero e proprio disturbo percettivo generato dal fatto che il “tessuto figurativo” dell'opera è interrotto da conformazioni casuali e irregolari – ma ben definite in termini figurali, quantitativi, dimensionali e di intensità e qualità cromatica – le quali assumono appunto il ruolo di figura, emergendo, acquisendo contorno, densità, insomma, sopraffacendo la forma dell'opera d'arte e facendola retrocedere a sfondo.

In un primo tempo, nel tentativo “di stabilire una metodologia del restauro, che rifuggisse dalle integrazioni di fantasia” ed eliminasse il disturbo, fu adottata la “soluzione empirica della *tinta neutra*”, che risultò, però, essere un metodo “onesto ma insufficiente”, in quanto “qualsiasi presunta tinta neutra in realtà veniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto, perché da questa vicinanza dei colori alla tinta neutra, si spengevano i colori dell'immagine e si rafforzava nella sua intrusa individualità quello della lacuna” (C. Brandi, 1977, p. 19). Infatti, la “neutralità” – o l'apparenza fenomenica – di una tinta non è assoluta, ma è tale solo in rapporto alle altre tinte a cui si accompagna: “l'identità di un colore non risiede nel colore stesso ma si stabilisce per rapporto. Di questa trasfigurazione reciproca, per la quale ogni colore dipende dal sostegno degli altri, così come le pietre che formano un arco si reggono a vicenda, noi siamo ben consapevoli: ma mentre le pietre bilanciano il peso reciproco, la rete dei colori interagenti è creata soltanto dall'occhio, e questa soggettività, molto diversa dalla robusta oggettività delle forme, conferisce loro una qualità di apparizione”<sup>18</sup> (R. Arnheim, 1974, p. 294).

La soluzione adottata da Brandi – in accordo con il principio generale del funzionamento della visione, secondo cui essa si basa sul confronto simultaneo degli

<sup>16</sup> Sono queste evidentemente le ragioni per cui il fenomeno è stato a lungo, e continua a essere, indagato. Il primo studioso che se ne è occupato sistematicamente è lo psicologo danese Edgar Rubin (1915) e la letteratura al riguardo è ampia; per una sua approfondita analisi, vedi ad esempio, K. Koffka (1935) oppure G. Kanizsa (1980).

<sup>17</sup> “Nel considerare questi fattori va ricordato che anche il caso più semplice ne contiene più d'uno, e che il percepito deriva dalla somma dei loro contributi. Edgar Rubin ne ha identificati un buon numero: ha per esempio scoperto che la superficie racchiusa tende a essere vista come figura, mentre la racchiudente, illimitata, tende ad apparire come sfondo. Se si percepiscono le stelle come corpi scintillanti davanti al cielo scuro, si conferma la regola di Rubin; se le si vede come buchi di spillo, il cielo diventa la figura e il paradiso luminoso che si immagina al di là diventa lo sfondo” (R. Arnheim, 1974, p. 193).

<sup>18</sup> La percezione del colore costituisce un vasto campo di ricerca. Al riguardo e di interesse in questa sede, oltre al Cap. 7 di *Arte e percezione visiva* (R. Arnheim, 1974), si possono citare J. Albers (1971) e L. De Grandis (1984).

