

ORIZZONTI

Rudolf Arnheim: tutto il potere all'occhio

È MORTO a 102 anni lo studioso che innovò profondamente l'estetica unendo arte e psicologia. La visione, per lui, non era una semplice registrazione meccanica ma un rapporto di empatia tra chi guarda e l'oggetto osservato

■ di Enrico Crispolti

P

rima di emigrare nel 1939 negli Usa a seguito delle leggi razziali, insegnando psicologia dell'arte nel Sarah Lawrence College, a Bronxville, e poi nella Harvard University, avviando un'esperienza di riflessione, ricerca e approfondimento che lo porterà a comporre uno dei suoi testi più noti, *Art and visual perception (Arte e percezione visiva)*, pubblicato nel 1954 dalla University of California Press (e tradotto nelle edizioni Feltrinelli nel 1962, con prefazione di Gillo Dorfles), Rudolf Arnheim si è occupato di cinema, rivendicandone in *Film als Kunst*, pubblicato nel 1932, l'artisticità e l'autonomia come ulteriore arte, in termini di specificità di linguaggio visivo (luce, inquadratura, profondità di campo, ecc.). Parallela alla rivendicazione che andava compiendo in Italia il soltanto di sei anni più giovane Carlo Ludovico Ragghianti, il cui primo contributo, *Cinematografo rigoroso*, è del 1933 (un'esperienza che confluirà nel suo *Cinema arte figurativa*, nel 1952). È proprio occupandosi di cinema Arnheim è vissuto a Roma, dal fatidico 1933, anno della presa del potere da parte dei Nazisti, al 1938, collaborando al periodico *Bianco e Nero* e come redattore dell'*Enciclopedia del Cinema*. Formatosi a Berlino studiando psicologia sperimentale (discepolo di Wertheimer), tuttavia il destino di Arnheim è stato piuttosto quello dell'elaborazione di un'estetica complessivamente



Henri Matisse, «Opulenza» e, in piccolo lo schema disegnato da Arnheim (in basso) per analizzarne gli schemi cromatici

te fondata su teorie psicologiche piuttosto che su speculazioni filosofiche nella prospettiva appunto specificamente di un'«estetica psicologica». «La visione non è una registrazione meccanica di elementi, ma l'afferrare strutture significanti»; in un riscontro d'implicazione empatica, portando dunque ad un diverso livello di complessità e globalità le intuizioni della cosiddetta «pura visibilità» in una lettura non meramente contenutistica dell'opera d'arte visiva. Al fondamentale *Arte e percezione visiva* hanno fatto seguito numerosi altri suoi contributi raccolti poi in opere di particolare rilevanza come sistematizzazione di una ricognizione analitica

delle valenze psicologiche delle strutture visive. Da *Toward a Psychology of Art* (Faber and Faber, Londra, 1966), in traduzione Einaudi del 1969, a *Visual Thinking* (University of California Press), pubblicato in Italia da Einaudi nel 1974, a *Entropy and Art. An Essay on disorder and order*, pubblicato tradotto pure da Einaudi nel 1974 (1989) come *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, e da *The Power of the Center* (University of California Press, 1982), tradotto sempre da Einaudi nel 1982, con il sottotitolo *Psicologia della composizione nelle arti visive*, a *La dinamica della forma architettonica*, tradotto da Feltrinelli nel 1981, a *New Essays on the Psychology of Art* (Uni-

versity of California Press, 1986), in traduzione Feltrinelli 1987 come *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, a *La Radio. L'arte dell'ascolto*, tradotto dagli Editori Riuniti nel 1987, e fino a *To the rescue of art. Twenty-six essays* (sempre University of California Press, 1992), tradotto nel 1994 da Feltrinelli.

La sua analisi intendeva porsi a tutto campo. «Si presume che ogni settore della psicologia generale comporti applicazioni nel campo artistico», sottolinea nell'introduzione a *Verso una psicologia dell'arte*. Espressione visiva, simboli e interpretazione. E tuttavia la sua indagine procedeva senza sistematicità quanto piuttosto fondandosi su una consapevolezza sperimentale, affermando che i suoi saggi «nascono dalla prospettiva e dall'interesse di un singolo individuo, e riferiscono su tutto ciò in cui gli è capitato di imbattersi». Considerando infatti pariteticamente il rapporto con opere del passato quanto della contemporaneità: su Henry Moore, per esempio, ma in particolare su *Picasso's Guernica*, pubblicato nel 1962 (e tradotto da Feltrinelli). Ma la sua attenzione visiva rappresentava a sua volta una scelta di campo entro una totalità percettivo-sensoriale. Se si è limitato ad analizzare il «senso della vista» è perché lo ha considerato «l'organo più squisitamente efficiente della cognizione umana», e il più vicino alla sua esperienza. Ma: «Teorie più ampie dovranno occuparsi delle potenzialità e delle debolezze specifiche delle altre modalità sensoriali, e della cooperazione intima che si istituisce tra tutti gli organi di senso»; avverte introducendo *Il pensiero visivo*. La sua metodologia analitica aspirava ad una capacità di penetrazione di linguaggi artistici di tutti i tempi. «La cosa più importante che ci resta da fare è rivivere ed esplorare i principi su cui si fonda ogni processo effettivamente produttivo delle arti. Se crediamo che l'arte sia una condizione imprescindibile dell'esistenza umana, sul piano non solo psicologico ma anche biologico, dobbiamo presumere che essa affondi le sue radici nelle profondità del nostro essere. E queste radici devono essere rintracciate», scrive introducendo *Per*

