Sergio Lombardo: *Requisiti scientifici della Psicologia dell'Arte. Teorie dell'esperienza estetica.* Rivista di Psicologia dell'Arte, N.S., a. XXI, n. 11, 2000

Sergio Lombardo

REQUISITI SCIENTIFICI DELLA PSICOLOGIA DELL'ARTE

I° L'esperienza estetica

Abstract
Art psychology is a complex science born from several disciplines: sociology, aesthetics, psychology, mathematics, antropology, psychoanalysis and art theories. All of them are put together in functional and mutual relations to explain, foresee and create art events. Such a task needs a theory of aesthetic experience, a theory of artistic creativity, a theory of the artwork, a general theory of the arts and the production or indication of specific art events, of which the history will be the ultimate judge. In this chapter an overview of the aesthetic experience theories is outlined.

Introduzione

Un interesse crescente si sta sviluppando per gli studi di psicologia rivolti a comprendere l'arte. Sono pubblicati parecchi libri e stanno nascendo cattedre e corsi sull'argomento. Tali studi, a volte molto differenti fra loro nei metodi e negli obiettivi oltre che nell'approccio teorico, vengono tutti raggruppati concettualmente sotto l'etichetta di *Psicologia dell'Arte*. La psicologia dell'arte pertanto appare finora una disciplina complessa, ma priva di un limite ben definito, tanto che qualsiasi altra disciplina può immettervi i suoi punti di vista e i suoi assunti.

Un problema essenziale della psicologia dell'arte è riconoscere, in base a qualche teoria psicologica e non solo intuitivamente, l'arte dalla non arte e l'artista dal non artista. Lo psicologo dell'arte, deve poter contare su una teoria e su un metodo che indichi il proprio oggetto in modo non equivoco (principio costitutivo della scienza : ci deve essere accordo fra la teoria e i fatti osservati). A tale scopo è inevitabile una chiara definizione convenzionale dell'arte e dell'artista, definizione sempre falsificabile dalla prova della storia.

Una psicologia dell'arte che sappia riconoscere l'arte e l'artista, dovrebbe anche saper descrivere i metodi per fare opere d'arte. Tali metodi dovrebbero diventare sempre più efficaci e raffinati (principio della cumulatività del progresso scientifico) contribuendo all'evoluzione umana. Tale evoluzione non denota il semplice progresso lineare, infatti vi possono essere nella storia periodi di evoluzione e di involuzione, di progresso parziale e di contemporaneo regresso parziale, ma deve restare fermo il presupposto in base al quale in una disciplina c'è evoluzione quando aumentano contemporaneamente la chiarezza, la predittività e la complessità, c'è involuzione quando aumentano la confusione e la semplificazione.

Cinque requisiti per la psicologia dell'arte

La psicologia dell'arte studia i metodi di produzione, di riconoscimento e di valutazione dell'evento artistico. Essa per esistere come disciplina autonoma deve collegare funzionalmente tre teorie : una teoria dell'esperienza estetica, una teoria della creatività artistica e una teoria formale dell'opera d'arte. In questo studio traccerò una veloce rassegna delle principali teorie dell'esperienza estetica, della creatività e dell'arte, che hanno contribuito alla nascita della psicologia dell'arte. Queste tre teorie, pur costituendo lo sfondo indispensabile alla psicologia dell'arte, tuttavia necessitano di un ulteriore requisito fondamentale: l'elemento teorico unificante in grado di giustificare il salto qualitativo dalle eterogenee discipline di provenienza fino alla formazione di una teoria generale dell'arte. Ma anche disponendo di una teoria dell'esperienza estetica, di una teoria della creatività artistica, di una teoria dell'opera d'arte e dell'unificazione di queste teorie in una teoria generale dell'arte, non avremmo raggiunto la completezza scientifica se non ci esponessimo alla confutabilità sperimentale rispetto alla produzione, al riconoscimento e alla valutazione di opere d'arte in senso storico. Non può esistere, infatti, una psicologia dell'arte incapace di produrre, riconoscere e valutare l'arte. Solo sottoponendo al giudizio storico i risultati di produzione, di riconoscimento e di valutazione dell'arte e confrontandoli con quelli ottenuti con qualsiasi altro metodo, si garantisce la falsificabilità e dunque la validità scientifica della psicologia dell'arte. Finora la grande massa di studi rivolti a comprendere l'arte dal punto di vista psicologico sono stati utilissimi ad approfondire interpretazioni di oggetti che altre discipline (come la critica d'arte, o l'estetica, o l'economia, o perfino la politica) definiscono opere d'arte, ma è rimasta un supporto eteronomo di quelle discipline.