stimoli che nel loro insieme e nelle loro interazioni costituiscono il pattern percepito<sup>19</sup> – è quella di “dare alla lacuna una colorazione che invece di accordarsi o di non eccellere sui colori del dipinto, se ne stacchi violentemente nel tono e nella luminosità se non nel timbro”, facendo così “percepire la continuazione della pittura al di sotto della lacuna”, vale a dire facendola retrocedere a sfondo: “ove la statica del colore lo permetta”, è sufficiente “applicare il principio della differenza di livello, alla lacuna, facendo in modo che la lacuna da figura a cui il dipinto fa da fondo, funzioni da fondo su cui il dipinto è figura. Allora, anche l’irregolarità casuale della lacuna non incide più violentemente sul tessuto pittorico, e non retrocedendolo a fondo, si pone come una parte della materia-struttura elevata ad aspetto. Così, il più delle volte, è sufficiente mettere in vista il legno o la tela del supporto per ottenere un risultato pulito e piacevole, soprattutto perché si toglie ogni ambiguità al violento affiorare della lacuna come figura. In tal senso, anche il colore, retrocesso a livello di fondo, campisce ma non collabora, non compone direttamente con la distribuzione cromatica della superficie pittorica. Questa soluzione, per quanto escogitata d’intuito, ha ricevuto l’avallo e la spiegazione dalla *Gestalt-psychologie*, in quanto appunto mette a frutto un meccanismo spontaneo della percezione” (C. Brandi, 1977, pp. 19-20).

Per converso, la bontà della soluzione brandiana al problema delle lacune, che favorisce al meglio la lettura o la fruizione della potenziale unità originaria dell’opera d’arte, può essere considerata un avallo all’ipotesi gestaltista del funzionamento spontaneo, ma regolato da precise leggi, della percezione visiva, costituendone così una verifica a carattere “ecologico”<sup>20</sup>.

Le convergenze [consonanze] concettuali, metodologiche e applicative, che abbiamo sin qui cercato di illustrare, fra aspetti fondanti la teoria del Restauro e la Psicologia dell’arte possono trovare nel caso dell’intervento restaurativo della Cappella degli Scrovegni una, a nostro parere, adeguata anche se parziale esemplificazione.

### *La potenziale unità originaria della Cappella degli Scrovegni*

Crediamo di poter affermare che, da un punto di vista teorico, metodologico e pratico, l’intervento di restauro sul ciclo di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, riportando quest’opera d’arte, per quanto era possibile nelle condizioni date, alla sua “potenziale unità originaria”, salvaguardandone la “consistenza fisica” e valorizzandone la “duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro” (C. Brandi, 1977, p. 6), abbia costituito una importante occasione di verifica della persistente vitalità della riflessione brandiana sul restauro anche sotto l’aspetto della psicologia della percezione (vedi, in questo stesso volume, il contributo di G. Basile, *La restituzione del testo pittorico: problemi e soluzioni*).

A restauro ultimato l’opera di Giotto si è rivelata essere quella complessa totalità strutturata – quella *Gestalt* – che i lunghi studi preliminari ma soprattutto la sua “recezione intuitiva e spontanea” (*Ibid.*, p. 16), avevano fatto presumere<sup>21</sup> e che l’intervento ha riportato in piena evidenza fenomenica.

<sup>19</sup> Questo principio è stato massicciamente dimostrato sperimentalmente con ricerche in numerosi campi: ad esempio, quelle sulle costanze percettive o sul contrasto e l’eguagliamento cromatico; vedi, ad esempio, F. Purghé *et al.* (1999).

<sup>20</sup> Il costrutto di “validità ecologica” indica lo studiare il comportamento umano in “situazioni reali e culturalmente significative” e, di conseguenza studiare “le variabili ecologicamente importanti, anziché quelle facilmente manipolabili” (U. Neisser, 1976, pp. 26, 31), create artificialmente in laboratorio.

<sup>21</sup> Sotto questo aspetto, cioè di un approccio globale al ciclo pittorico giottesco, non è facile citare contributi significativi. Si era già avuto modo di verificarlo undici anni fa, quando, per riproporre l’esigenza di intervenire sull’opera ma solo dopo avere risolto i problemi di idoneità dell’ambiente, venne

Giotto sovrappone all'architettura materiale della Cappella una struttura architettonica dipinta, che parte dal basamento in finto marmo con i Vizi e le Virtù e si conclude in alto nelle tre "paraste" decorate, dietro le quali sono raffigurati busti di personaggi dell'Antico Testamento. È una struttura architettonica "aperta", al di là della quale, in alto sulla volta, si vede la sfera azzurra del cielo stellato in cui risaltano, a mo' di pianeti, i dieci tondi contenenti il Cristo, la Madonna, Giovanni Battista e sette Profeti dell'Antico Testamento e, lungo le pareti laterali, sull'arco trionfale e sulla controfacciata, i vari episodi (vere e proprie Sacre Rappresentazioni) che mettono in scena il racconto della Redenzione dell'Umanità.

