

ID: 0202

SAGGI

SULLA TEORIA DELLA PERCEZIONE DI WALTER GROPIUS

Michele Sinico

PAROLE CHIAVE

Bauhaus, Teoria della percezione, Walter Gropius

Nel presente articolo è esaminata la teoria della percezione di Walter Gropius prendendo come riferimento un testo del 1947: *Is There a Science of Design?* Nella prima parte del testo emergono alcune influenze dalla *Ganzheitspsychologie* e dal *New Look on Perception*. In particolare si discute una dimostrazione percettiva, citata dallo stesso Gropius, di Earl C. Kelley. Nel suo testo, Gropius assume anche alcune premesse della fenomenologia. Da questo punto di vista, egli pone le basi teoriche per l'intersoggettività percettiva. Inoltre, sono messe in luce alcune sue intuizioni sullo studio scientifico delle qualità espressive e della relazione soggetto-ambiente. Infine, è rilevata l'influenza, sulla teoria della percezione di Gropius, della teoria della *Gestalt* e della psicologia spiritualistica.

L'opera di Walter Gropius è oggetto di interesse di un'ampia letteratura secondaria che indaga i molteplici aspetti del suo carattere intellettuale e scientifico (cfr., ad esempio, Argan, 1951; Probst & Schädlich, 1985; 1986; 1987; Lupfer & Sigel, 2004). Il presente scritto si sofferma sulla sua teoria della percezione, esplicitata soprattutto in un saggio del periodo londinese, del 1947, intitolato *Is There a Science of Design?* Alcuni risultati di questo esame critico permetteranno, nelle conclusioni, di delineare anche il rapporto tra Gropius e la psicologia sperimentale, il quale rapporto, nella tradizione scientifica e pedagogica della Bauhaus, ha avuto un rilievo non trascurabile.

Il saggio di Gropius esordisce con una dichiarazione molto esplicita, in cui l'autore avvisa il lettore che il tema trattato è frutto di una conoscenza sulla sensorialità visiva e sull'intersensorialità sedimentata negli anni: "Per molti anni ho sistematicamente raccolto dati [facts] sul fenomeno della vista umana, sulle sue relazioni con gli altri sensi e sulle nostre esperienze psicologiche con la forma, lo spazio e il colore" (2007, p. 47).

Con ciò, Gropius non solo dichiara di avere una conoscenza avvertita

sull'argomento che si accinge a trattare, ma ammette anche la legittimità epistemologica di un'esperienza percettiva *psicologica*, e quindi implicitamente di un piano conoscitivo che sta al di qua del mondo transfenomenico delle scienze naturali. Legittimità rimarcata nello stesso paragrafo in cui afferma di ritenere che "i problemi psicologici siano basilari e primari, mentre le componenti tecniche della composizione [*design*] costituiscano i mezzi ausiliari intellettuali di cui disponiamo per realizzare l'intangibile per mezzo del tangibile (2007, p. 47).

La distinzione tra psicologia e tecnica è subito da sottolineare perché rimanda implicitamente a una psicologia spirituale, contrapposta a una psicologia fenomenologica che trova nei contenuti dell'esperienza immediata una base di autonomia dal soggetto e, di conseguenza, un termine di oggettività scientifica. Questa contrapposizione, come risulterà tra poco più chiaramente, ha generato in Gropius un significativo dissidio teorico.

Ammessa l'importanza della dimensione psicologica, Gropius premette anche la necessità di pervenire a una conoscenza scientifica. Vale la pena di riportare un ulteriore passo dell'articolo per attestare questo rilevante atteggiamento nei confronti della ricerca oggettiva:

Se riusciremo a fissare una base comune per intendere la composizione, se saremo in grado, fondandoci su ricerche obiettive [*objective*] piuttosto che su intuizioni personali, di scoprire un denominatore comune, esso dovrebbe potersi applicare a qualsiasi forma di composizione [*design*] (2007, p. 47).

Gropius esprime, in forma inequivocabile, l'opportunità di "comprendere il design" sulla base di "ricerche obiettive", cercando "basi comuni", evitando di affidarsi su "interpretazioni personali". Tutto ciò vale come una netta presa di distanza dal rischioso preconcetto di soggettività della percezione, il quale risulta necessariamente autocontraddittorio per ogni soggetto-designer che progetta per un altro soggetto-utente. Infatti, nella misura in cui si assumesse una soggettività radicale dell'esperienza percettiva, come relativismo di codice, si negherebbe la possibilità anche solo teorica di *progettare per*. Questa presa di distanza, peraltro, non negherebbe in linea di principio la soggettività del vissuto percettivo, giacché si deve pur distinguere un vissuto soggettivo esclusivo della sfera privata, interno all'io, da un vissuto soggettivo che si riferisce a un dato pubblico, esterno dell'io, sulla cui base sancire una verifica intersoggettiva, a cui ricondurre l'obiettività del risultato progettuale.