Il problema di una scienza dell'arte, che oggi viene assunto specialmente dalla psicologia, non potrà venire risolto finché questa scienza non avrà il coraggio di porre il problema nei suoi termini più radicali. Socrate nell'Apologia afferma : "Dei poeti in breve conobbi questo, che non già per alcuna sapienza poetavano, ma per non so che naturale disposizione e ispirazione, come gl'indovini e i vaticinatori" (22,B-C). Accanto agli indovini e ai vaticinatori, è lecito porre anche i taumaturghi e gli stregoni, i quali usavano le arti magiche e l'ispirazione divina per guarire i malati. Oggi tuttavia esiste una medicina scientifica che è riuscita a competere vittoriosamente contro l'ispirazione di maghi, stregoni e taumaturghi. Una psicologia dell'arte che non sappia produrre arte con metodi confutabili, ma che soccomba ai metodi e ai prodotti degli artisti ispirati (o, peggio, degli artisti fintamente ispirati che il mercato dell'arte propone a scopo di

lucro) non può essere una scienza autonoma. Tuttavia bisogna riconoscere che la psicoanalisi dell'arte e la psicologia dell'esperienza estetica hanno largamente influenzato la cultura contemporanea.

TEORIE DELL'ESPERIENZA ESTETICA

La psicologia dell'estetica studia sperimentalmente l'esperienza di piacere dello spettatore esposto a stimoli estetici. Allo scopo di formalizzare l'esperienza estetica come specifica percezione di opere d'arte e non come generica sensazione edonica, vengono valutati quantitativamente una serie di parametri : bellezza, preferenza, armonia, complessità, evocatività, attrazione, profondità, identificazione e molti altri. Tali parametri possono essere considerati entro un rango di pertinenza assoluto, oppure riferito a gruppi ristretti di popolazione, selezionati secondo l'età, il genere, l'appartenenza culturale, o qualsiasi altra caratteristica che interessi. Lo scopo finale è quello di individuare le componenti del giudizio di bellezza, da riunire in una teoria estetica generale costruita sperimentalmente. Si usa far risalire la nascita della psicologia dell'estetica al 1876, data della pubblicazione di *Vorschule der Aesthetik* di Fechner, in cui egli tenta di costruire "un'estetica dal basso" (Fechner, 1976). Esporrò schematicamente le più importanti teorie psicologiche dell'esperienza estetica.

1- La teoria psicoanalitica dell'esperienza estetica.

La spiegazione psicoanalitica del comportamento umano è fondata sulla teoria del conflitto perenne fra due istanze psicologiche : l'Es e il Super-Io. Mentre le pulsioni provenienti dall'Es e fondate biologicamente tenderebbero alla realizzazione diretta del piacere, le restrizioni imposte dal Super-Io, fondate socialmente e culturalmente, si oppongono a tale realizzazione diretta ponendo una serie di condizioni. Questo perenne conflitto sfocia in un comportamento manifesto sotto il controllo dell'Io, la cui funzione principale è proprio quella di elaborare delle formazioni di compromesso fra le istanze in lotta. Tali istanze restano per la maggior parte inconscie e solo parzialmente raggiungono la coscienza, tuttavia mai in forma pura, bensì deformate e mascherate dai meccanismi di difesa. "L'Io è quella parte dell'Es che è stata modificata dall'influenza diretta del mondo esterno" (Freud, 1922). L'Io, per mezzo dei meccanismi di difesa, è in grado di raggiungere il soddisfacimento libidico evitando da una parte il godimento diretto, che sarebbe perverso, dall'altra evitando la completa rimozione dell'impulso, che condurrebbe alla formazione del sintomo (Freud, 1916).

In seguito a stimolazione diretta o indiretta delle zone erogene infantili, gli impulsi libidici perversi e incestuosi che non possono essere nè appagati, nè riconosciuti come tali dall'Io cosciente, creano un aumento di tensione duvuto all'energia libidica accumulata. Questo accumulo di tensione è chiamato "piacere preliminare" e può essere pensato come un'eccitazione lieve che serve a controbilanciare le istanze depressive e la noia. L'accumulo maggiore di piacere preliminare consente di mobilitare la quantità di energia "necessaria per la conclusione dell'atto sessuale" (Freud, 1905). Alla fine dell'atto sessuale, il "piacere terminale" è dovuto a una drastica riduzione della tensione.

L'osservazione di opere d'arte, sebbene in forma soltanto simbolica, proprio come avviene nei sogni e nella fantasia, fornisce un soddisfacimento indiretto dei desideri perversi e incestuosi repressi. Ciò è reso possibile in quanto tali desideri sono presentati in forma sublimata, ovvero resi in una forma socialmente accettabile dall'abilità creativa dell'artista (Freud, 1908).

L'abilità creativa dell'artista consiste dunque nella capacità di sublimare le pulsioni perverse e incestuose, che le persone normali rimuovono o agiscono. L'esperienza di piacere, nella contemplazione dell'arte o dell'oggetto d'amore, è legata alla sublimazione, una capacità di rappresentare l'oggetto arcaico incestuoso mascherandolo e rielaborandolo in una forma non incestuosa, pertanto in grado di suscitare l'approvazione delle istanze censoree del Super-Io (Bergmann,1987).

Il comportamento umano può tendere all'esperienza di piacere in tre modi : in modo perverso secondo le pulsioni dell'Es, in modo nevrotico secondo le proibizioni del Super-Io, e in modo normale secondo le formazioni di compromesso dell'Io, che riesce a soddisfare l'Es senza contrapporsi al Super-Io (Freud, 1914). La persona creativa, in particolare l'artista, sarebbe dunque un individuo maggiormente capace di sublimare le pulsioni libidiche primitive e arcaiche. Tutte le forme di sublimazione, infatti, sono generate per mezzo dell'elaborazione fantastica, una funzione psicologica che presiede alle trasformazioni evolutive sia individuali, sia culturali (Person, 1995).