L'architettura dipinta e le sacre rappresentazioni pittoriche stanno spazialmente, così come semanticamente, su due piani diversi: quello terreno, concreto dell'architettura e quello aereo, divino delle sacre rappresentazioni. Percettivamente, i due piani rispettano il loro stato figurale, l'uno è a noi vicino e "a portata di mano" l'altro è lontano e remoto, e interagiscono – compongono, direbbe Brandi – fra loro dando luogo ad un tutto unitario, ma con carattere di "reversibilità"<sup>22</sup>.

Vi sono, infatti, sostanzialmente due modi di esperire fenomenicamente questa grande opera d'arte e l'uno coercitivamente esclude l'altro, come appunto accade con le figure reversibili. Certo, possiamo coglierla nel suo insieme, abbracciando con lo sguardo il tutto, la totalità strutturata che si presenta alla nostra visione: uno spazio architettonico, racchiudente e solido alla base con le sue lastre di marmo e le sue nicchie scultoree, il quale si apre però subito sopra con grandi "finestre", dietro a cui, nello stesso tempo aggettanti e lontane, celestiali, appaiono le sacre scene, raccordate dall'onnipresente blu di fondo. Ma è molto difficile mantenere stabile questo genere di visione perché i due piani – lo spazio divino e lo spazio umano – si presentano fenomenicamente in alternanza fra loro rispetto al rapporto figura-sfondo: sia guardate in sequenza che una ad una, le scene pittoriche emergono come figura e la "finta" struttura architettonica ne diviene sfondo; oppure, se lo sguardo è rivolto alle "paraste" e al basamento che li sorregge, sono questi ad aggettare mentre le scene sacre vanno a costituire lo sfondo.

#### *Lo spazio "divino"*

Nel rendere al meglio l'effetto di "figura" della narrazione pittorica (rafforzato dalla spazialità delle scene rappresentate), in cui si sviluppano sequenzialmente le Storie di Gioacchino e Anna, della Vergine e di Cristo e, infine, il Giudizio Universale e a cui il "finto" impianto architettonico fa da sfondo, Giotto usa alcune efficaci e, per l'epoca, innovative<sup>23</sup> strategie percettivo-rappresentative.

La prima è inquadrare ciascuna scena all'interno di una cornice<sup>24</sup> (aggettante in alto, laddove lo spazio fisico si restringe) che, ed è la stessa ragione per la quale verrà usata

pubblicato un volume compilativo (G. Basile, 1994) in cui l'autore si era espresso in questo senso; né, a quel che consta, nella letteratura al riguardo nel frattempo è comparso nulla. Si ritiene opportuno, tuttavia, citare due contributi recentissimi che, in qualche modo, vanno nella stessa direzione: quello di G. L. Mellini (2000) e quello di Ch. Parkhurst (2002).

<sup>22</sup> In generale, la reversibilità può essere definita come quel fenomeno nel quale una configurazione grafica o pittorica può essere vista alternativamente in due modi diversi, l'un modo escludendo l'altro. Vi sono tipi diversi di reversibilità e qui ci si riferisce a quello dell'inversione fra figura e sfondo, come accade nella famosa "coppa" di Rubin, in cui si vede appunto o una coppa bianca che emerge su uno sfondo nero oppure due profili contrapposti che si stagliano su un fondo bianco. Non è possibile vedere contemporaneamente coppa e profili.

<sup>23</sup> In quanto tali scarsamente rilevate e non solo dai contemporanei di Giotto.