Ma questa apparente presa di distanza dal soggettivismo, che sarebbe giustificata dalla necessità di una conoscenza obiettiva, sembrerebbe smentita dall'argomento successivo che chiarisce implicitamente le assunzioni della teoria della percezione di Gropius: "Essenziale è il fatto che

la sensazione proviene da noi, e non dall'oggetto che osserviamo" (2007, p. 47).

Che la sensazione provenga da noi stessi e non dall'oggetto sotto osservazione è truistico usando il termine *sensazione* nel significato che si è imposto nella tradizione, da Thomas Reid a oggi, come dato sensoriale giustapposto alla *percezione* che denota invece il contenuto di ciò che si esperisce: il sistema fisiologico appartiene al soggetto percepiente e non, ovviamente, allo stimolo distale che mobilita la sensorialità. Anche se i termini *sensazione* e *percezione* sono usati nel testo in modo ambiguo, Gropius enfatizza questo truismo per sottolineare che la percezione non coincide con il dato fisico distale. La tesi di Gropius è che il dato fisico distale subisce una trasformazione per mezzo della sensorialità o comunque del sistema psichico. Questa tesi viene esemplificata con una dimostrazione presa in prestito dal pedagogista Earl C. Kelley, riportata nella sua opera maggiore: *Education for What is Real* (1947).

Prima di passare a discutere la dimostrazione, è importante notare che Kelley, uno studioso registrato nel limitato ambito della *Experiential Education* (cfr. Raiola, 2011), non è menzionato nemmeno nelle più onnicomprehensive opere della psicologia (vedi ad esempio Boring, 1950). È probabile quindi che Gropius non abbia cercato un riferimento autorevole nella scienza della percezione, che incidentalmente si occupava di pedagogia; ma, viceversa, si direbbe che egli abbia scelto un riferimento nella pedagogia che incidentalmente si occupava di percezione. In secondo luogo, si può ipotizzare che la scelta di Gropius sia stata motivata dalla necessità di confortare alcune delle sue assunzioni piuttosto che di mettere alla prova le proprie tesi confrontandosi con i teorici della percezione più riconosciuti dell'epoca.

In verità Kelley aveva alle spalle un determinato sfondo teorico-psicologico. Come professore di scuola superiore, Kelley entrò in contatto con Adelbert Ames Jr., fautore del trasazionalismo, del quale assimilò una prospettiva teorica inquadrabile nel cosiddetto *New look on perception*, un movimento che negli Stati Uniti, nel secondo dopoguerra, incontrò un certo fervore, anche se poi ebbe un rapido declino. Il *New look* diffondeva una psicologia per la quale la personalità umana deve essere concepita nella sua interezza. Un postulato che non poteva non risuonare conforme alla concezione educativa, ancorché di maggiore ampiezza, di Gropius (1935), per il quale "l'idea di educare le capacità naturali dell'individuo a cogliere l'esistenza nella sua globalità, come entità cosmica" (2004, p. 30).

Il *New look* arrivava a ipotizzare, e a dimostrare persino, l'impatto sul dato percettivo di fattori legati alla personalità, ai bisogni, alle motivazioni, ecc. Arrivava a realizzare esperimenti in cui si verificava l'ipotesi che le monete

sono percepite più grandi da bambini poveri, in quanto poveri (Bruner & Goodman, 1947). La più rigorosa discussione critica ha smontato la teoria palesando tutte le inconsistenze metodologiche (cfr. Kanizsa, 1961; e sull'impenetrabilità del modulo percettivo, il fondamentale saggio di Pylyshyn, 1999). L'idea di poter modificare la realtà empirica è però talmente gratificante ed esaltante che ancora oggi, tra coloro che non hanno lo scrupolo di tenere in ragionevole considerazione la più qualificata discussione scientifica, si possono trovare adepti di questa teoria.

Ma vediamo ora come la dimostrazione di Kelley proverebbe che "noi riceviamo le sensazioni non dalle cose che ci stanno intorno ma da noi stessi". Kelley invita il lettore a guardare dentro ciascun foro di tre schermi (vedi figura 1, in cui si riporta la figura originale), dietro i quali ci sono tre diversi oggetti: un cubo di filo di ferro; un disegno bidimensionale di un cubo; dodici fili di ferro opportunamente collocati nello spazio.

