

**Alberto Argenton (2008), *Arte e espressione. Studi e ricerche di psicologia dell'arte*, Il Poligrafo, Padova**

### ***Introduzione***

Esiste un certo tipo di esperienza psicologica che accompagna costantemente e più o meno consapevolmente la nostra esistenza e che può essere indicata con la locuzione *percezione dell'espressione*. La percezione dell'espressione contraddistingue in modo pervasivo, saliente e peculiare l'attività cognitiva e trova paradigmatica e osservabile manifestazione nel vasto mondo della produzione artistica. Questo libro, nella sua prima parte, tratta del fenomeno dell'*espressività*, della sua essenza, di come possa essere indagato e della *dinamica* della percezione da cui esso è determinato, e nella seconda parte riporta il resoconto di alcune ricerche svolte su tali temi nell'ambito della rappresentazione pittorica.

Il settore di studio nel quale il testo si colloca è la psicologia dell'arte – o delle arti, come alcuni studiosi preferiscono chiamarla – dove, anche attraverso l'analisi degli aspetti formali, semantici e funzionali delle opere artistiche, si cerca di analizzare e comprendere i processi cognitivi – motivazionali, intellettivi e affettivi – coinvolti nel comportamento artistico e nel comportamento estetico, vale a dire i processi implicati nella creazione e nella fruizione delle opere artistiche stesse.

Lo studio psicologico dell'arte presenta, sia storicamente che allo stato attuale, una configurazione variegata e composita, corrispondentemente a quanto è avvenuto e accade nell'ambito della psicologia considerata nel suo complesso; inizialmente articolato e sviluppato all'interno di tre principali indirizzi teorici – psicoanalitico, gestaltista, comportamentista-neocomportamentista – dopo gli anni Sessanta del secolo scorso, esso ha suscitato l'attenzione e l'interesse dei cognitivisti e, più recentemente, anche dei neurobiologi<sup>1</sup>.

Di tali indirizzi, orienta le pagine di questo libro quello gestaltista, in quanto ritengo che effettivamente rispetti e in modo ottimale favorisca il conseguimento dell'obiettivo ultimo della psicologia dell'arte: comprendere, per quanto è possibile, il funzionamento della mente o dei processi cognitivi che presiedono al funzionamento della mente stessa<sup>2</sup>; obiettivo ultimo che è anche quello della psicologia generale, nel cui territorio la psicologia dell'arte ha epistemico diritto, e dovere, di cittadinanza.

In realtà, denominare gestaltista l'indirizzo di studio prescelto, anche se storicamente e teoreticamente tale etichetta ha una sua giustificazione, non è del tutto calzante. Infatti, il quadro teorico e metodologico a cui qui si fa riferimento è prevalentemente ascrivibile all'opera di una solitaria figura di studioso, lo psicologo Rudolf Arnheim<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Anche se questo non è il luogo adatto per puntualizzazioni di tal genere, per quanto riguarda l'approccio neurobiologico all'arte, attualmente piuttosto in voga e ben quotato presso alcuni settori della comunità scientifica, pare doveroso richiamare l'attenzione sulla pretesa, scientificamente o epistemologicamente, ingenua di una esaustiva spiegazione del comportamento estetico – ovviamente di là da venire – ottenuta mediante gli studi neurofisiologici. Mi riferisco, nella fattispecie, alle inferenze surrettizie che Zeki (ad esempio, 1999), fondatore di una materia da lui denominata *neuroestetica*, trae dai risultati delle proprie ricerche; ricerche, per altri versi, ricche di interessanti indicazioni. Anche sul versante cognitivista si va facendo forte l'attrazione per una visione del fenomeno artistico filtrata dalle recenti acquisizioni delle neuroscienze. Vedi, in proposito, la revisione che Solso (2003) ha compiuto di un suo precedente volume, pubblicato nel 1994.

<sup>2</sup> Vedi, in proposito, il testo del mio intervento (Argenton 2005) al Convegno *I recenti sviluppi della teoria della Gestalt in Italia*, organizzato a Padova da Mario Zanforlin nel Febbraio 2004.