Da «Arte e percezione visiva» agli studi su Moore e Picasso a Entropia e arte» una lezione esemplare di chiarezza analitica

la salvezza dell'Arte.

Di fronte alla decostruzione non soltanto della forma ma degli stessi media artistici, e soprattutto una perdita di cognizione delle motivazioni stesse dell'espressione artistica, che cosa rimane oggi della lezione di Arnheim? Certamente una grande, esemplare, intenzionalità utopica di chiarezza analitica; ma certamente anche un fondamentale richiamo alla complessità di componenti semiologiche e psicologiche di un linguaggio che per quanto fattosi sempre più anche casale, oggettuale, è pur sempre sostanzialmente visivo, persino nelle sue estreme desinenze virtuali attuali.

EX LIBRIS

La gente capisce ciò che è astratto più di quanto non creda.

David Lynch

IL CALZINO DI BART

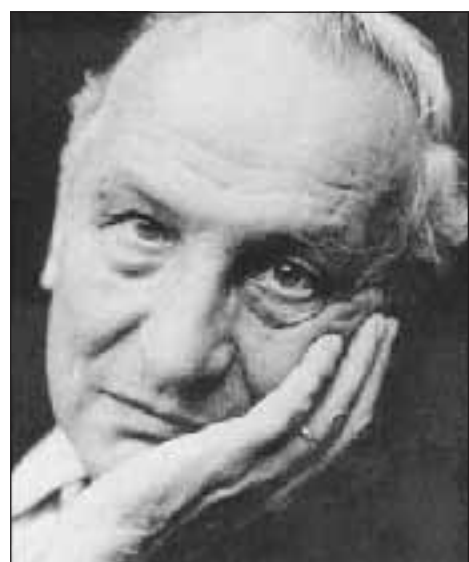
Renato Pallavicini

Ora vi spiego Calder a fumetti

Anche il fumetto ha i suoi «lettori» speciali, i suoi storici e critici. All'arte del fumetto si sono applicati in molti, con molte «tecniche» e diversi risultati: dal semiologo francese Pierre Fresnaut-Deruelle al filosofo, sempre francese (si sa, Oltralpe, hanno il culto della *neuvième art*, ovvero la *bande dessinée*, ovvero il fumetto) Michel Serres; dallo studioso e autore Scott McCloud che con il suo *Understanding Comics* (e altri testi) ha spiegato - come non altri - che cos'è il linguaggio del fumetto attraverso un lungo, geniale e divertente saggio a fumetti, al maestro Will Eisner che ha teorizzato e applicato in pratica - con assoluti capolavori - la sua *Sequential Art*; fino ai contributi di tanti altri studiosi come Sergio Brancato, Daniele Barbieri, Gino Frezza, Enrico Fornaroli. Oggi vi parliamo di un curioso caso - e libro - in cui un autore di fumetti (ma è anche un creativo pubblicitario), il catalano Juanjo Sáez, prova a spiegarci che cos'è *l'Arte* (Salani Editore, pp. 264, euro 18) attraverso un fumetto, una sorta di *graphic novel*, anzi un diario di «conversazioni immaginarie con la madre». Sáez disegna come disegnano i bambini (o come noi pensiamo disegnano i bambini), rappresenta personaggini (sé stesso, sua madre, sua moglie Vanessa, i suoi amici) senza volti ed espressioni ritratti in situazioni quotidiane. Ma l'andamento «minimalista» rivela, a poco a poco, una profondità di osservazioni e riflessioni non banali sull'arte e gli artisti: Picasso, Miró, Calder e poi Tapiés, Warhol, Chillida. Le conversazioni immaginarie con la madre - quasi un'autoanalisi - sono il pretesto per indagare su concetti da far tremare i polsi come: bello, brutto, semplice, complesso, sentire, capire. Il libro di Sáez è un mini-trattato estetico e filosofico che ha la leggerezza di una lezione calviniana e l'innocenza di un bimbo estasiato dalla «giostri» oscillante sopra la culla che l'autore paragona ai *mobiles* di Calder e ai quadri di Miró.