2 - Etologia dell'esperienza estetica

L'etologia tende invece a spiegare la creatività dell'artista e l'esperienza estetica dello spettatore come casi particolari di adattamento nel quadro generale della teoria darwiniana dell'evoluzione della specie.

Lo studio comparato del comportamento animale e umano ha portato alla scoperta di alcuni "stimoli-chiave" in grado di scatenare risposte caratteristiche della specie. Tali risposte sono regolate da meccanismi scatenanti innati che agiscono al di fuori della coscienza, essendo attivati a livello istintuale (Sluckin, 1964). Gli stimoli-chiave dei meccanismi scatenanti innati furono selezionati durante l'evoluzione biologica, perché si rivelarono utili alla sopravvivenza. Ciò che è utile alla sopravvivenza, dal punto di vista etologico, è preferito a ciò che non è utile, perciò l'esperienza di piacere e la sensazione di bellezza, ovvero il piacere estetico, sono spiegati come effetto di segnali di adeguatezza biologica percepiti a livello istintuale. Un buon sapore indica un cibo utile, i cibi dolci, infatti, sono facilmente assimilati dall'organismo e trasformati in energia.

Anche la bellezza femminile è interpretata come funzionalità procreativa in quanto le caratteristiche sessuali secondarie, come la curvatura tra vita e bacino, o l'impressione di giovanilità e salute, sono indici di buona predisposizione al parto (Schuster, 1987).
L'occhio spalancato indica aggressività e minaccia di attacco, mentre l'occhio socchiuso indica amore e disponibilità. Le forme tondeggianti, gli occhi grandi e i nasi piccoli evocano dolcezza e stimolano un atteggiamento di maternità e di affetto (Timbergen, 1951). Perfino una teoria dell'amore, dell'innamoramento, dell'adulterio e del divorzio è stata formulata su basi etologiche (Fisher, 1992).
Il sorriso predispone un contesto benevolo e privo di aggressività. Le pose altere dei ritratti gentilizi con la gamba divaricata, come quelle impositive dei personaggi politici con la mano alzata, indicano autorità e potere (Rump, 1981).
La preferenza per i cibi bianchi suggerisce l'idea che tali cibi siano puliti, o ricorda il colorito giallastro di radici e noci (Lorenz, 1978). Alcuni colori, come ad esempio l'azzurro, indicano istintivamente un cibo velenoso e inibiscono l'appetito, mentre il colorito giallo saturo, o rossastro, della frutta matura indica un cibo buono (Schuster, 1987).
Recentemente sono stati pubblicati importanti studi sull'emozione e sulle espressioni facciali che si rifanno all'evoluzionismo e alla teoria delle emozioni di Darwin (Darwin, 1872) e spiegano le emozioni come meccanismi biologici di preparazione all'azione e all'interazione sociale (Plutchik, 1980 ; Frijda, 1986, Russell e Fernandez-Dols 1987).
Interessanti ricerche sui fondamenti dell'esperienza estetica sono state intraprese dal punto di vista fisiologico (Ruggeri, 1997), esse spiegano l'esperienza di piacere ipotizzando un meccanismo inconscio di immedesimazione con l'oggetto percepito. Tale meccanismo può rinforzare o indebolire il narcisismo dell'osservatore sfociando in un'esperienza gradevole o sgradevole. Tuttavia questi studi non raggiungono il livello di complessità necessario a definire l'arte, che implica una sensibilità capace di identificare i conflitti evolutivi di una cultura storica, ma si limitano semplicemente allo studio delle sensazioni e delle relative reazioni edoniche.
Altre teorie dell'arte ipotizzano su basi evoluzionistiche uno scopo eccentrico dell'artista, che inventerebbe un comportamento definito "doing special" (Dyssanayake 1984).
Le interpretazioni etologiche del piacere e del bello, legate ai meccanismi della selezione biologica, pur fornendo una base molto ampia e stabile alla psicologia dell'estetica, non spiegano le dinamiche culturali e individuali del gusto e non forniscono teorie in grado di distinguere l'arte da qualsiasi altro oggetto. Spesso queste teorie confondono qualsiasi reazione edonica, come il sapore dello zucchero o la percezione di una curva morbida, con l'esperienza estetica che si prova di fronte a un'opera d'arte. Esse non sanno distinguere fra arte e non arte, pertanto non possono definirsi psicologia dell'arte.