<sup>24</sup> Nel trattare dell'opportunità o meno di conservare le cornici come problema di restauro, Brandi, nella *Postilla* ad un saggio scritto al riguardo, si richiama ancora una volta ad Arnheim, a conferma della sua

diffusamente dal Rinascimento in poi, svolge il ruolo di distinguere lo spazio rappresentato nell'immagine da quello fisico in cui l'immagine stessa si trova collocata; spazio rappresentato che così si sviluppa senza fine “non solo in profondità, ma anche lateralmente”<sup>25</sup>.

A sottolineare la continuazione laterale dello spazio raffigurato, Giotto usa massicciamente un altro accorgimento rappresentativo, il quale induce l'osservatore a compiere quello che in psicologia della percezione si chiama un “completamento amodale”<sup>26</sup>: in quasi tutte le scene che non si svolgono in un interno (ma anche in alcune di queste) le figure di alcuni personaggi e animali o degli edifici, collocati sul lato destro o sinistro del riquadro, sono interrotte dalla cornice – potremmo dire, sono parzialmente occluse alla vista – inducendo così l'osservatore a immaginarne la continuazione al di là di essa o, in termini percettivi, a completare amodalmente la figura stessa. Ciò accade, in alcuni casi, anche sul lato superiore del riquadro, ad esempio, per le parti terminali di edifici (*Strage degli Innocenti*, *Ingresso a Gerusalemme*, *Cacciata dei mercanti dal Tempio*) e, in stretta relazione con il significato della raffigurazione, per il Cristo dell'*Ascensione*, che ha gran parte delle dita delle mani occluse dalla cornice.

Infine, un aspetto che l'intervento di restauro ha consentito di apprezzare meglio e che testimonia della “novità” dell'opera di Giotto, è l'uso che egli fa di accorgimenti sia tecnici sia formali per dare evidenziazione spaziale e volumetrica, “realistica”, alle scene raffigurate: da un punto di vista tecnico, la riscoperta del “marmorino” o stucco romano per i finti marmi, presenti in molti riquadri narrativi (per esempio: *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, *Presentazione della Vergine al Tempio*, *Strage degli Innocenti*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Noli me tangere*, *Pentecoste*) nonché nelle specchiature del basamento e l'impiego dell'olio per alcuni particolari pigmenti e più specificamente la biacca; da un punto di vista formale, soprattutto la riacquisizione, da parte delle immagini, del loro valore coloristico e non solo plastico-volumetrico (più evidente nella figura dell'astante velato a destra di Lazzaro, nel Giovanni Evangelista e nelle Pie Donne del *Compianto sul Cristo Morto*, nell'*Angelo Annunziante*, nell'*Angelo sulla*

argomentazione: “non sarà privo di interesse vedere la conferma di quanto precede nella disamina della cornice fatta dal punto di vista della *Gestaltpsychology*. L'Arnheim riconosce nella cornice uno dei casi della opposizione di figura a fondo, che è uno dei rapporti più fecondi studiati dalla psicologia della forma. Se per noi è dubbio che l'idea della cornice, per l'epoca moderna, derivi dalla finestra, non è dubbia l'origine architettonica della cornice, e che il quadro con la cornice venga a rapportarsi alla parete come figura a fondo: ma oltre a questo rapporto globale cornice-quadro rispetto alla parete, c'era il rapporto di figura a fondo della cornice rispetto al dipinto a cui si sovrapponeva. Era naturale perciò che l'uso della cornice durasse quel tanto che si sentiva necessario per staccare la spazialità del dipinto dallo spazio ambiente, di cui la parete costituisce solo un limite casuale” (C. Brandi, 1958, p. 148).

<sup>25</sup> Così, a questo proposito, scrive Arnheim (1974, pp. 200-201): “Man mano che lo spazio pittorico veniva emancipandosi dalla parete e creava profonde vedute, si rese necessaria una chiara distinzione visuale tra lo spazio fisico dell'ambiente e il mondo del dipinto. Tale mondo venne ad esser concepito come ‘infinito’ – non solo in profondità ma anche lateralmente – così che i confini del dipinto designavano soltanto la fine della composizione ma non quella dello spazio rappresentato”.