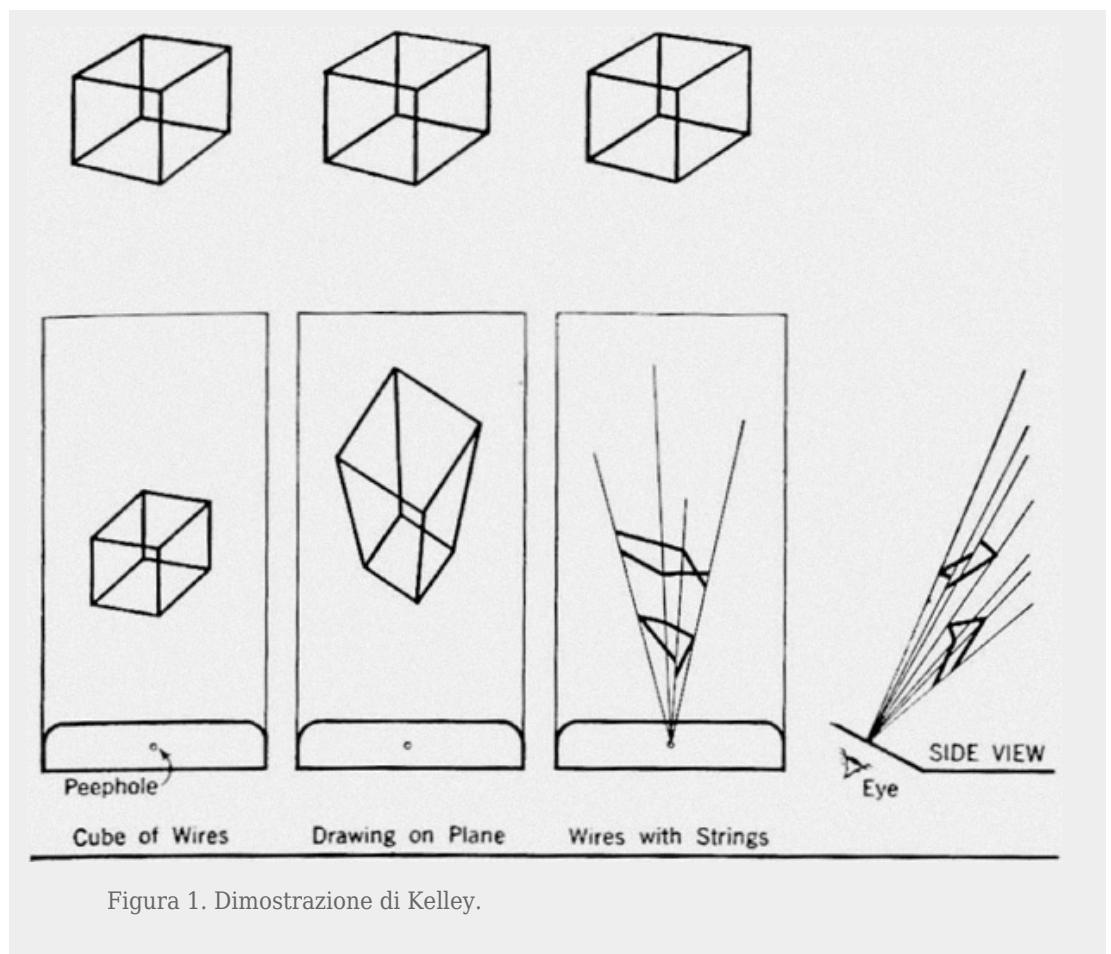


Figura 1. Dimostrazione di Kelley.

Ebbene, in tutti i tre i casi, dal foro si vede un cubo. Questo porta Kelley a

concludere che:

Oggetti completamente diversi hanno dunque prodotto la stessa impressione sulla retina e si sono risolti nelle medesime sensazioni. La sensazione non poteva venire dall'oggetto, dato che esso, in due casi, non era un cubo. *Non poteva nemmeno venire dal pattern retinico dato che il pattern non era un cubo. Il cubo non esiste se non perché lo chiamiamo un cubo* [queste due frasi riportate in corsivo risultano omesse nella traduzione italiana, ndr]. Dunque, quella sensazione proveniva non dall'oggetto, ma da noi (2007, p. 49).

Egli usa un espediente che, nel linguaggio tecnico della psicologia della visione, si chiama "foro di riduzione". Il foro di riduzione permette di isolare una parte del campo visivo. Tant'è che, nell'esempio di Kelley, i tre oggetti sul foro di riduzione appaiono tutti tre cubi, appunto perché sono percepiti "in riduzione": le immagini retiniche dell'osservatore, nei tre casi, non sono dovute agli oggetti cubi che stanno dietro lo schermo, sono dovute alle immagini presenti sul foro di riduzione, che sono nei tre casi identiche: un cubo che si articola tridimensionalmente nello spazio pittorico. Dimodoché l'osservatore non può constatare che i cubi percepiti siano oggetti diversi perché, a causa dell'espediente stesso, può solo vedere tre immagini uguali. All'affermazione di Kelley secondo cui "la sensazione non poteva venire dall'oggetto, dato che esso, in due casi, non era un cubo" si deve quindi replicare che la sensazione non poteva venire dall'oggetto, dato che esso non era più sotto osservazione.