<sup>3</sup> Rudolf Arnheim nasce a Berlino nel 1904 e muore nel 2007 ad Ann Arbor, negli Stati Uniti, Paese dove risiedeva dagli anni Quaranta e dove scelse di emigrare, costretto dalle leggi razziali nazifasciste. Prima di attraversare l'Atlantico, dal 1933, anno della presa del potere di Hitler in Germania, al 1938, anno della promulgazione delle leggi razziali fasciste, vive a Roma, occupandosi prevalentemente di cinema, imparando la nostra lingua, stringendo numerose amicizie e relazioni con intellettuali, artisti e studiosi.

Arnheim, formatosi alla scuola di Berlino e addottoratosi nel 1928 con una tesi sperimentale proprio sull'espressione visiva elaborata sotto la guida di Max Wertheimer, rimane sicuramente per tutta la sua esistenza di studioso uno stretto osservante dei principi teorici della psicologia della Gestalt. Egli però, pur fondando la sua ricerca su questi principi, ma anche sulle sue ampie e sempre aggiornate conoscenze dei traguardi che il pensiero culturale e scientifico del Novecento andava raggiungendo, procede per una sua propria strada, compiendo una feconda e innovativa impresa di studio che, a dire il vero, non è sempre e del tutto conosciuta e riconosciuta come tale.

Arnheim ha goduto grande fama ed è noto soprattutto quale autore di *Art and visual perception*, un libro pubblicato nel 1954, ristampato in nuova versione rivista e ampliata nel 1974, tradotto ovunque, letto da un pubblico assai ampio e interessato a vario titolo ai temi della creazione artistica e della fruizione estetica, ma il suo contributo va ben al di là di ciò che questo singolo testo può da solo pienamente rivelare, pur se esso è fondamentale e paradigmatico per quanto concerne la caratterizzazione psicologica delle arti visive. La produzione di studi di Arnheim, infatti, non riguarda solo la pittura, la scultura e l'architettura, ma quasi tutti i principali media espressivi – la cinematografia, la radiofonia, la letteratura, la musica, la danza, la fotografia – e si rivolge anche a vari aspetti applicativi della psicologia dell'arte, *in primis* quelli educativi.

Il contributo che Arnheim, attraverso l'*intera sua opera*, ha messo a disposizione di chi abbia la volontà di comprenderne i sostanziali contenuti costituisce l'esito di un impegno di ricerca poderoso e originale, quanto meno per due ragioni: sia perché ha portato al concepimento e alla proposta di una teoria che delinea e illustra le imprescindibili basi strutturali e procedurali di funzionamento della mente, "una teoria della mente" certamente "alternativa" rispetto "a quelle di scarso impatto quando il comportamentismo era in auge e, oggi, a quelle cognitive" (Pizzo Russo 2004, 139); sia perché tale teoria è stata elaborata e comprovata prevalentemente mediante l'osservazione e l'analisi dei più diversi modi di manifestarsi dell'arte, cioè assumendo "le arti come oggetto di studio dei processi cognitivi" (*Ibid.*, 138), così praticando – e mostrando come si può praticare – una appropriata indagine psicologica dell'arte che, "mentre contribuisce alla comprensione delle arti, può servire a meglio comprendere la psicologia scientifica" (*Ibid.*, 9).

Certo, l'intelaiatura della teoria di Arnheim non è immediatamente o agevolmente afferrabile, perché egli non si è mai occupato di proporla in forma unitaria e organica<sup>4</sup>, ma ne presenta i principi e i concetti diffusamente nei suoi testi man mano e laddove essi risultino utili a introdurre o a commentare i resoconti delle sue concrete osservazioni, e a volte ne propone parti, più o meno ampie, in trattazioni sistematiche, come fa ad esempio nel volume *Il pensiero visivo* (1969), dedicato alla illustrazione del funzionamento dell'"intelligenza" della percezione visiva.

Nel corpus della sua teoria – anche se non del tutto organicamente esposta, certamente concepita e sviluppata con grande coerenza interna – Arnheim contempla e tratta estesamente il fenomeno dell'espressività, riconducendone la causa, la condizione di accadimento alla *dinamica*<sup>5</sup> della percezione, caratteristica generale e fondamentale

---

Dopo un soggiorno a Londra, durante il quale lavora come traduttore per la BBC, nel 1940 Arnheim si reca negli Stati Uniti, divenendo di lì a qualche anno cittadino americano e intraprendendo la carriera accademica che lo vede docente di psicologia dell'arte in alcune università di quel Paese.