<sup>26</sup> Il fenomeno del completamento amodale è un caso esemplare e paradigmatico del fatto che noi percepiamo “molto di più” di quanto sta davanti ai nostri occhi, utilizzando così uno dei modi “di andare oltre l'informazione data” (G. Kanizsa, 1980). Il completamento amodale consiste nel considerare come presente fenomenicamente nella sua interezza un “oggetto” di cui vediamo solo una parte, perché “sta dietro” a qualcosa d'altro; la quale parte deve però e ovviamente essere tale da poter consentirci di riconoscere l'oggetto stesso. È un'operazione cognitiva che compiamo quotidianamente e costantemente, che si basa sulle nostre conoscenze ed esperienze passate e che trova anch'essa fondamento nel funzionamento dell'attività percettiva. Infatti, il fenomeno, che si presenta con evidenza, date certe condizioni figurali, anche con stimoli bidimensionali – immagini di vario tipo – è stato, e continua ad essere, oggetto d'indagine della psicologia della percezione.



destra dell'*Adorazione dei Magi*, nella ancella della *Presentazione di Gesù al tempio*, nel Giuda e nel Caifa del *Bacio di Giuda*, nel Caifa della *Flagellazione di Cristo*, nel Cristo del *Noli me tangere*).

#### *Lo spazio "terreno"*

Rivolgendo l'attenzione alla "finta" struttura architettonica, essa assume il ruolo di figura, a cui le scene pittoriche allora fanno da sfondo, in virtù ancora di una serie di elementi percettivo-rappresentativi sapientemente dosati e calibrati fra di loro e ai quali l'intervento di restauro ha voluto intenzionalmente ridare il massimo rilievo cercando di recuperarne – quanto meno potenzialmente - l'originaria unità: essi vanno dalla cura del dettaglio al recupero dei valori di "chiarezza" e di "vividezza", come è possibile osservare nei partiti decorativi (motivi a grottesche, moduli geometrici, ecc.), nelle immagini dei medaglioni e in quelle dietro i compassi (anch'essi con funzione di cornici) e infine nel *trompe l'oeil* dei "coretti" e delle nicchie con le "sculture" delle figure allegoriche dei *Vizi* e delle *Virtù*..

#### *L'impostazione scenica*

Nel suo complesso e in virtù dell'interazione fra finta architettura e scene pittoriche, l'opera di Giotto, da un punto di vista dinamico ed espressivo, induce un effetto che si può qualificare come scenico e che, verosimilmente, è da considerarsi legato alla funzione che l'opera stessa, nelle intenzioni del grande artista, doveva svolgere.

Oltre agli aspetti già rilevati concorrenti a detta resa scenica (reversibilità figura-sfondo, cornici, completamento amodale, ir-realismo della caratterizzazione cromatica, *trompe l'oeil*) non mancano altri riscontri: alcuni già noti, anche se non sempre adeguatamente rilevati, altri rintracciati nel corso del recente restauro o comunque conseguenti alle osservazioni rese possibili in quell'occasione.

Tra i primi la stringente analogia tra gli episodi raffigurati sulle due pareti lunghe e in quella dell'arco trionfale da una parte e le Sacre Rappresentazioni dall'altra (del resto è noto a tutti che ogni 25 marzo nello spiazzo dinanzi alla Cappella si svolgeva la Sacra Rappresentazione dell'Annunciazione) nonché l'epilogo della storia della Redenzione, anzi della storia in quanto tale, costituito dagli angeli che arrotolano il cielo (si vorrebbe dire che chiudono il sipario).

Tra gli altri l'autentico *coup de theatre* costituito dal riflettersi dei raggi del sole sui 3 specchietti dell'aureola del Cristo del *Giudizio Universale* : un fenomeno che oggi è solo possibile ipotizzare, anche se con tutta verosimiglianza, a causa delle mutate condizioni nella configurazione dell'edificio, mentre è tuttora verificabile, nella ricorrenza del giorno della consacrazione della Cappella alla Vergine Annunziata, il ripetersi dell'"effetto solare" che coinvolge una delle zone più importanti simbolicamente qual è l'offerta della Cappella da parte di Enrico Scrovegni.

