

Oltre l'arbitrio ed il banale. Interferenze verbali nella visualizzazione di contenuti mentali

Roberto Galeotti

Accademia di Belle Arti di Brera, Milano - robertogaleotti@ababrera.it

INTRODUZIONE GENERALE

1. Un precedente diretto di questo lavoro è costituito dagli Aleatopi di Anna Homberg (1983). In quella serie di lavori l'artista cercò di visualizzare una serie di "concetti mentali" sovrapponendo forme (e colori) realizzate da un campione appositamente interpellato.

Nel lavoro di ricostruzione storica che accompagna il suo scritto la Homberg dedica stranamente solo un fugace cenno all'importantissimo, specie in un lavoro sulla visualizzazione mentale, rapporto tra linguaggio e pensiero.

Senza risalire all'origine ancestrale di questa interazione tra funzioni cognitive, è di per sé curioso notare come da diverso tempo ormai, pensabilità e dicibilità d'un evento non procedano di pari passo e come la ragione scientifica abbia finito col conformare ricerche e definizioni epistemologiche più alla seconda che alla prima. Uno iato che appare chiarissimo tra la ricerca artistica e quella scientifica come giustamente sottolineato dalla Homberg: «Le avanguardie artistiche [...] arrivano a conclusioni spesso complessissime e di grande sottigliezza, rischiando però perennemente l'arbitrarietà [...]. La ricerca scientifica, d'altro canto, [...] si trova sovente ad analizzare brandelli di realtà talmente elementari da rendere i risultati [...] di una banalità sconcertante».

2. S'offre l'opposizione tra alternative ugualmente indesiderabili: arbitrarietà o banalità, con il linguaggio a far da giudice. Se il «brandello di realtà» non è abbastanza piccolo da consentirne una descrizione esauriente si rischia l'arbitrio; se lo è si sprofonda nel banale.

D'altra parte, se pure fosse possibile una descrizione esauriente di tale brandello, non è possibile nessuna comunicazione che prescinda da una relazione (Wittgenstein, 1953). Circostanza che aggiunge (almeno) un livello al problema della descrizione del solito brandello e di cui evidenzia (almeno) due distinti destini.

3. Il primo è quello che si verifica quando la porzione di senso (*semantic space*) di un segno trova corrispondenza in quella d'un altro. Tale è il caso che ha luogo nell'isomorfismo o nella percezione sinestetica (Koffka, 1935). Simboli, allegorie, metafore poggiano su processi e corrispondenze analoghe. Il secondo si verifica quando la porzione di senso di un segno non trova corrispondenza in quella di nessun altro. Il passaggio dell'uno all'altro non si dà *naturalmente*, ma va creato ex novo. L'interprete è confrontato ad una situazione nuova ed imprevedibile per risolvere la quale non potrà far leva su risorse note.

4. Il lavoro che presento affronta sperimentalmente questo secondo caso. Più in particolare affronta le possibilità d'una ricerca sulla visualizzazione di contenuti mentali che escluda - se possibile, o per quanto possibile - la dimensione linguistico-verbale della rappresentazione esaltandone l'originalità soggettiva. Ma questo non è il solo obiettivo di questo studio. Si vuole tentare di capire se quest'enorme mole di materiale, che le esigenze scientifiche inducono spesso a rimuovere dai propri interessi, non possa essere riguadagnata dall'indagine sperimentale in vista di un bilancio più soddisfacente fra arbitrarietà e banalità.

ESPERIMENTO

Introduzione

Questo lavoro documenta un'esperienza di poco successiva alla realizzazione, in collaborazione con Sergio Lombardo, de *La fantasia nella percezione dei volti* (1998) dal quale in un certo senso trae spunto. Si tratta di un esperimento sulla rappresentazione non figurativa e non simbolica di contenuti mentali di cui qui presenterò gli aspetti più direttamente connessi al tema del ritratto.