<sup>4</sup> Un meritorio tentativo di inquadrare ed esporre in un tutto coerente la proposta teorica arnheimiana è di Verstegen (2005), che ha svolto questo compito durante molti anni e anche mediante il confronto con, e il sostegno di, Arnheim stesso. Di Pizzo Russo (2004) è una raccolta di saggi, scritti avendo come riferimento gli "elementi nucleari della teoria di Arnheim", assai utile per comprenderne a fondo i tratti essenziali, la portata e la posizione all'interno della psicologia e della psicologia dell'arte.

<sup>5</sup> Giustamente, nell'articolazione della teoria arnheimiana prospettata da Verstegen (2005), funge da costruito portante quello di *dinamica*, il quale indica una generale ed essenziale caratteristica di

del funzionamento della percezione stessa. Egli è l'unico studioso, nell'arco dell'intero Novecento, a essersi occupato da un punto di vista psicologico in modo approfondito e rigoroso di queste questioni e per tale motivo, assieme agli altri sopra enunciati, il suo pensiero costituisce un costante riferimento di questo volume.

Gli assunti della teoria di Arnheim vengono ripresi, in particolare, nel primo e nel secondo capitolo che compongono la prima parte del volume, intitolata per l'appunto *Espressione e dinamica della percezione*, la quale è dedicata ai principali aspetti caratterizzanti il fenomeno dell'espressività, alla metodologia e all'ambito – quello artistico – più adatti per indagarlo, ad alcune acquisizioni a cui si è giunti nello studiarlo e alle linee interpretative essenziali che ne illustrano le ragioni e le condizioni di accadimento.

Nella seconda parte del testo, intitolata *Studi e ricerche*, vengono presentate alcune indagini, condotte nel campo della produzione grafica e pittorica e accomunate dall'intento di identificare ed esaminare determinate strategie rappresentative preposte a ottenere particolari effetti dinamici ed espressivi, con un duplice fine: individuare il carattere di universalità e l'intenzionalità nell'utilizzo di tali strategie e la corrispondenza fra gli effetti suddetti e le forme categoriali mentali di tipo visivo a cui può ricondursi il loro impiego.

Le strategie rappresentative analizzate in queste ricerche si riferiscono a tre basilari aspetti tematici della percezione pittorica: la *funzione bilaterale del contorno o del margine*, il *completamento amodale*, l'*obliquità*. Aspetti che rimandano a ulteriori nodi problematici quali, elencati sparsamente, la giustapposizione delle forme, l'alternanza e l'inversione del percetto, la funzione della sovrapposizione delle forme e dei 'tagli da cornice', l'impiego locale dell'obliquità, il carattere di 'deviazione' di quest'ultima, la raffigurazione di apparenti movimenti, il rapporto fra forma e significato e fra schemi stilistici e intenti rappresentativi, ecc.

La prima ricerca, illustrata nel terzo capitolo, *L'effetto altalena: un fenomeno percettivo poco indagato*, è focalizzata su uno specifico modo di sfruttare, a fini dinamici ed espressivi, la condivisione del contorno o del margine di due forme giustapposte, generando un effetto percettivo il quale, da quel che mi consta, non è stato finora studiato a fondo. Di tale fenomeno, che ho denominato *effetto altalena*, vengono descritte le peculiari condizioni rappresentative dalle quali è determinato e le altrettanto peculiari caratteristiche percettive con cui si manifesta, identificate mediante l'osservazione di materiale iconico creato ad hoc o tratto dalla letteratura riguardante gli studi di percezione visiva o rintracciato nel variegato mondo della produzione grafica e pittorica: pattern di genere simbolico, decorativo e commerciale, esemplari di arte popolare, opere artistiche antiche e contemporanee. L'analisi degli aspetti configurazionali, semantici e di funzione delle immagini nelle quali è presente l'effetto altalena suggerisce alcune ipotesi interpretative riguardanti il rapporto fra la strategia rappresentativa tramite cui esso si realizza e un corrispondente tipo di procedura cognitiva di carattere visivo.