3 – L'esperienza estetica secondo la psicologia della Gestalt
Il contributo più importante che la psicologia della Gestalt ha offerto alla psicologia dell'arte, in particolare nell'ambito di una teoria formale dell'opera d'arte, riguarda l'analisi dei fattori che determinano la percezione di unità globali di significato in uno sfondo di elementi separati. Le leggi dell'organizzazione gestaltica spiegano perché di fronte alle stimolazioni di gradienti, linee e tessiture che colpiscono la retina, solo alcune configurazioni si selezionano dallo sfondo, acquistando un peso preponderante nell'esperienza di chi guarda. Koler (1929), Koffka (1935) e Wertheimer (1959) iniziarono a studiare la percezione come tendenza a riconoscere unità globali di significato distinguendo le forme *buone*, con elevato grado di *Pragnanz*, da quelle *cattive*, che accrescono la tensione e creano un effetto di incompiutezza e di disagio nello spettatore. Questa linea di ricerca è poi proseguita fino a individuare indizi formali, linee, ritmi e colori, che determinano l'espressione di contenuti emotivi (Arnheim 1949, 1966, 1969, Gombrich, 1959).
Come nella psicoanalisi, anche nella psicologia della Gestalt, la spiegazione del piacere estetico viene attribuita al meccanismo di tensione e scarica: le forme *cattive* aumentano la tensione, quelle *buone* scaricano tensione. Ma a differenza della psicoanalisi, questo meccanismo non è generato dall'organizzazione individuale dell'affettività e dalle vicissitudini arcaiche della vita di relazione. Lo studio della psicologia della Gestalt rimane confinato all'organizzazione formale dello stimolo. La reazione di piacere è interpretata da un punto di vista innatista e filogenetico, perciò invariante rispetto alle differenze individuali e culturali. La semplice percezione di senso, ovvero il riconoscimento di unità globali di significato, che stabilizza una realtà esterna altrimenti percettivamente instabile, è l'esito di qualsiasi processo percettivo, ma non dice nulla rispetto all'arte, che non ha lo scopo di stabilizzare la percezione. Ciò limita la psicologia della Gestalt ad un'accezione conformista del piacere estetico e dell'arte. Un'accezione conformista che a volte diventa persino ovvia, come quando pretende di interpretare opere d'arte sulla base di concetti formali generici quali l'armonia, le linee di fuga, le simmetrie, le somiglianze, gli accostamenti.

4 – La teoria comportamentista dell'arte
Presupposto di questa teoria è che, qualsiasi cosa sia l'arte e senza volerlo sapere, è possibile incrementare il comportamento creativo dell'artista ed è possibile perfino creare artisti creativi attraverso un sistema di incentivi e di frustrazioni (rinforzi positivi e negativi) opportunamente gestiti dallo Stato o dalla commitenza privata. Lo stesso Skinner, caposcuola del comportamentismo, afferma senza mezzi termini: "Diventare artista è una forma di apprendimento" (Skinner 1972). Egli annulla ogni discussione sui valori e sull'estetica, gli basta manipolare la storia: "Il pittore applica dei colori ad una tela e viene rafforzato o meno dal risultato. Se viene rafforzato, seguita a dipingere. Altri guardano una tela dipinta e vengono o meno rafforzati da quel che vedono. Se vengono rafforzati, continuano a guardare e cercano altri quadri da guardare". La conclusione è che: "Noi cambiamo la nostra cultura mediante

l'impegno a favorire l'arte, allorché diamo sussidi agli artisti, insegnamo o incoraggiamo l'insegnamento dell'arte, rendiamo le opere d'arte più largamente fruibili, e così via…" (Skinner 1972). Queste idee, diffuse fin dai primi anni Sessanta in *Science and Human Behavior* (Skinner 1963) e in *The Technology of Teaching* (Skinner 1968) non sono rimaste senza esito. Ad esse infatti deve essere riconosciuto un ruolo determinante nella creazione dell'attuale cultura spettacolo, che tanto accanitamente viene ammannita alle masse conformiste.

5 - La teoria dell'informazione

La teoria dell'informazione studia la percezione di bellezza come una proprietà dello stimolo, allo scopo di formalizzare una estetica assoluta, canonica e normativa, per la produzione e la valutazione di opere d'arte.
L'informazione contenuta in un messaggio viene calcolata con metodi statistici in base alla probabilità che un evento non si verifichi per caso. L'informazione sarebbe allora una misura dell'ordine di un sistema, mentre il rumore sarebbe il disturbo dovuto a errori casuali del canale. Per evitare che il rumore lo degradi fino a renderlo indecifrabile, il messaggio può essere dotato di vari tipi di ridondanza, come la ripetizione, la simmetria e altri tipi di ordine. Nella codificazione dei messaggi perciò l'autore, o l'artista, può oscillare da un messaggio senza ridondanze, ovvero con il minimo numero di componenti (un messaggio molto sintetico, ma facilmente danneggiabile dal rumore che lo renderà indecifrabile) e un messaggio troppo ridondante quindi inutilmente ripetitivo, noioso e dispendioso. Il matematico statunitense C.E.Shannon (1949) formalizzò la teoria dell'informazione nell'ambito dell'ingegneria delle comunicazioni, ma l'uso di concetti come ordine, complessità e ridondanza misurati nella proporzione ottimale per produrre opere d'arte, ha una lunga storia nell'estetica matematica. Nel 1928 G.D.Birkhoff aveva pubblicato una formula poi ripresa da vari autori in cui si misurava la bellezza estetica semplicemente dividendo l'ordine per la complessità. Questa linea di ricerca si è ulteriormente sviluppata intorno agli anni Cinquanta preparando l'avvento e l'incredibile espansione della teoria della complessità (Pippenger 1978, Lombardo 1979). Ulteriori sviluppi si sono avuti applicando queste teorie in campo estetico ottenendo risultati a volte interessanti specialmente con l'uso della teoria del caos e della geometria frattale (Mandelbrot, 1957, 1977, Gleick, 1989). Alcuni limiti della teoria dell'informazione sono stati acutamente rilevati dal gestaltista Arnheim (Arnheim 1971).