Nella logica della sua dimostrazione, lo schermo di riduzione è inoltre del tutto inutile. Kelley poteva infatti più facilmente ricorrere all'evidenza che l'oggetto distale (nella dimostrazione, i tre cubi tridimensionali) è sempre ridotto, nella proiezione retinica, a due dimensioni, perché la retina è una superficie bidimensionale, come egli poteva anche ricorrere a numerosi altri fatti: che l'immagine retinica è capovolta per effetto del cristallino; che è curva, perché la superficie retinica è concava; che è doppia, perché gli occhi sono due; ecc. A dispetto di questi fatti, che attestano l'adattamento della stimolazione alle caratteristiche morfologiche della retina, l'osservatore percepisce sempre un cubo tridimensionale. Da questa più semplice premessa, Kelley avrebbe potuto dedurre che la tridimensionalità dei cubi non è percepita direttamente dallo stimolo distale perché la mediazione retinica, stadio fisiologico da cui si costituiscono le sensazioni, trasforma l'informazione visiva in due dimensioni. Bastava insomma prendere come riferimento il fenomeno delle costanze percettive o il cosiddetto "errore dell'esperienza".

Negli anni quaranta si potevano trovare numerosi volumi di psicologia sperimentale che discutevano il tema delle costanze percettive. Un

riferimento, particolarmente autorevole, è la *Gestalt Psychology* di Wolfgang Köhler, la cui prima edizione risale al 1929 (la seconda è del 1947). Questo riferimento è assai significativo perché nel 1929 lo stesso Köhler venne invitato da Hannes Meyer (subentrato a Gropius, nel marzo dello stesso anno, alla direzione della Bauhaus) a tenere una conferenza al Bauhaus (Wingler, 1962). L'importanza di questo legame tra la psicologia della *Gestalt* e il Bauhaus sarà ripresa nelle conclusioni, per lasciare spazio adesso all'evidenza che il dato percepito non coincide con l'immagine retinica. Questa evidenza è data dalla cosiddetta costanza percettiva, a prescindere da un'eventuale spiegazione del fenomeno stesso. Si consideri l'esempio della costanza di forma (ma eguale forza dimostrativa avrebbero gli esempi con la costanza di colore, di grandezza, ecc.): se osserviamo un libro di forma rettangolare, giacente dinanzi a noi sul piano fronto-parallelo, la proiezione retinica è (con una certa approssimazione) un rettangolo e la percezione è di un libro a forma rettangolare. Se però incliniamo il libro in profondità, la proiezione retinica sarà (con una certa approssimazione) un trapezio eppure continueremo a percepire un volume di forma rettangolare, inclinato nello spazio (vedi Fig. 2). In altri termini, la percezione non coincide con la stimolazione prossimale della retina, non coincide con la sensazione.

In secondo luogo, sin dagli ultimi anni venti si parlava di "errore dell'esperienza", così coniato proprio da Köhler (1929-1947). Lo psicologo gestaltista chiarisce che è un errore attribuire all'immagine retinica ciò che è proprio dell'esperienza fenomenica. Infatti sulla retina, propriamente parlando, non c'è alcuna immagine. Sulla retina ci sono soltanto singoli e isolati recettori più o meno attivati. L'immagine è un'entità, a un diverso grado di complessità, non riducibile ai singoli elementi del mosaico retinico. Sicché l'affermazione di Kelley, che il cubo "non poteva nemmeno venire dal *pattern* retinico, dato che il *pattern* non era un cubo", è vera in tutti i casi in cui c'è stimolazione retinica.

Lo stadio fisiologico retinico è del resto, come tutti gli altri stadi dello schema psicofisico assunto da Kelley (dalla stimolazione distale, alla mediazione ottica, alla retina, al corpo genicolato laterale, alla corteccia, al percetto) sempre una condizione sufficiente ma non necessaria all'esito percettivo (Bozzi, 1989). Ma Kelley, con la non necessarietà degli stadi dello schema psicofisico per avere percezione di un fatto, esclude il fatto ontologico: egli afferma che il cubo "non esiste", entrando in contraddizione. Se infatti Kelley afferma che non si può vedere il cubo distale tridimensionale perché l'osservatore dispone esclusivamente della visione bidimensionale dalla proiezione retinica (o comunque dal foro di riduzione) allora non può assumere che il cubo distale sia tridimensionale, perché per affermarlo bisogna appunto vederlo, e siccome lui sostiene che non vederlo si può, la dimostrazione cade.

