

DIONIGI MATTIA GAGLIARDI

COMPORAMENTO DEL PUBBLICO IN OPERAZIONI ARTISTICHE CHE LO COINVOLGONO ATTIVAMENTE

Abstract

The first sections of this essay deal with the problem of people's social interaction in public, the problem of spontaneity and the effects caused by de-contextualisation in an operation which in everyday life is not classified as a work of art. The second section contains an analysis of an event which I proposed. My attention focuses on the whole of modern society and the cultural variables which it embodies, where making different individuals relate to one another in an exhibition space is inserted into the context of a broader analysis of creativity.

La società ipermoderna e il dominio della rappresentazione

Nel momento storico che stiamo attraversando, ormai da molti definito *ipermoderno* (Lipovetsky, 2004) la società ha in sé il virus della *liquidità* dei rapporti: non si idealizzano più l'amore e le relazioni, ma le cose e il modo per raggiungerle. Questo comporta la chiusura degli individui, i quali alzano le barriere alla bellezza della relazione e studiano la strategia più facile e veloce per arrivare all'oggetto desiderato. Il *godimento* è diventato nuovo imperativo sociale, con il rischio di non lasciare spazio alla creazione di legami affettivi, sociali (Recalcati, 2010), estetici.

I mass-media, ormai da tempo, impongono un modello di rapporti con il mondo in cui la rappresentazione domina sulla relazione diretta, che la società accoglie senza capacità critica e analitica. La ricerca artistica ha le armi per proporre nuove strade da percorrere, ponendo il fruitore nella condizione di esplorare i meccanismi del *desiderio*. Il *desiderio*, come ampiamente descritto nella letteratura scientifica, coincide con la necessità dell'*Altro* (Lacan, 1987), di qualcuno o qualcosa al di fuori di sé.

All'inizio del '900, l'Avanguardia Futurista ha proposto una idea dell'arte realmente rivoluzionaria, in cui la *realtà* diventa maestra più efficace di qualunque rappresentazione. Alle cose da conservare nei musei, si preferiscono operazioni che modificano la vita, che trasformano i comportamenti umani. Le avanguardie successive elaborarono questo pensiero con esiti e soluzioni differenti ma mantenendo per l'artista un ruolo controllato e progettuale rivolto a provocare l'*espressione* del pubblico. Umberto Boccioni in un Manifesto del 1913 sosteneva: "Verrà un tempo in cui il quadro non basterà più"; F. T. Marinetti scrisse in un documento del 1933, molti anni dopo la pubblicazione del primo Manifesto Futurista, che "occorre coraggiosamente liberare lo spettatore dalla sua immobilità servile e sottomessa e metterlo in movimento".

L'operazione artistica come dispositivo relazionale

Una operazione artistica può funzionare come dispositivo relazionale, una macchina per gestire incontri individuali o collettivi, in cui il ruolo del pubblico è determinante non come *fruitore passivo* ma come *individuo attivo*. Questo può avvenire in situazioni in cui lo spettatore si trova davanti alla *contingenza* di condividere attivamente un'esperienza anche con oggetti e/o soggetti sconosciuti, ignoti fino ad allora, potenziando così la propria capacità di costruire legami nuovi, di azzardare, di raffinare la propria abilità ad affrontare l'ignoto. Ogni legame umano, ogni trasformazione dell'individuo, nasce sempre da una *contingenza*, non è mai una necessità scritta nel destino. In questo contesto, l'opera proposta dall'artista può servire da dispositivo che stimola la spontaneità del pubblico, ponendolo in una "condizione" creativa. Come teorizzato dall'Eventualismo, un'opera d'arte ha valore fino a quando assolve alla funzione di dispositivo stimolante; saturata questa funzione l'opera può avere solo valore storico (Lombardo, 1987).

Operazione artistica e atto spontaneo

Lo stato di spontaneità è una condizione psicologica ben distinta, che nasce da paura, angoscia, ira, odio, ma anche da complessi come la cortesia, la rudezza, la leggerezza, l'arroganza, la scaltrezza, o da situazioni di personale stato di alterazione quali l'ubriachezza e le limitazioni individuali. Inoltre questo stato non nasce automaticamente e non è pre-esistente. Esso viene portato alla luce da un atto di volontà o di reazione rispetto ad un evento. Esso non viene creato dalla volontà cosciente, che anzi funge spesso da blocco inibitorio, ma da una liberazione, che è in realtà il libero sorgere della spontaneità. Lo stato di spontaneità spesso motiva non solo un processo interno, ma anche un rapporto esterno, sociale, cioè una correlazione con gli altri.