6 - La teoria dell'attivazione di D.E.Berlyne

Alcuni aspetti del comportamentismo, che aveva messo in risalto lo studio psicometrico delle preferenze dello spettatore e le sue reazioni fisiologiche di fronte a opere d'arte, uniti alla teoria dell'informazione, che forniva un supporto matematico alla ricerca sui sistemi di comunicazione, aprirono la strada alle ricerche empiriche di D.E.Berlyne (1924-1976) sull'estetica. Egli sostiene che l'attrazione estetica delle opere d'arte è basata su alcune proprietà, dette variabili collative, che attraggono l'attenzione dello spettatore aumentandone l'attività corticale (*arausal*). Le variabili collative sono la novità, la complessità, l'ambiguità, l'eterogeneità degli elementi, l'incongruità e la sorpresa. Esse generano un conflitto interpretativo e stimolano un comportamento esplorativo teso a risolvere l'incertezza e l'ambiguità. Berlyne interpretò l'attrazione estetica all'interno delle sua teoria psicobiologica. La ricerca di oggetti che creano un conflitto interpretativo si risolve in un aumento di conoscenza, ciò svelò a Berlyne che il processo esplorativo ha fondamentalmente uno scopo *epistemico*. In una prima versione della teoria il piacere estetico era un effetto della risoluzione del conflitto, della riduzione dell'incertezza e dell'aumento della conoscenza che aumentava anche la percezione delle ridondanze. Ciò diminuiva l'attivazione corticale, secondo il classico meccanismo omeostatico di tensione e scarica (Berlyne, 1960). Tuttavia non è solo l'eccessivo aumento di attivazione a creare disagio e dispiacere, ma anche l'eccessiva diminuzione di attivazione. Perciò, in una seconda versione della teoria, il piacere è attribuito alla sola attivazione corticale moderata, mentre il dispiacere è attribuito sia a una stimolazione eccessiva, che crea ansia, sia ad una stimolazione insufficiente, che crea noia (Berlyne, 1971).

7 - L'orientamento cognitivo nella spiegazione dell'esperienza estetica

Le teorie cognitiviste ricorrono generalmente al modello omeostatico come base della motivazione, la sensazione di piacere è dunque spiegata presupponendo un equilibrio ottimale fra i processi interni e le situazioni esterne. Un equilibrio che l'organismo tende a preservare e a ricostruire ogni volta che interviene un'alterazione (Kreitler, Kreitler, 1972). "La rottura dell'equilibrio, dunque, mette l'organismo in uno stato di mobilitazione dell'energia, di tensione, che è caratterizzato fisiologicamente da eccitazione (*arausal*), cioè dall'attivazione di un intero insieme di processi fisiologici che vanno dalle onde encefalografiche rapide e di bassa ampiezza, all'elevazione del tono muscolare, all'accelerazione cardiaca, e così via. Quando viene organizzato in una specifica direzione, o verso uno scopo definito, il potenziale evocato assume la forma del *bisogno*. La tensione può essere allentata per mezzo di un'azione appropriata, che soddisfacendo il bisogno serva a ripristinare l'equilibrio. Tuttavia, il ripristino dell'equilibrio non preclude la possibilità di uno sviluppo o di un'evoluzione, perché non implica il solo ripristino del precedente equilibrio, ma anche la scoperta di stati di equilibrio progressivamente nuovi e più stabili" (p.13, trad. mia).
"Come prima approssimazione, le sensazioni di piacere sono la concomitante soggettiva del ripristino dell'equilibrio, mentre le sensazioni di dispiacere sono collegate alla tensione, che segna una rottura dell'equilibrio" (p.15).
La teoria dell'orientamento cognitivo integra il modello omeostatico attribuendo agli stimoli non solo un effetto di rottura dell'equilibrio e di eccitazione. Lo stimolo, infatti, "evoca anche una risposta di orientamento, che sarebbe la manifestazione fisiologica della domanda fondamentale : che cos'è ?" (p.23).

Il complesso di significati che predispongono a qualsiasi azione è l'orientamento cognitivo, esso spinge ad esplorare le situazioni nuove e a cercare attivamente le informazioni necessarie per ampliare le proprie possibilità di comportamento e per apprendere nuove risposte (Hebb 1949, Gibson 1963, Gyr et al. 1966, Neisser 1976, Ruggeri 1997).
All'interno di questo quadro teorico, che colloca l'esperienza e la percezione della realtà in una prospettiva di sviluppo creativo e cognitivo della personalità, bisogna ricordare lo scopo epistemico intravisto da Berlyne dietro l'attrazione estetica e soprattutto i fondamentali postulati della teoria dei costrutti personali di Kelly (Kelly, 1955), recentemente ripresi nell'ambito della teoria dell'attaccamento di Bowlby (Bowlby 1969, Lorenzini e Sassaroli 1995).