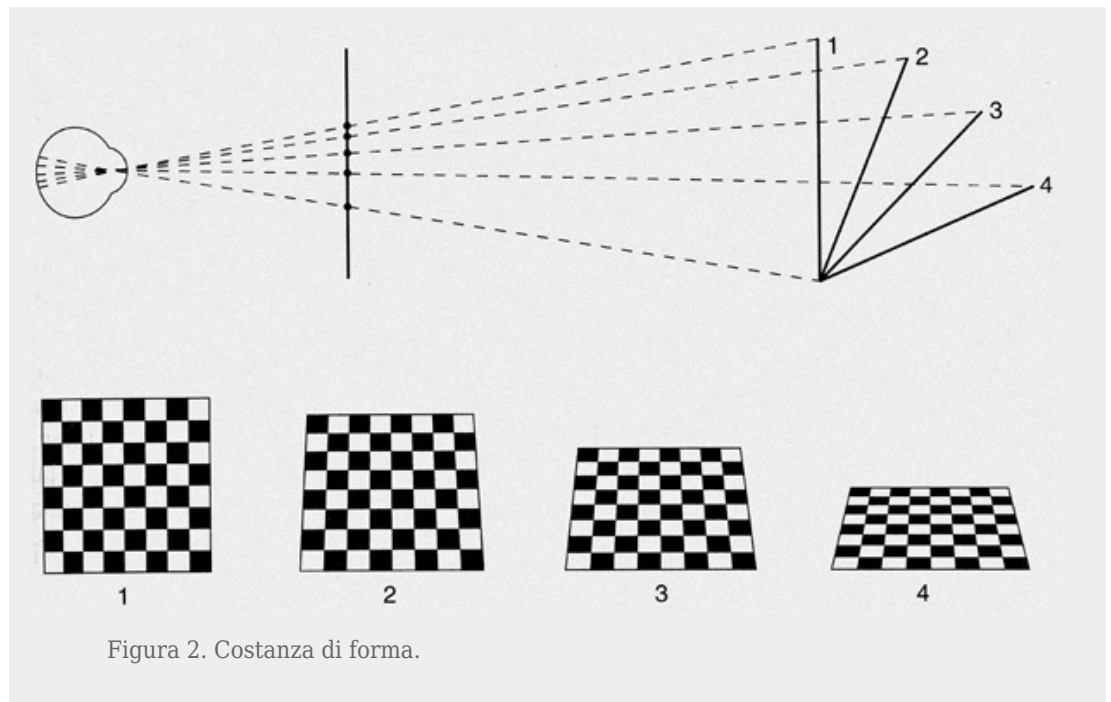


Figura 2. Costanza di forma.

In ogni caso, forte della sua dimostrazione, Kelley conclude così il ragionamento: “dunque, quella sensazione proveniva non dall’oggetto, ma da noi. Proviene da esperienze precedenti” (2007, p. 49).

Purtroppo, anche l’ipotesi che l’esperienza passata possa determinare il dato percettivo (che Kelley qui chiama “sensazione”) è un’opzione teorica notoriamente discutibile nella misura in cui non è possibile giustificare una prima esperienza. Meno che meno è logicamente derivabile dalla dimostrazione stessa, se non come falsa causa. L’intera argomentazione di Kelley, con tutte le sue debolezze epistemologiche, è assunta da Gropius, il quale riporta, nella chiusa del paragrafo, riferendosi alla percezione di un bambino, la propria teoria stadiale della percezione: “quella che è all’inizio una mera immagine riflessa sulla retina, assume poi, nella successiva esperienza vitale, un significato simbolico” (2007, p. 49).

Il postulato, ribadito anche successivamente nel testo da Gropius, che la percezione visiva della profondità si struttura sulla base dell’esperienza tattile, deriva dalla teoria di Georg Berkeley e ha un importante sviluppo in Piaget (1937). A partire dagli anni sessanta, però, in particolare grazie alle ricerche di Gibson (1966), questo postulato è stato dimostrato inconsistente. Non è qui la sede per entrare nel merito delle ricerche attuali che anzi esibiscono solide prove sperimentali a favore di un sistema percettivo già strutturato nei bambini appena nati, capaci di percepire le leggi dell’organizzazione gestaltica o delle ricerche sui pulcini che dimostrano una

capacità di riconoscere il genitore gallina mediante una semplice invariante, ovvero una dozzina di punti luminosi in movimento. Tutto questo va detto senza nemmeno voler entrare nell'annosa discussione storica sull'innatismo *versus* l'empirismo. Più semplicemente, i risultati delle più recenti ricerche sperimentali non permettono oggi di affermare che i significati propri della percezione visiva, a meno che non si tratti ovviamente di acquisizioni extra-percettive, di tipo convenzionale, siano dovuti *tout court* a un'evoluzione ontogenetica.