Jacob L. Moreno, psichiatra statunitense e allievo di Sigmund Freud, distingue tre tipi di spontaneità. Il primo tipo consiste in una variante patologica: fornire di fronte ad una situazione una risposta nuova, ma inadeguata alla situazione stessa. Ad esempio, l'atteggiamento di uno psicopatico il quale afferma che uno più uno è uguale a quattro, trovando una risposta sicuramente nuova ma, in realtà, inadeguata. Il secondo tipo di spontaneità consiste in una varietà stereotipata: fornire una risposta spontanea e adeguata alla situazione (quindi condizionata dai valori culturali della società in cui vive quell'individuo), ma carente di novità o di creatività significativa per risultare feconda rispetto alla situazione. Ad esempio, la battuta di un comico, se ripetuta, perde la sua novità e cessa di suscitare il riso degli spettatori. Il terzo tipo di spontaneità è quella del genio: essa presenta il massimo di varietà creativa. In questo caso la risposta fornita è non solo adeguata, ma presenta delle caratteristiche che sono insieme nuove e creative. Il risultato di questa creatività può manifestarsi sotto forma di un atto (o di un oggetto come l'opera d'arte o un poema, o un congegno meccanico) nuovo e utile per qualche scopo (Moreno, 1973).

Paul Watzlawick sostiene, parlando di spontaneità, che esiste una intera classe di esortazioni comportamentali che ha alla base il paradosso della spontaneità. «L'essenza di questa forma di paradosso consiste nel fatto che in una situazione interpersonale uno dei partner esige o presuppone da parte dell'altro un comportamento che per sua natura può verificarsi solo spontaneamente da sé, e non certo quando viene richiesto: la richiesta rende impossibile ciò che è stato

richiesto» (Watzlawick, 1967).

Già da tempo è stata superata l'idea che un artista possa essere spontaneo nell'atto di concepire e compiere un'opera d'arte. Piero Manzoni, arrivò al limite dell'atteggiamento spontaneo da parte dell'artista esibendo le sue feci, il suo respiro, il battito del cuore, e dopo di lui altri hanno concepito opere di indiscutibile lontananza dalla concezione dell'artista che crea spontaneamente, *ispirato*, un'opera d'arte.

A questo punto, di rilevante interesse è invece la reazione spontanea del pubblico di fronte, o addirittura coinvolto, in operazioni artistiche. È importante che l'opera sia concepita con un metodo chiaro, dichiarato a priori e che consenta di ottenere il livello massimo di spontaneità nel fruitore. In questa direzione, un'importante contributo è stato fornito dalla Teoria Eventualista, con la definizione di tre fasi per il concepimento e la realizzazione di un'opera: *progetto di stimolazione*, improntato ai più rigorosi metodi della funzionalità sperimentale; *evento spontaneo*, che non deve poter essere simulato e la cui purezza dipende dalla purezza del progetto di stimolazione; *documentazione*, che è una registrazione dell'evento attuata con mezzi meccanici o con resoconti individuali, i quali possono essere anche apprezzamenti di gusto (Lombardo, 1982).

Gli effetti causati dalla decontestualizzazione

Molti artisti si sono trovati, in passato, a discutere sul problema della decontestualizzazione: René Magritte che considerava impossibile l'esatta traduzione dell'oggetto ad opera del linguaggio, ha lavorato su opere come ad esempio la celebre pipa con la didascalia "*ceci n'est pas une pipe*"; Marcel Duchamp, con i *ready made*, compie un'operazione di decontestualizzazione che fa recuperare all'oggetto il suo potere di scatenamento semantico, per cui il soggetto si trova ad effettuare molteplici e diversi tentativi di lettura fino allo stabilirsi di una nuova convenzione interpretativa.

Se un individuo venisse invitato a partecipare ad una cena in un campo di calcio, sicuramente vi troverebbe qualcosa di strano. Allo stesso modo, invitato ad uno *Speed date* in una galleria d'arte o in un museo, come in un esperimento da me proposto, può presentare qualche riserva al momento della partecipazione. Nella circostanza classica degli incontri veloci, l'evento è realizzato in lounge bar con soggetti single che tentano la strada dell'incontro al buio, probabilmente perché incapaci di trovare un partner in altro modo o per provare una esperienza nuova. In questo caso, la predisposizione dei soggetti è totale anche se con tutte le riserve caratteriali e le paure che un incontro al buio può suscitare. Invece, è effettivamente difficile per il fruitore convenzionale vedere un'operazione di decontestualizzazione così forzata e in più trovarsi coinvolto in prima persona nella stessa. In un tale contesto è lo stesso fruitore ad essere osservato come *opera d'arte collettiva*, coinvolto in un *tableau vivant* attivo.