8- Estetica della ricezione, semiotica e sociologia dell'esperienza estetica
Le teorie dell'arte più sensibili all'effettiva evoluzione storica dei processi di formazione del valore artistico, normalmente ignorate dalla psicologia tradizionale perché esulano dall'ambito strettamente psicologico, considerano l'arte come un aspetto di fenomeni più ampi implicanti l'interdipendenza globale delle culture e i loro conflitti per l'affermazione dei valori rappresentativi. Tali teorie provengono dalla convergenza di discipline come l'estetica della ricezione, la semiotica e la sociologia dell'arte. Per darne qui un cenno, per quanto schematico, dobbiamo partire dalla fine della centralità dell'opera d'arte e dalla fine della centralità dell'artista nella valutazione dell'arte contemporanea. Alla centralità dell'opera e dell'artista, infatti, si è sempre più sostituita la centralità del pubblico, inteso come fruitore o consumatore finale dell'arte. Si sono studiati soprattutto i processi economici e politici sottostanti all'interpretazione, alla diffusione dei prodotti culturali e alla formazione del valore artistico (Tota 1999). Le teorie della morte dell'autore risalgono a Roland Barthes (1977) e a Foucault (1979) i quali, insieme ad altri studiosi, hanno liquidato le vecchie teorie *autoriali* dell'arte. Esse vedevano nell'autore un genio eccezionale capace di depositare nei suoi capolavori uno straordinario complesso di significati oggettivi che poi il critico, attraverso l'interpretazione, svelava al pubblico e ne ratificava il riconoscimento. Questi studiosi hanno invece dimostrato che i significati e le interpretazioni cambiano insieme all'evoluzione delle culture e che sono i contesti sociali, più che l'artista o l'opera, a stabilire le definizioni dell'arte e gli spazi entro cui l'artista può operare. Howard Becker (1982) proseguendo su questa linea giunge a ridefinire l'arte come produzione collettiva.
Le teorie della morte dell'autore hanno avuto l'effetto di sottolineare l'importanza della ricezione da parte del fruitore, rivalutando gli studi estetici che fanno capo alla Scuola di Costanza. Ne sono esponenti: Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Harald Weinrich, Karlheinz Stierle, Hans Ulrich Gumbrecht, Wolf-Dieter Stempel.
Alla base delle teorie della ricezione e degli studi sociologici c'è la distinzione operata da Mukarovsky (1936) fra l'*artefatto materiale*, che resta invariato, e l'*oggetto estetico*, che varia al variare delle culture che lo costruiscono esteticamente. Gli studi successivi si sono perciò rivolti all'analisi dei processi sociali, psicologici e linguistici di costruzione e decostruzione dell'autore, del testo, del lettore, del contesto e infine dell'evento (Ingarden 1960, Holland, 1968, Culler, 1975, Fish, 1980, Smidt, 1979, Van Dijk, 1977, van Dijk e Kintsch 1975, Eco 1979,1990, De marinis 1982, Tota 1999).
Le teorie semiologiche e sociologiche dell'arte spiegano il piacere e il rifiuto estetico come atti di compartecipazione alla costruzione ideologica collettiva del valore e dell'identità culturale.
Tuttavia, come sottolinea Anna Lisa Tota (1999) : "Nella società contemporanea il giudizio artistico è molto spesso sottratto al fruitore, è un giudizio implicito: quando varco la soglia di un museo so già che quella è arte, è scritto sulle pareti e su tutto coò che mi circonda. Per lo spettatore di massa degli anni Novanta, mediamente acculturato, si è verificata una delega irrevocabile: i soggetti abilitati a formulare giudizi artistici sono le istituzioni – cioè i musei, i teatri, le gallerie d'arte – e i loro esperti." (pag. 36).

9- La teoria eventualista
La teoria eventualista ribalta i ruoli tradizionali della relazione artista-pubblico, attribuendo al pubblico un ruolo attivamente espressivo e all'artista il doppio ruolo di inventore degli stimoli rivolti a sollecitare l'espressività del pubblico e di valutatore della profondità espressiva raggiunta attraverso le risposte. Si tratta di una teoria intrinseca e interattiva.
Questa teoria dell'arte unisce funzionalmente le teorie della percezione attiva con una visione della creatività artistica come progettualità di mondi possibili e ideali, creati dalla fantasia del pubblico e sollecitati dagli stimoli inventati dall'artista. Sviluppata specialmente attraverso la *Rivista di Psicologia dell'Arte*, fondata nel 1979 dallo scrivente, essa definisce l'opera d'arte materiale come *stimolo capace di provocare eventi nel pubblico*. Lo stimolo eventualista richiede la creatività del pubblico per essere *interpretato*.
Il processo creativo è considerato analogo, ma ad un livello culturalmente rappresentativo, a quello della formazione dei sogni individuali. Come i freudiani *residui diurni* innescano il processo di formazione del sogno, che è un processo evolutivo individuale (Lombardo 1980, 1981), così le opere d'arte eventualista, attraverso il conflitto delle interpretazioni, innescano i processi evolutivi delle culture. L'evento è misurato dall'ampiezza dello *spettro evocativo* o, in altre parole, dalla *dispersione delle risposte interpretative* che lo stimolo riesce a sollecitare in un campione umano.
La teoria eventualista, contrariamente alla maggior parte delle teorie correnti, definisce l'arte un evento dinamico e deperibile, dunque soggetto a *decadimento* e *saturazione*. Un'opera d'arte decaduta, o saturata, è uno stimolo che non sollecita più uno *spettro evocativo* molto ampio e sempre diverso di risposte interpretative in un campione umano, ma evoca ripetutamente le stesse interpretazioni in gran parte già note e condivise, dette *interpretazioni conformistiche*. Le interpretazioni conformistiche sono evocate dagli oggetti comuni e dagli oggetti saturati della storia dell'arte, esse