Per avere la disponibilità di queste ricerche bisognava però aspettare gli anni sessanta. Per Gropius invece, che scriveva due decenni prima, il soggetto percipiente "vede" in prima istanza l'immagine retinica e, in un successivo stadio evolutivo, arricchisce il mero dato sensoriale con un'aggiunta di significati simbolici. L'aggiunta è per forza un contributo dell'esperienza in termini di *Erfahrung*, ossia di integrazioni conoscitive che hanno, con ogni evidenza, una portata culturale, convenzionale. L'arricchimento successivo sarebbe dunque l'apporto di una conoscenza intellettuale soggettiva contrapposta a quella sensoriale.

Di seguito, l'architetto tedesco presenta un secondo asse della sua teoria della percezione, una topica in cui sono polarizzate l'inconscio (*subconscious reactions*, va detto però che i suoi esempi trattano perlopiù di reazioni riflesse) e la conoscenza intellettuale (*intellectual knowledge*). A differenza di questa, l'inconscio dà una risposta determinata ed è impermeabile alla valutazione critica.

Nel seguente sottocapitolo, intitolato *Design education*, Gropius individua uno spazio teorico per le due dimensioni realtà-illusione e conscio-inconscio che rappresenta il luogo della scaturigine creativa. Senza tuttavia entrare nel merito della dinamica creativa, egli espone alcune perspicue riflessioni mosse dall'esigenza pratica dell'educatore. In questi passi emerge tutta la sua raffinata disposizione pratico-artistica nei confronti dell'empiria e si ha, nel testo, una vera e propria svolta fenomenologica che vale la pena di riportare per esteso, con puntuale commento:

I poteri subconsci o intuitivi di un individuo appartengono esclusivamente a lui. È dunque del tutto futile, per chi educa a comporre [*design*], proiettare nella mente dell'allievo le proprie sensazioni soggettive. Tutto ciò che egli può fare è condurre il suo insegnamento sulla base della realtà, dei fatti obiettivi [*objective*], comune proprietà di tutti gli uomini (2007, p. 50).

Riprendendo le assunzioni di apertura, Gropius ribadisce la necessità di escludere l'imperscrutabile sfera della soggettività dalla prospettiva educativa e di rivolgersi invece sul dato pubblico, su quell'esperienza percettiva esterna al vissuto privato che è base comune e condivisa con gli

altri osservatori, e su cui si stabilisce intersoggettivamente l'oggettività del mondo osservabile. E continua:

Ma la distinzione tra realtà e illusione richiede una mente aperta, non influenzata da residui di conoscenza intellettuale. Tommaso d'Aquino ha detto: "Devo svuotare la mia anima affinché possa entrarvi Dio". Questo vuoto, questa disponibilità senza pregiudizi è la condizione della concezione creativa (2007, p. 50).

La bellissima citazione di Tommaso d'Aquino è un programma fenomenologico. Il vuoto, in cui dovrebbe entrare Dio - Dio che qui evidentemente sta per il salto creativo - è di fatto un'erudita enunciazione dell'*epoché* husserliana. Si noterebbe pertanto un ridimensionamento del contributo di quella conoscenza intellettuale, contrapposta a quella sensoriale, ottenuta, come si diceva sopra, nell'evoluzione ontogenetica. E che Gropius si riferisca proprio all'osservazione, epurando i pregiudizi del sapere acquisito e ritornare alle "cose stesse", per usare la dizione di Husserl, sta letteralmente nel prosieguo:

Il compito preliminare di un insegnante di composizione [*design*] deve consistere nel liberare l'allievo da ogni inibizione intellettuale [...]. Deve dunque guidarlo nel progressivo sradicamento di pregiudizi tenaci, preservarlo da cadere nella pura imitazione, aiutandolo a trovare un denominatore espressivo comune che sorga dalla sua stessa osservazione, dalla sua stessa esperienza (2007, p. 50).

Lo studente liberato da ogni "inibizione intellettuale", cioè neutralizzando la conoscenza intellettuale acquisita, deve trovare un "denominatore espressivo comune che sorga dalla sua stessa osservazione, dalla sua stessa esperienza", deve cioè cogliere la realtà nel suo proprio darsi. Quel "sua stessa", riferito allo studente, potrebbe indurre a credere che Gropius non riesca a liberarsi della dimensione soggettiva. Ma il passaggio dopo elimina anche questo sospetto: "Se la composizione [*design*] è uno specifico linguaggio di comunicazione per esprimere sensazioni subconsce, deve possedere le proprie norme fondamentali di scala, di forma, di colore" (2007, p. 50).

Nella misura in cui il design è qui definito come uno specifico linguaggio di comunicazione, deve per forza basarsi su una base comune che rende possibile la condivisione tra chi emette il messaggio (il designer) e chi lo riceve (il destinatario). Questa base comune, espressa attraverso messaggi percettivi, che "legano l'uomo molto più strettamente delle parole" (2007, p. 50), consiste di norme, e un piano legale è infine esplicitato: "Chi compone [*the designer*] deve imparare a vedere, deve conoscere gli effetti delle illusioni ottiche, le influenze psicologiche dell'ombra, dei colori, delle tessiture edilizie; deve conoscere gli effetti di contrasto, di direzione, di

tensione e di riposo” (2007, p. 50).