Da un punto di vista metodologico l'esperimento è molto simile a quello sugli Aleatopi di Anna Homberg salvo che per la scelta degli stimoli impiegati. L'irriducibile ambiguità d'un determinato segno è interna ad una serie di fattori (valori, funzioni, variabili storiche, individuali...) che regolano la relazione significante-significato. Non per nulla nella definizione saussuriana il segno scaturisce dall'unione di significato e significante, cioè dalla complessa rete di relazioni che li lega (e non per nulla, sempre de Saussure [1922], parlerà di primato sincronico nello studio della lingua).

Tutto ciò - ma lo fanno benissimo anche gli esperimenti sull'isomorfismo e sulla percezione sinestetica - spiega perché anche i codici non rappresentativi possono utilmente assolvere scopi rappresentativi.

Qualche semplice esempio può essere d'aiuto. La poesia moderna ha spesso fatto uso del segno, del sintagma, del carattere tipografico come valore poetico in sé, o riducendo il verso a impronunciabili stringhe di vocali e consonanti all'apparenza prive di senso. Se viste da questo punto di vista forme espressive diverse, ad es. quella futurista e quella dadaista, *semberebbero* assomigliarsi; tuttavia, c'è un'enorme differenza tra il *Bombardamento di Adrianopoli* di F.T. Marinetti e la *Ursonate* di Kurt Schwitters. Nel primo caso gli elementi onomatopeici e sinestetici assolvono una funzione palesemente rappresentativa, nell'altro decisamente no. Lo stesso possiamo osservare in pittura, in musica, nel cinema e, in somma, ovunque un segno si strutturi secondo regole della lingua, o finisca con l'essere assorbito da essa.

È quindi nel senso d'una certa ambiguità, ma anche della complessità e problematicità cognitiva, che ho cercato il materiale di stimolo attorno al quale ruota questo lavoro. In particolare mirando a concetti la cui interpretazione non potesse fondarsi su altro che la propria esperienza, dei quali possibilmente non esistessero modelli belli e pronti.

Metodo

Creazione della matrice grafica

All'interno d'un foglio A3 (297 x 420 mm) ho estratto a sorte 100 punti che ho evidenziato con altrettanti cerchi di 1 mm di diametro ottenendo una matrice ben visibile e perfettamente riproducibile. Questa matrice è stata quindi impiegata per visualizzare graficamente, unendo i vari punti, il contenuto mentale di alcuni stimoli verbali.

Istruzioni

Ai partecipanti è stato richiesto di realizzare una rappresentazione dello stimolo verbale unendo i punti sulla matrice grafica in maniera da ottenere una o più forme chiuse. A parte le poche e semplici indicazioni pratiche, le istruzioni sottolineavano l'aspetto soggettivo della prova raccomandando in particolare «di non badare all'eventuale aspetto reale e concreto [dello stimolo]», cioè «a non tentarne una rappresentazione veridica o simbolica», ma «di cercare di tracciare la forma soggettivamente ed emotivamente più idonea a rappresentare lo stimolo» senza preoccupazioni d'altro tipo poiché non si trattava «di un esperimento sulla creatività o sull'originalità».

Procedura

Ciascun partecipante riceveva una matrice su cui eseguire il disegno, le istruzioni e lo stimolo verbale (attivante il contenuto mentale) da rappresentare graficamente. Non esistevano limiti di tempo per l'esecuzione del compito ed era richiesta una sola risposta grafica per stimolo. Trascorso un intervallo di tempo che poteva andare da minimo di pochi minuti ad un massimo di sette giorni, se il soggetto voleva poteva cimentarsi con uno stimolo verbale diverso dal precedente.

I partecipanti all'esperimento erano otto studenti volontari delle differenti

scuole dell'Accademia di Belle Arti di Brera, cui sono stati sottoposti i seguenti stimoli verbali: «me stesso-a» (a), «la persona che amo» (b), più un terzo stimolo di controllo, «autoritratto» (c). Le prove erano individuali e la successione degli stimoli determinata aleatoriamente.

Risultati e conclusioni

In basso sono riportate tutte le risposte agli stimoli verbali realizzate dagli otto partecipanti (ridisegnate da chi scrive sulla medesima matrice degli originali). L'orientamento del disegno è quello scelto dall'autore.