formano lo sfondo narrativo di una cultura, un insieme organico di interpretazioni condivise sulle quali poggia l'identità culturale. L'evento, non potendo essere interpretato in modo condiviso e conformistico, interrompe la continuità della narrazione storica scatenando un ampio spettro evocativo, una elevata dispersione delle risposte interpretative e una grande varietà di reazioni comportamentali. Tali reazioni tendono poi a ridursi fino a stabilizzarsi in poche risposte conformistiche, ma durante questo processo di saturazione i *modelli culturali di realtà* debbono essere lievemente aggiornati. Il piacere estetico è spiegato da vari punti di vista. Come soddisfazione del bisogno biologico ad ampliare la conoscenza e sviluppare la personalità, in accordo con le teorie cognitiviste e la teoria dei costrutti personali di Kelly (1955). Come rinforzo narcisistico della personalità nella parte in cui l'osservatore s'identifica nell'evento e riconosce in esso l'espressione o il simbolo dei propri desideri latenti. Come ripristino omeostatico del controllo e della capacità di previsione della realtà attraverso la riorganizzazione del modello individuale di realtà. Come soddisfazione di un bisogno biologico di creatività attuato a diversi livelli di complessità attraverso il sogno, la fantasia e l'arte.

BIBLIOGRAFIA

Abraham K. (1909) *Sogno e mito: uno studio di psicologia dei popoli*. Opere di K.A., Boringhieri, 1975
Argenton a. (1996) *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*. Raffaello Cortina Editore
Arnheim R. (1971) *Entropia e arte*, tr. Einaudi, Toruno, 1974
Arnheim R. (1949) *The Gestalt Theory of Expression*, Psychological Reviw, 56, 156-71
Arnheim R. (1954) *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Univ. of California
Arnheim R. (1966) *Toward a Psychology of Art*, tr. Einaudi, Torino, 1969
Barthes R. (1977) *Image Music Text*, Fontana-Collins, Glasgow
Bartlett F. (1958) *Thinking*, New York, Basic Books
Becker H. (1982) *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley
Berlyne D.E. (1960) *Conflict, Arousal and Curiosity*, New York, Mc Grow-Hill
Berlyne D.E. (1971) *Aesthetics and Psychobiology*, New York, Appleton Century Crofts
Bergmann M.S. (1987) *Anatomia dell'amore*, Einaudi, Torino, 1992
Birkhoff G.D. (1928) *Quelques éléments mathématiques de l'art*, Atti del Congr. Intern. dei Matematici, Bologna.
Birkhoff G.D. (1933) *Aesthetic Measure*, Harvard University Press, Lincoln
Chasseguet Smirgel J. (1971) *Per una psicoanalisi della creatività e dell'arte*. Guaraldi, 1973
Cropley A.G.(1967) *Creativity*, tr. La nuova Italia, 1969
Darwin C. (1872) *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London, John Murray, 1965
Dissanayake E. (1984) *L'arte ha un valore selettivo?* Rivista di Psicologia dell'Arte, A. VI, n. 10-11.
Eliade M. (1972) *Myths, Dreams, Mysteries*. London, Collins
Fechner G.T. (1876) *Vorschule der Aesthetik*, Lipsia
Fisher H.E. (1992) *Anatomia dell'amore*, Longanesi, Milano, 1993
Foucault M. (1979) *What is an Author?* Harari
Franke H.W. (1974) *Phanomen Kunst*. Dumond
Fornari F. (1979) *Coinema e Icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*. Il Saggiatore, Milano
Freud S. (1905) *Tre saggi sulla teoria sessuale*, vol.4, Opere, Boringhieri
Freud S. 1908) *Il poeta e la fantasia*, vol.5, Opere, Boringhieri
Freud S. (1914) *Ricordare, ripetere, rielaborare*, vol.7, Opere, Boringhieri
Freud S. (1916) *Introduzione alla psicoanalisi*, vol.8 , Opere, Boringhieri
Freud S. (1922) *L'Io e l'Es*, Opere, Boringhieri, Torino, 1967-80
Frijda N.H. (1986) *Emozioni*, Il Mulino, 1990
Getzels J., W. Jackson P.W. (1962) *Creativity and Intelligence*, New York, Wiley
Gibson J.J. *The Useful Dimensions of Sensitivity*, Am. Psichologist, 1963, 18, 1-16
Gyr J.W., Brown J.S., Willey R., Zivian A. *Computer Simulation and Psychological Theories of Perception*, Psych. Bulletin, vol.65, n.3, 174-192, 1966
Gleick J.(1987) *Caos. La nascita di una nuova scienza*, Rizzoli, Milano, 1989
Gombrich E.H. *Art and Illusion*, Phaidon Press, 1959
Greenacre P., (1957) *The Childhood of the Artist: Libidinal Phase Development and Giftedness*. In Emotional Grow, International Univ. Press, New York
Guilford J.P. (1950) *Creativity*, Amer. Psychologist, V, 1950, 444-54
Hebb D.O. (1949) *The Organization of Behavior*, New York, Wiley.
Kelly G.A. (1955) *The Psychology of Personal Construct*, Norton, New York
Klein M. (1957) *Invidia e gratitudine*. Martinelli, 1969
Koeler W. *Gestalt Psychology*, Liveright, New York, 1929
Koffka K. (1935) *Principles of Gestalt Psychology*, New York.
Kreitler H., Kreitler S. (1972) *Psychology of the Arts*, Duke Univ. Press, Durham.
Kris E. (1952) *Psychoanalitic Explorations in Art*. International Universities Press, New York.
Lombardo S. (1979) *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia*, Riv. di Psic. dell'Arte, a.1, n.1.
Lombardo S. (1980) *Il sogno. Una funzione biologica indicibile*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a. II, n. 2.
Lombardo S. (1981) *Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica*. R.P.A., a. III, nn. 4/5.