Ma il coinvolgimento dinamico del fruitore costituisce la caratteristica fondamentale della decorazione della Cappella: come dimostra, ad esempio, la sequenza narrativa del ciclo impostata secondo un movimento stroboscopico ovvero la molteplicità dei punti di stazione per la realizzazione di uno spazio "prospettico"<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> I materiali relativi a queste osservazioni sono in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno internazionale svoltosi a Padova dal 21 al 23 novembre 2002: *Giotto e la Cappella degli Scrovegni dopo i recenti restauri* (in particolare, G. Basile, *La Cappella Scrovegni, non solo*).

*In conclusione*

A conclusione del nostro tentativo di illustrare come vi siano rilevanti corrispondenze, di carattere concettuale e metodologico, fra la materia del Restauro e Psicologia dell'arte e come esse possano dar luogo a proficui scambi e reciproci riscontri, vogliamo formulare una considerazione riguardante la natura epistemica che tali corrispondenze, a nostro parere, presuppongono.

In tale prospettiva, appare evidente come gli assunti e i problemi teorici e le questioni metodologiche che le due materie, peraltro con posizioni spesso affini, hanno in comune quali oggetti di indagine, possano costituire il terreno ideale di un vero e proprio rapporto interdisciplinare; un terreno, cioè, dove le conoscenze acquisite in ciascun ambito si integrano fra loro, elaborando *nuova* conoscenza; tenendo conto che non si pensa qui solamente al rapporto privilegiato fra i due ambiti, ma a una sua estensione, come è già a volte nella realtà dei fatti, agli altri settori disciplinari su cui poggia la teoria e la pratica del Restauro<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> A questo proposito, si può qui ricordare la posizione di Paolo Fancelli il quale, nella sua opera *Il restauro dei monumenti*, ma anche altrove, si dimostra particolarmente sensibile sia nei confronti del ruolo giocato dalla percezione visiva in tema di Restauro sia per quanto riguarda l'esigenza di un approccio interdisciplinare: "Andranno [...] condotte delle verifiche caso per caso ed andranno inoltre posti degli interrogativi mirati agli specialisti dell'universo visivo anche apprestando dei lavori di *équipe* in cui tali specialisti siano degnamente rappresentati assieme ai restauratori, agli storici dell'arte ed a quanti altri hanno direttamente a che fare con i temi [...] prospettati" (P. Fancelli, 1998, p. 120).