Anche ad un primo, superficiale sguardo emerge con chiarezza una differenza tra le risposte agli stimoli *a* e *b* e quelle allo stimolo *c*.

Una differenza valutabile anche alla luce di parametri morfologico-spaziali quali la semplicità (le risposte allo stimolo *c* sono per lo più figure poco articolate, «semplici» riguardo al ridotto numero di segmenti che le descrivono), la simmetria (le forme presentano quasi sempre almeno un asse di simmetria), la dimensione relativa (le forme occupano quasi sempre una porzione di spazio significativamente più piccola rispetto a quella occupata dalle rappresentazioni degli altri due contenuti mentali) e la collocazione nel foglio (ben centrate nel mezzo), o sinestetici (qualche raro accento dinamico, come ad es. in 5- e 8c). Le risposte agli stimoli *a* e *b* presentano invece caratteristiche esattamente opposte.

Indubbiamente i risultati sembrano andare nella direzione tratteggiata nell'ipotesi. La tentazione di leggerli come espressione delle diverse aderenze alle porzioni di senso degli stimoli che li hanno determinati sarebbe più che motivata. A tal proposito appaiono particolarmente significative le risposte agli stimoli *a* e *c*, che da un punto di vista lessicale potrebbero quasi essere considerati sinonimi. Nondimeno una differenza esiste e mi pare che ad essa ci si debba riferire per inquadrare nella giusta luce i risultati, o almeno affrontare il tentativo: quel che qui s'osserva sembra infatti andare oltre il cosiddetto problema d'interazione semantica (Capozza, 1977).

L'«autoritratto» può essere legittimamente ricondotto ad una dimensione comunicativa che coniuga in maniera spesso ambigua la sfera interiore e quella pubblica, appunto, *rappresentativa*. Le risposte allo stimolo *c* sembrano tirar dritto, proporre all'esterno simboli perfettamente riconoscibili, forme semplici e iconiche, cristallizzazioni semantiche buone per tutte le occasioni, ma anche rappresentazioni sufficientemente gratificanti da poter essere mostrate senza necessariamente dire tutto, monumentali e disinvoltate al tempo stesso. La risposta allo stimolo «me stesso/me stessa» sposta necessariamente l'accento su di sé (o così mi sento di interpretare le risposte documentate, ancorché numericamente scarse). Non si tratta di mostrare qualcosa a qualcun altro ma, innanzitutto, cercare di capire qualcosa non del tutto chiaro, di certo non riconducibile ad alcun modello noto. In questo senso mi sentirei di leggere anche la relativa *somiglianza* tra le risposte agli stimoli *a* e *b*. È perfettamente legittimo che il dubbio che vela la visione di ciò che si è appartenga, e a più forte ragione, anche all'oggetto d'amore.

Bibliografia

Capozza, D. (1977), *Il differenziale semantico*, Bologna.

de Saussure, F. (1922), *Cours de linguistique générale*, Paris (trad. it., Roma-Bari, 1967).

Galeotti, R. (2003), *Proiezioni e preferenze nell'interpretazione di disegni senza oggetto*, Rivista di Psicologia dell'Arte, XXIII-13, pp. 73-79.

Homberg, A. (1983), *Gli aleatopi. Sulla visualizzazione di alcuni contenuti mentali*, Rivista di Psicologia dell'Arte, V-8/9, pp. 35-62.

Koffka, K. (1935), *Principles of Gestalt Theory*, London (trad. it., Torino, 1970).

Lombardo, S. - Galeotti, R. (1998), *La fantasia nella percezione dei volti*, Rivista di Psicologia dell'Arte, NS, XIX-9, pp. 27-37.

Wittgenstein, L. (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Oxford (trad. it., Torino, 1967).