L'indagine presentata nel quarto capitolo, *Completamento amodale e rappresentazione pittorica*, ha come oggetto un fenomeno indotto, nella percezione pittorica, dalla rappresentazione della sovrapposizione. Questo fenomeno viene considerato nella sua veste di generatore di una tensione visiva che dà luogo a molteplici effetti espressivi, derivanti in particolare dall'incompletezza delle forme ottenuta con l'interruzione della composizione pittorica, mediante il bordo o la cornice della composizione stessa. Tali effetti vengono illustrati con diversi esempi, mettendoli in relazione con le differenti strategie rappresentative utilizzate per conseguirli, tra cui quelle impiegate da Giotto, che una felice circostanza – il restauro degli affreschi della

---

funzionamento della percezione e, perciò, di funzionamento dell'attività cognitiva di cui la percezione costituisce il processo fondante.

Cappella degli Scrovegni di Padova – ha consentito di osservare ‘a distanza ravvicinata’. Anche questo studio fornisce indicazioni sul funzionamento della cognizione, in particolare sui meccanismi implicati nell’integrazione percettiva di pattern parzialmente incompleti, confermando il carattere fondante dell’attività percettiva rispetto a quella intellettuale.

La ricerca descritta nel quinto capitolo, *La dinamica dell’obliquità: mulini a vento e orologi*, esplora, sempre nell’ambito della produzione pittorica, il diffusissimo impiego della direzione e della posizione obliqua per rendere al meglio la dinamicità e l’espressività sia di una intera composizione sia di singole forme raffigurate al suo interno. In particolare, vengono presentati i risultati di un’osservazione sistematica sulle modalità e sulla frequenza d’uso dell’obliquità nella rappresentazione artistica di due artefatti meccanici – i mulini a vento e gli orologi – focalizzando l’attenzione su quelle raffigurazioni nelle quali si percepiscono nella condizione di maggiore dinamicità, cioè nella condizione migliore per apparire come se fossero ‘in movimento’. I risultati di tale ricerca sembrano comprovare l’assunto che l’obliquità sia una categoria del pensiero visivo a carattere sovraordinato e svolgente un ruolo decisivo e universale nella rappresentazione della dinamicità.

L’ultimo capitolo del volume, intitolato *Escursioni iconografiche*, raccoglie i risultati di due ulteriori studi che sono stati intrapresi sulla base di alcune delle tante sollecitazioni emerse durante lo svolgersi delle ricerche qui sopra sinteticamente descritte.

La prima di tali escursioni – *Il guancia a guancia altalenante di Sano di Pietro* – è stata stimolata dalla ricerca sull’effetto altalena, dove l’individuazione di un pittore del Quattrocento senese, Sano di Pietro, il quale mostra di usare ripetutamente nella raffigurazione della *Madonna col Bambino* uno schema figurale rispettoso delle condizioni che generano l’effetto stesso, ha reso pressante – quasi doverosa – l’esigenza di compiere una ricognizione rivolta ad appurare l’intenzionalità e l’originalità nell’impiego di tale schema da parte dell’artista senese.

La seconda escursione – *Il fuggi fuggi degli Apostoli* – prende avvio dallo studio sul completamento amodale e la sollecitazione ad affrontarla è derivata dall’osservazione di una determinata strategia rappresentativa, usata per illustrare un episodio contenuto nella raffigurazione sacra del tradimento di Gesù avvenuto, ad opera di Giuda, nell’orto di Getsemani: la fuga degli apostoli. Tale strategia, che si può legittimamente ritenere rispettosa di canoni iconografici o stilistici convenzionalmente dati, trova allo stesso tempo una sua giustificazione nelle ragioni compositive, legate al tipo di spazialità usata, le quali impongono necessariamente l’impiego della strategia stessa.

Dei riferimenti teorici che hanno guidato queste ricerche ho già accennato: precipuamente la concezione teorica di Arnheim, ma anche diverse altre acquisizioni ottenute nel campo degli studi della psicologia della percezione. Ciascuno degli spunti che ha dato avvio alle ricerche in questione, trasformandosi in ipotesi, ha dunque la sua origine nell’ambito dei fenomeni percettivi. L’intento di tali ricerche, però, non è stato quello – o, meglio, non è stato solo quello – di verificare come le opere artistiche, mediante la loro forma, confermino l’esistenza di, e l’interpretazione data a, determinati fenomeni percettivi, quanto più ambiziosamente di aggiungere qualche nuovo dato ad un quadro teorico che già contempla una articolata rete di concetti e di principi esplicativi od ontologici.