Speed date e comportamento del pubblico.

Quando gli individui si trovano l'uno in presenza immediata dell'altro, in circostanze in cui si hanno pochissimi minuti per una comunicazione verbale, essi si impegnano inevitabilmente in un tipo di comunicazione che fa riferimento ad un'altra serie di variabili non verbali. Queste comprendono l'aspetto fisico e gli atti personali: il modo di vestirsi, il comportamento, il movimento, la posizione, il volume della voce, gesti fisici, il trucco del volto e l'espressione generale delle proprie emozioni (Goffman, 1963). Un individuo che si trova a parlare per pochi minuti con una persona mai vista prima, attiva meccanismi di difesa e proiezioni psicologiche nel volto dell'altro, si fa un'idea di quella persona in relazione a determinati parametri fisici e linguistici, che lo fanno aprire più o meno con essa. La possibilità di coinvolgersi, mettere in discussione il proprio modello di realtà, fidarsi, lasciarsi affascinare o alzare le barriere della diffidenza con persone non scelte, ma capitate casualmente, dipende da quanto i due individui si scoprono durante la relazione.

Se è esatto il presupposto per il quale la condotta di comunicazione è sottesa da una specie di "contratto tacito", possiamo immaginare circostanze in cui qualsiasi coppia di persone che non si conoscono può unirsi in qualche tipo di impegno diretto.

Anche nella situazione in cui un individuo, esprime la volontà a non comunicare, in quello stesso istante, quel suo comportamento ha un valore di messaggio e quindi involontariamente comunica con il soggetto che ha di fronte (Watzlawick, 1967).

Nell'operazione proposta in *Speed date* ognuno dei partecipanti è stato numerato e schedato, annotandone le principali caratteristiche: genere, età, nazionalità, professione, aspetto. Il *date* si è svolto in uno spazio allestito con sedie e tavolini sistemati in una disposizione pressoché circolare. Le donne sono state fatte sedere per prime e sono rimaste nella sistemazione originaria per tutto il corso dell'evento. Al contrario, gli uomini hanno incontrato a turno tutti i partecipanti dell'altro genere, spostandosi a rotazione per ogni tavolo. Ogni coppia ha avuto a disposizione un tempo di 3 minuti per discutere e conoscersi. Al termine di ogni incontro i partecipanti hanno espresso 3 preferenze sulla persona appena incontrata, barrando tre dei venti aggettivi proposti su una scheda di cui tutti sono stati forniti all'inizio. Inoltre, ognuno di loro ha espresso la volontà di incontrare o meno in futuro ciascuno degli altri partecipanti.

Dall'analisi delle schede che ciascun partecipante ha compilato, sono emerse tendenze riconoscibili sia negli uomini che nelle donne. Osservando per entrambi i sessi solo le risposte positive e i rispettivi aggettivi associati, emergono interessanti deduzioni. In generale, si osserva nelle donne una selettività positiva nei confronti di uomini che esse stesse qualificano nella scheda come "intelligenti" e frequentemente come "affascinanti" o "romantici", ma anche "educati" e "loquaci".

Dall'altra parte, gli uomini sembrano mostrare una preferenza chiara nei confronti di donne che definiscono "belle" e "affascinanti", ma anche spesso "educate".

Sebbene i tre minuti a disposizione per conoscersi potrebbero non essere sufficienti a definire chi si ha davanti, da conversazioni sviluppatesi in questo breve arco di tempo, sono emerse differenze interessanti e rilevabili tra uomini e donne. Nell'odierna società la scelta del compagno è una delle più lunghe e difficili decisioni di fronte al quale gli individui sono posti nel corso della loro vita. La difficoltà di questa scelta la si può comprendere perfettamente se si