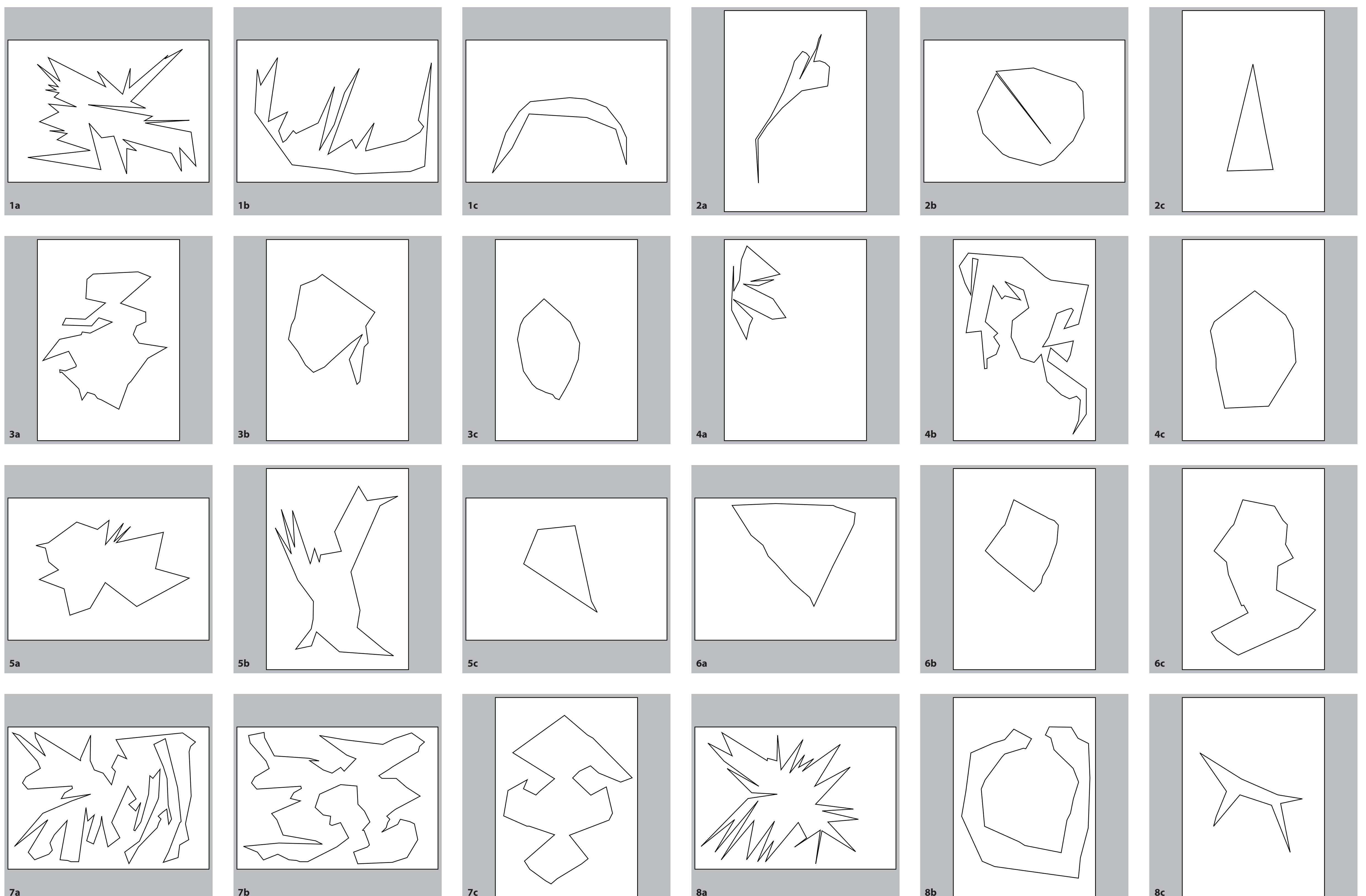


Figura 1. Tutte le risposte fornite dal campione ai tre stimoli verbali. Le risposte sono organizzate per soggetto (1, 2, ..., 8) e stimolo: a, «me stesso-a»; b, «la persona che amo»; c, «autoritratto».