### **Riferimenti bibliografici**

- Albers, J. (1971), *Interazioni del colore*, trad. it. Pratiche, Parma, 1991.
- Argenton, A. (1996), *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Raffaello Cortina, Milano.
- Argenton, A. (1997), Il fascino della *divina proportione*, in L. Zanuttini (a cura di), *Tra percezione e arte*, Il Poligrafo, Padova, pp. 169-177.
- Argenton, A. (1999), La cognizione estetica, in L.M. Lorenzetti (a cura di), *Il pensiero della bellezza*, Franco Angeli, Milano, pp. 49-57.
- Arnheim, R. (1966), Contemplazione e creatività, in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, trad. it. Einaudi, Torino, 1969, pp. 355-366.
- Arnheim, R. (1969), *Il pensiero visivo*, trad. it. Einaudi, Torino, 1974.
- Arnheim, R. (1974), *Arte e percezione visiva. Nuova versione*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1981.
- Arnheim, R. (1982a), *Il potere del centro*, trad. it. Einaudi, Torino, 1984.
- Arnheim, R. (1982b), Le arti e la psicologia, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Estetica e psicologia*, Il Mulino, Bologna, pp. 13-15.
- Arnheim, R. (1986a), Percetti oggettivi, valori oggettivi, in Id., *Intuizione e intelletto*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1987, pp. 339-372.
- Arnheim, R. (1986b), La mente a doppio taglio: intuizione e intelletto, in Id., *Intuizione e intelletto*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1987, pp. 27-46.
- Arnheim, R. (1986c), Pregnanza e scontentezze, *Psicologia Italiana*, 8, pp. 28-31.
- Basile, G. (1994), *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*, Electa, Milano.
- Basile, G. (a cura di) (2002a), *Giotto. Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, Skira, Milano-Ginevra.
- Basile, G. (a cura di) (2002b), *I restauri di Assisi. La realtà dell'Utopia*, Atti del Primo convegno internazionale sul restauro, Nardini, Firenze.
- Brandi, C. (1958), Togliere o conservare le cornici come problema di restauro, *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 36, pp. 143-148; ripubblicato in Id., *Teoria ...*, cit., pp. 123-130.
- Brandi, C. (1960), *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano.
- Brandi, C. (1961), Il trattamento delle lacune e la Gestaltpsychologie, *Acts of the 20<sup>th</sup> International Congress of the History of Art*, New York, September 1961, pp. 146-151; ripubblicato in Id., *Teoria ...*, cit., pp. 71-76.
- Brandi, C. (1963), Restauro, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Vol. XI, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, cc. 322-332.
- Brandi, C. (1977), *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino (I edizione: Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1963).
- Brandi, C. (1992), *Carmine o della pittura*, Editori Riuniti, Roma (I edizione: Enrico Scialoja editore, Roma, 1945).
- Brandi, C. (1994), *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, Editori Riuniti, Roma.
- Bruner, J.S. (1986), *La mente a più dimensioni*, trad. it. Laterza, Bari, 1988.
- Child, I.L. (1969), Esthetics, in G. Lindzey, E. Aronson (Eds.), *Handbook of Social Psychology*, Addison-Wesley, Reading, pp. 669-694.
- De Grandis, L. (1984), *Teoria e uso del colore*, Arnoldo Mondadori, Milano.
- Eysenck, H.J. (1981), Aesthetic preferences and individual differences, in D. O'Hare (Ed.), *Psychology and the Arts*, The Harvester Press, Brighton, pp. 76-101.
- Fechner, G.T. (1876), *Vorschule der Ästhetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Francès, R. (1979), *Psychologie de l'art e de l'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris.

- Kanizsa, G. (1980), *Grammatica del vedere*, Il Mulino, Bologna.
- Kanizsa, G. (1991), *Vedere e pensare*, Il Mulino, Bologna.
- Koffka, K. (1935), *Principi di psicologia della forma*, trad. it. Boringhieri, Torino, 1970.
- Lindauer, M. (1981), Aesthetic experience: A neglected topic in the Psychology of the Arts, in D. O'Hare, (Ed.), *Psychology and the Arts*, The Harvester Press, Brighton, pp. 29-75.
- Luccio, R. (1994), Storia e metodi, in P. Legrenzi (a cura di), *Manuale di psicologia generale*, Il Mulino, Bologna, pp. 13-74.
- Mellini, G.L. (2000), La regia del racconto di Giotto a Padova e il "realismo", in AA.VV., *Giotto e il suo tempo*, Milano, pp. 72-83.
- Metzger, W. (1963), *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, trad. it. Giunti Barbèra, Firenze, 1971.
- Neisser, U. (1976), *Conoscenza e realtà*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1981.
- O'Hare, D. (1981), Structure and processes in style discrimination, in Id., *Psychology and the Arts*, The Harvester Press, Brighton, pp. 192-210.
- Parkhurst, C. (2002), Giotto's Arena Chapel Frescoes and Religious Theater in his Time, *The Mind's Eye*, Spring, pp. 38-54.
- Purghé, F., Stucchi, N., Olivero, A. (a cura di) (1999), *La percezione visiva*, UTET, Torino.
- Rubin, E. (1915), *Synsoplevede Figurer*, Glydendalske, Copenhagen.