rpallavicini@unita.it



■ di Lucia Russo*

Il 15 luglio avrebbe compiuto 103 anni. Nato a Berlino nel 1904, da bambino aveva visto l'imperatore Guglielmo II guidare a cavallo la parata annuale, e da giovane aveva lavorato proprio in un'ala del Palazzo imperiale, divenuta sede dell'Istituto di Psicologia dopo la rivoluzione del 1918. Formatosi alla scuola di Wertheimer e Köhler, divenne famoso a soli 28 anni con *Film als Kunst*, riconosciuto subito un classico della teoria cinematografica. Ma non fu la fama a spingerlo fuori dalla Germania e a portarlo a vivere in due grandi capitali europee - prima a Roma e poi a Londra - e infine ad attraversare l'Atlantico e a diventare cittadino americano. Lui di origini ebrei, nel 1933 sfuggì ai nazisti; e venne accompagnato alla porta dai fascisti nel 1938. Forse avrebbe scelto di vivere in Italia, se - come dirà an-

LA TESTIMONIANZA Tra i suoi numerosi viaggi anche le visite all'Università di Palermo

Uno studioso che si avvicinava all'arte come alla vita

ni dopo - Mussolini non avesse adottato le leggi razziali. Ma le adottò, e giusto in tempo perché Arnheim, da villa Torlonia, sede dell'«Istituto internazionale per la Cinematografia Educativa» dove lavorava, andasse incontro ai bombardamenti di Londra. E poi l'America. Inizialmente furono i sommovimenti politici a portare «un sedentario per natura» - come si definiva - fuori dal paese natio e a spostarlo da un paese all'altro. E poi, ritornato alla vita accademica, dopo anni di giornalismo e di critica militante, saranno i contributi originali dati alla psicologia a portarlo in giro per il mondo. La psicologia delle arti è una sua creatura. Così sono state innumerevoli le istituzioni culturali che lo hanno invitato. Fino al Giappone, dove soggiornò per un anno, e spesso in Italia dove ritornò tante volte e sempre con desiderio. Conoscere luoghi diversi, usi e costumi non ancora omologati, l'aveva sempre considera-

to un necessario arricchimento, e come mi disse, commentando l'elezione di un Presidente Usa, era preoccupato perché l'eletto non aveva mai messo il naso fuori dalla sua nazione, e soprattutto non era mai stato in Europa. Ricordo il suo arrivo a Palermo per un ciclo di lezioni all'università. Andammo, io e Luigi Russo, ad attenderlo all'aeroporto. Avevamo avuto un rapporto solo epistolare e non riuscimmo a individuare tra i passeggeri uno straniero nato nel 1904. Alla fine rimase soltanto un signore con una valigia a tracolla e una sacca in mano. Troppo giovane: non poteva certo essere lui. E invece era proprio Arnheim. Da quel momento, per tutto il suo soggiorno palermitano, avemmo il privilegio di stare in sua compagnia. E per esplicitare il senso di quel privilegio mi servì delle parole di Fedele D'Amico, che per quella che è la mia esperienza di Arnheim - la persona e la teoria - sono

perfette e avrei voluto scriverle io: «La virtù straordinaria di Arnheim, prima che nella qualità dei suoi scritti, sta nel suo carattere, che di quella qualità è la conditio sine qua non. È il dato essenziale del suo carattere è nel modo di affrontare, prima che il lavoro, la vita. Arnheim porta a ogni cosa, a ogni manifestazione della vita, anche delle cose apparentemente più futili, un interesse profondo; ma al tempo stesso pacato, senza infatuazioni. Crede nella positività della vita, ma discrimina il male dal bene, l'errore dalla verità, e fermamente; però senza iattanza, senza ira, senza virus polemico. Il suo piacere principale - un piacere profondo, ma non compiaciuto, non edonistico - sta nel conoscere: conoscere come veramente stiano le cose. Accetta il mondo in cui vive, ma non per questo lo giustifica, né ci si rassegna: dai suoi mali si riscatta guardandolo negli occhi tranquillamente, direttamente, cercando di com-

prendere. Ora questo atteggiamento si può rilevare facilmente dai suoi studi; ma tanto più impressiona nel contatto diretto con l'uomo, nella vita. Perché anche il più saggio dei filosofi difficilmente si conforma al cento per cento, nella vita, alla sua filosofia; mentre in lui non solo l'adeguazione è perfetta, ma la «filosofia», per dir così, nasce dal suo modo di vivere, piuttosto che viceversa. Per questo conoscerlo di persona, partecipare della sua intimità, è un bene inestimabile. È una critica silenziosa a tutte le nostre intemperanze, alle nostre intolleranze, e fondata non già sull'avallo di ciò che non ci piace, bensì su un giudizio spassionato, diretto, «naturale». È un atteggiamento tanto più persuasivo in quanto attestato da una persona che ha vissuto in proprio eventi crudeli, senza evitare, senza rifiutare la sofferenza. È un atteggiamento che si manifesta subito, al primo incontro. Perché Arnheim è lo stesso per chiunque, si mette subito al livello di chiunque, direi anzi che si ritiene al livello di chiunque». Ecco il Grande Maestro del Novecento che si è spento, anche se continua a brillare attraverso le sue opere apertali.

*Docente di Psicologia dell'Arte all'Università di Palermo