considera che attraverso questa decisione uomini e donne, ma più in generale maschi e femmine della stessa specie, investono le loro capacità riproduttive, generando gli unici mezzi attraverso cui è possibile lasciare sulla terra la propria "traccia": i figli. La procreazione è da sempre una delle facoltà più dispendiose della vita, per tutte le specie terrestri, dalla ricerca del partner fino alla cura dei piccoli. È attraverso la riproduzione che è possibile la prosecuzione della specie, ed è per l'importanza della scelta stessa e per l'enorme quantità di "energie" che essa richiede che questo processo è così difficile. Proprio dallo *scopo biologico* della ricerca del compagno "ideale" potrebbero derivare le differenze di genere nei criteri di selezione maschili e femminili. Gli psicologi evolutivisti (Buss 1989; Kenrick et al., 1992) sostengono che le diverse prerogative di scelta tra uomini e donne riflettano i differenti ruoli sociali che essi storicamente possiedono, e sarebbero perciò una conseguenza della stessa evoluzione umana. Precedenti studi sulle differenze di genere nella scelta del partner hanno portato alla luce risultati paragonabili a quelli riscontrati dall'analisi dei dati ottenuti dall'evento. Infatti, dai suddetti studi emerge la tendenza delle donne a dare maggior peso all'intelligenza e all'ambizione del potenziale compagno, rispetto a quanto non facciano gli uomini, i quali mostrano conferire maggiore peso all'attrazione fisica. Ed è proprio questo ciò che si può ipotizzare leggendo i dati di *Speed Date*: le donne accettano di rivedere per lo più uomini che ritengono intelligenti, mentre gli uomini sono più aperti alla conoscenza di donne che trovano belle e affascinanti.

Tutte queste teorie supportano l'ipotesi che maschi e femmine si sono confrontati con differenti difficoltà per il successo riproduttivo nel nostro passato evolutivo. Sembra che le donne abbiano avuto maggiori difficoltà nell'accesso alle risorse per sé e i propri figli, che si traducono in limitazione del successo riproduttivo (Buss, 1989), da cui il maggiore interesse per le capacità operative del compagno, piuttosto che le sue qualità fisiche. Invece, le difficoltà più grandi per gli uomini furono dovute alla ricerca della compagna fertile, di quella con le migliori capacità riproduttive (Buss, 1989), da cui deriverebbe la maggiore attenzione per l'aspetto fisico della potenziale compagna. Lo scienziato Tallis ha esposto negli ultimi anni una tesi che aggiunge un tassello importante a quanto detto fin'ora sullo *scopo biologico* sostenendo che "un giovane uomo produce circa tremila spermatozoi al secondo mentre una giovane donna ha una dotazione di soli quattrocento ovuli per tutta la vita, risulta chiaro che le femmine investono di più, cercando partner di qualità superiore" (Tallis, 2004). Queste differenti "pressioni" selettive sono alla base delle diverse strategie riproduttive tra maschi e femmine e, di conseguenza, delle differenze di genere nella scelta del partner.

Conclusioni

A fronte di quanto detto fin'ora l'opera d'arte può essere dispositivo che evoca nel fruitore emozioni del suo *io* più profondo, trovandosi a proiettare sull'opera valori provenienti dalle esperienze passate. L'opera, comparando come *materiale non strutturato*, in cui l'artista si astiene dal mettere in campo proprie idee o contenuti, permette al pubblico di comportarsi attivamente e spontaneamente rivelando (proiettando) i propri principi strutturanti, senza leggere una *storia* già raccontata da altri.

E' importante altresì che l'operazione sia di semplice fruizione, perché il pubblico non si senta messo alla prova o sottoposto ad un test psicologico. Astinenza espressiva dell'artista, essenzialità formale e qualità proiettiva dell'opera possono essere elementi costitutivi di un metodo sperimentale per la costruzione di opere d'arte.

BIBLIOGRAFIA

- Buss D. M.**, (1989) *Toward an evolutionary psychology of human mating*, Behavioral and Brain Sciences XII, Cambridge.
- Goffman E.**, (1963) *Il comportamento in pubblico*, Einaudi Editore Torino, 1971.
- Lacan J.**, (1958-59) *Il Seminario. Libro VI. Il desiderio è la sua interpretazione del desiderio*, Tr. it. in *La Psicanalisi*, Astrolabio n°5, 1987.
- Lipovetsky G.**, (2004) *Les temps Hypermodernes*, Grasset Paris.
- Lombardo S.**, (1982) *Sulla spontaneità*, Rivista di Psicologia dell'Arte n° 6/7, Jartrakor Editore Roma.
- Lombardo S.**, (1987) *La Teoria Eventualista*. Rivista di Psicologia dell'Arte n. 14/15, Jartrakor Editore Roma.
- Moreno J. L.**, (1947) *Il teatro della spontaneità*, Guarnaldi Editore Firenze, 1976.
- Recalcati M.**, (2010) *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Tallis F.**, (2004) *Pazzi d'amore. L'amore come malattia mentale*, Il Saggiatore, 2006.
- Watzlawick P.**, (1980) *Il linguaggio del cambiamento*, Feltrinelli, 2004.
- Watzlawick P.**, Beavin J. H., Jackson D. D., (1967), *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, 1997.