Lombardo S. (1991) *Event and Decay of the Aesthetic Experience*, Empirical Studies of the Arts, vol.9 (2), 123-141.
Lombardo S. (1987) *La teoria eventualista*, R.P.A., a. VIII, nn. 14-15.
Lorenzini R., Sassaroli S. (1995) *Attaccamento, conoscenza e disturbi di personalità*, Cortina, Milano.
Lorenz K. (1978) *Vergleichende Verhaltensforschung*, Heidelberg.
Mandelbrot B. (1957) *Linguistique statistique macroscopique*, Paris.
Mandelbrot B. (1975) *Gli oggetti frattali*, Einaudi, Torino, 1987
Mandelbrot B. (1977) *The Fractal Geometry of Nature*, Freeman, New York.
Martindale C., Uemura A. (1983) *Stylistic Evolution in European Music*. Leonardo, vol. 16, n. 3, pp. 225-228.
Neisser U. (1976) *Conoscenza e realtà*, Il Mulino, Bologna, 1981
Neumann E. *Art and the Creative Unconscious*. Princeton Univ. 1959
Pao, P. N. (1979) *Disturbi schizofrenici*. Cortina1984
Peitgen H.O., Richter P.H. (1986) *The Beauty of Fractals*, Springer-Verlag.
Penguin A., Vergine S. *Il pensiero creativo*. La Nuova Italia, 1974
Penguin A., Vergine S. *La personalità creativa*. La Nuova Italia, 1977
Person H.S., (1995) *Sogni a occhi aperti*. Cortina, 1998
Pippenger N. *La teoria della complessità*, Le Scienze, n.120, 1978
Plutchik K.R. (1980) *Emotion: a Psychoevolutionary Synthesis*, Harper, New York
Rank O. (1907) *L'artista*. SugarCo, 1986
Ruggeri V. (1997) *L'esperienza estetica*, Armando, Roma
Rump Ch. (1981) *Kunstpsychologie*, Olms.
Russell J.A., Fernandez-Dols J.M. (1997) *Psicologia delle espressioni facciali*, Erikson, Trento, 1998
Schuster M. (1987) *Studio comparato del comportamento nell'arte e nella pubblicità*, R.P.A., n.14-15
Schuster M. Beisl H.(1978) *Kunst-Psychologie*. Dumont
Segal H. (1952) *A psycho-analitical approach to aesthetics*. Scritti psicoanalitici, Astrolabio, 1984
Segal H. (1974) *Delusion and artistic creativity*. Scritti psicoanalitici, cit.
Skinner B.F. (1963) *Science and Human Behavior*, New York, Mc Millan
Skinner B.F. (1970) *Creare l'artista creativo*, Feltrinelli, Milano, 1972
Shannon C.E., Weaver W., (1949) *The Mathematical Theory of Communications*, Univ. of Illinois Press, Urbana.
Sluckin W. (1964) *Imprinting and Early Learning*, Londra.
Sprinkart K.P. (1982) *Kognitive Aesthetik*. Maander
Tatarkiewicz W. (1976) *Storia di sei idee*. Aesthetica, Palermo 1993
Tibaldi, G. *Estetica e psicoanalisi*. In Dufrenne, Formaggio, Trattato di estetica, Mondadori, 1981.
Timbergen N. (1951) *The Study of Instinct*, Clarendon Press, Oxford.
Torrance E.P. (1961) *Priming Creative Thinking in the Primary Grades*, Elementary School Journal
Tota A.L. (1999) *Sociologie dell'arte*. Carocci, Roma.
Wallach M.A., Kogan N. (1965) *Models of Thinking in Young Children*, New York, Holt, Rinehart and Winston
Werteimer M. (1945) *Productive Thinking*, New York.