Tutti questi esempi riguardano effetti o leggi percettive intersoggettive. A partire dalle illusioni cosiddette “ottico-geometriche”, che nonostante siano per definizione un’antinomia tra la descrizione fisico-misurativa e la descrizione data nell’esperienza immediata, si mantengono, nel loro effetto illusorio, del tutto stabili e intersoggettive, per arrivare agli effetti dell’ombra, delle leggi fenomenologiche sulla percezione dei colori, della tessitura, del contrasto, ecc., Gropius attesta un piano percettivo *iuxta propria principia* e si stacca del tutto dalla teoria *New look* dovendo, del resto, egli accettare, da designer, che nell’empiria non si trovano solo vaghi spunti per speculazioni filosofiche, ma anche vincoli percettivi stabili e irrispettosi delle volontà, delle credenze e delle voglie dell’osservatore.

Bisogna certo aggiungere almeno altri due rilevanti addentellati teorici che hanno indotto un certo fenomenologismo in Gropius. Il primo è l’influenza della “pura visibilità”, su cui ha già ampiamente precisato Argan (1951), evidenziando come il pensiero di Konrad Fiedler si muovesse propriamente lungo la linea fenomenologica. Il secondo addentellato è l’influsso del movimento *De Stijl*. A tal proposito, Argan (1951), in rapporto a Piet Mondrian, giunge ad attribuire alla teoria della *Gestalt* un ufficio alquanto impegnativo: “quella sperimentazione sui rapporti tra percezione, spazio e forma rappresentava un contributo importante alla *Gestaltstheorie* che Gropius veniva elaborando come teoria stessa dell’architettura” (p. 78).

Nonostante tutte queste significative corrispondenze, sarebbe però sbagliato spingere l’interpretazione del testo al di là del legittimo, identificando completamente Gropius con la fenomenologia gestaltista. Per quest’ultima, il piano percettivo ha, proprio in quanto fenomenologia, una rilevanza ontologica e concerne la sfera della percezione esterna. Per Gropius invece l’opzione ontologica può essere limitata alla definizione fenomenistica e la sfera esperienziale è pur sempre dettata dalla sfera interna al soggetto, è una psicologia “con l’anima”, “*Keine Gestalt ohne Gestalter*” (1930, p. 17), come diceva William Stern. È dunque uno psicologismo che ammette la convergenza intersoggettiva solo per la similarità dei sistemi mentali tra individui. Qui sta la differenza con la psicologia della *Gestalt* dovuta a numerose derivazioni, forse anche dall’influenza machiana rinforzata dallo stretto rapporto con László Moholy-Nagy, sicuramente dai contatti con la Scuola di Lipsia di Felix Krueger.

Da questa svolta fenomenologica in poi, tranne la lunga parentesi di tono scolastico sulla fisiologia della visione, il testo di Gropius riflette le intuizioni di un architetto che si serve degli osservabili per scopi concreti e non per debiti contratti con teorie promettenti ma poco fondate. In questa veste, sotto la dettatura dei vincoli della concreta realizzazione, il Nostro colleziona

rimarchevoli intuizioni sulle qualità espressive, sugli effetti illusori in architettura, sul rapporto ecologico organismo-ambiente, ecc. È piena di significato, anzitutto, l'esigenza di definire in modo non fumoso gli effetti dell'espressività: "Espressioni vaghe come 'l'atmosfera di un edificio' oppure 'il calore di una stanza' vanno definite con precisione, e in termini specifici" (2007, p. 50).

Sull'annoso tema dei colori, che possono essere "dolci o aggressivi", delle forme, che possono essere "eccitanti o distensive", ecc. (Gropius riporta un fitto elenco di effetti dalle pagine di un articolo di un designer newyorchese in cui, per la verità, non si distingue la percezione delle qualità espressive dagli effetti delle qualità espressive sul soggetto percepente), una base scientifica la si poteva trovare sia nella teoria gestaltista berlinese di Köhler (1947) sia nella teoria di lipsiana di Klages (1921). Seppure ancora molto lontane da uno sviluppo teorico più sistematico e sperimentalmente evoluto (cfr. Sinico, 2012), i due riferimenti rappresentavano già negli anni trenta uno strumento concettuale solido per gestire l'affascinante tema delle qualità espressive in termini scientifici.