Pur nella diversità d’ampiezza dei temi trattati, tutte le ricerche suddette sono state condotte avendo come obiettivo di fondo quello che dovrebbe improntare ogni indagine di psicologia dell’arte, cioè mirare a ottenere, mediante lo studio di oggetti prevalentemente artistici, indicazioni relative al funzionamento dell’attività cognitiva.

Sul versante metodologico la procedura adottata – adozione resa obbligata dalla complessità e dalla varietà degli oggetti indagati – è stata quella dell’osservazione

fenomenologica, rivolta a esaminare la struttura, la configurazione, la forma dell'immagine artistica – l'oggetto posto sotto osservazione – coinvolgendo più osservatori diversamente esperti, e finalizzata a ricavare descrizioni accurate e a produrre eventuali interpretazioni relative all'oggetto stesso. Inoltre, come l'applicazione del metodo osservativo esige a suo completamento, per ogni immagine esaminata si è provveduto a rintracciarne la caratterizzazione storica, stilistica, iconografica, iconologica, ma anche relativa ad aspetti concreti quali, ad esempio, la tecnica e i materiali con cui è stata realizzata, il contesto in cui essa è inserita o era destinata a essere collocata, e così via. Ciò non ha impedito comunque, come ancora il metodo prescrive, che si sia cercato di mantenere nell'osservazione dell'oggetto fenomenico – nel procedimento di perlustrazione e di descrizione dell'immagine – un atteggiamento 'spontaneo' o 'immediato', scevro cioè dall'influenza di pregiudizi, preconcezioni, preferenze individuali che possano derivare da quanto si sa in merito all'oggetto osservato.

Le ricerche e gli studi a cui ho sopra accennato si sono svolti nell'arco di molti anni, durante i quali ho contratto diversi debiti di riconoscenza e sento il bisogno qui di ringraziare tutti coloro i quali mi hanno aiutato durante le ricognizioni del materiale iconico, fornendomi immagini di mio interesse, consentendomi di visionare opere giacenti negli archivi o nei depositi museali, segnalandomi esempi dei fenomeni che stavo indagando, sciogliendo alcuni miei dubbi di natura storico-artistica, iconografica, iconologica, nonché coloro che, pazientemente, hanno letto parti, più o meno cospicue, del testo o che hanno discusso con me su alcuni dei suoi contenuti, dandomi puntuali e preziosi suggerimenti. Un profondo grazie dunque a Laura Messina, innanzi tutto, e a Davide Banzato, Giuseppe Basile, Tiziana Biganti, Giuseppe Califano, Mariagrazia Celuzza, Giorgio Deganello, Leandro Luigi Di Stasi, Paolo Fancelli, Gabriele Fattorini, Lauro Galzigna, Anna Maria Guiducci, Caterina Limentani Viridis, Wieslawa Limont, Francesco Federico Mancini, Andrea Nante, Paola Passalacqua, Carlo Roberto Petrini, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Daniele Rossi, Ingrid Scharmman, Adriana Schepis, Susan Scott, Ian Verstegen, Giovanni Bruno Vicario, Nicolette Whitteridge, Mario Zanforlin, Rosa Maria Zenobi.

Infine, e non da ultimo, un ringraziamento particolare a Tamara Prest, che mi ha intelligentemente e pervicacemente coadiuvato nelle diverse fasi di questo lavoro, fornendo un supporto notevole alla sua realizzazione.

Argenton, A. (2005), Note su teoria della Gestalt e psicologia dell'arte, *Teorie & Modelli*, n.s., 1, 281-288.

Arnheim, R. (1969), *Il pensiero visivo*, tr. it. Einaudi, Torino, 1974.

Pizzo Russo, L. (2004), *Le arti e la psicologia*, Il Castoro, Milano.

Solso, R.L. (1994), *Cognition and the visual arts*, MIT Press, Cambridge, MA.

Solso, R.L. (2003), *The psychology of art and the evolution of the conscious brain*, MIT Press, Cambridge, MA.

Verstegen, I. (2005), *Arnheim, gestalt and art. A psychological theory*, Springer, Vienna-New York.

Zeki, S. (1999), *La visione dall'interno. Arte e cervello*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino, 2003.