Non meno significative sono le considerazioni di Gropius sulla composizione e sulla scala umana, ossia "l'unità di misura quando percepiamo il nostro ambiente esterno" (2007, p. 57). Una definizione che ha un relevantissimo peso nel confronto critico con la psicologia sperimentale del Novecento. Negli anni sessanta, infatti, la ridefinizione dell'ambiente percettivo ha dato luogo alla rivoluzione ecologica di James J. Gibson (1979) che ha spaccato in due il paradigma cognitivo, differenziandosi dalla teoria modularista, e ha rinnovato la scienza della visione introducendo un'ottica sistemica in cui il mondo esterno non è più meramente definito in termini fisici ma mediante una metrica ecologica. Siamo dunque proprio alle intuizioni avanti lettera di Gropius.

Mantenendo la promessa stabilita all'inizio con il lettore, Gropius dà, nella chiusa, risposta alla domanda (retorica) del titolo: *Is There a Science of Design?*

L'immediatezza intuitiva, lo scatto di una mente creativa, è sempre indispensabile per creare un'arte profonda. Ma una chiave ottica assicurerebbe una base oggettiva come requisito preliminare per una comprensione generale e varrebbe come fattore di controllo all'interno dell'atto creativo (2007, p. 63).

La risposta è affermativa, nella misura in cui si assicura una base intersoggettiva che non permette solo la comprensione ma anche - e qui siamo alla più spinta concretezza scientifica - un controllo, che è l'avallo di un metodo sperimentale.

Quali conclusioni si possono allora trarre dall'insieme di questo esame? In primo luogo, Gropius, che pone come traguardo una scienza del design, oscilla tra una teoria che postula il contributo soggettivo nella percezione e la necessità di trovare una base comune intersoggettiva indipendente dal soggetto (tale deve essere il dato empirico per costituire un banco di prova per il controllo). Il supporto teorico della prima posizione, la dimostrazione di Kelley, si rivela inconsistente sul lato tecnico ma affine all'idea psicologista derivata dalla *Ganzheitspsychologie* di Krüger e del suo allievo, il conte Karlfried Graf Dürckheim che sin dai tempi di Gropius teneva lezioni alla Bauhaus. Per questi psicologi di Lipsia, la comprensione della struttura percettiva richiede di non fermarsi alla forma incontrata nell'esperienza fenomenica ma di risalire ai "sentimenti" (*Gefuehle*) del percipiente. Una teoria, quella di Krüger, dai contorni vaghi e dalla sostanza sfumata, mai giustificata epistemologicamente, che la storia della psicologia scientifica ha condannato all'oblio.

Una teoria alternativa, che avrebbe dato corpo all'obiettivo teorico di una scienza del design, era senz'altro la *Gestalttheorie*. Nel 1947 c'erano già in circolazione alcuni tra i principali volumi della Scuola berlinese e, soprattutto, la psicologia della *Gestalt* di Max Wertheimer godeva larga fama, rispetto, quando non perfino deferenza (e copiosamente usati nel *Linguaggio della visione* di Gyorgy Kepes (1944), libro che Gropius cita tra la bibliografia essenziale nell'ultimo paragrafo dell'articolo). Il fatto che Gropius si sia affidato, proprio per il tema della percezione, alla pedagogia di un Kelley e alla teoria degli psicologi di Lipsia, e non abbia invece sentito l'esigenza di verificare una più autorevole proposta concettuale della psicologia della percezione, porta a notare incidentalmente un ultimo nesso storico.

Stando a certe supposizioni (Wingler, 1962) il miglior allievo di Köhler, Karl Duncker, tenne nel 1929 una conferenza alla Bauhaus. Se ciò non fosse vero, perché non è supportato da alcun documento (Toccafondi, 2009), in ogni caso l'allora direttore della Scuola di Dessau, Hannes Meyer, aveva sicuramente invitato lo stesso Köhler. Mayer si era quindi rivolto alle massime autorità europee nel campo della scienza della percezione. Gropius, in uno scambio epistolare con Tomás Maldonado (1963), dopo aver rivendicato l'organizzazione delle lezioni del conte Dürckheim (oltreché di Wilhelm Ostwald) scrive: "Il principio di questi metodi [*metodi scientifici*] era già stabilito prima che Mayer si occupasse del Bauhaus, ma egli li precisò meglio" (1974, pp. 169-170).

Senza voler addentrarsi e nemmeno alludere ai delicatissimi rapporti personali tra studiosi che hanno caratterizzato la stagione vivace e tormentosa della Bauhaus (Wingler, 1962), si potrebbe riscontrare, in Gropius, una certa strettezza nel riferire l'apporto di Mayer. Si direbbe,

infatti, per quel che concerne almeno la psicologia della percezione, che il contributo di Mayer non sia stato solo di ordine quantitativo, ma che, aprendo la Scuola, tra gli altri, alla psicologia della *Gestalt*, ad alcuni membri del cenacolo di Reichenbach e del circolo di Vienna, abbia inteso ingenerare un vero salto qualitativo di cambiamento metodologico: un contributo sedimentato nella cultura del design che oggi, nel sistema scientifico interconnesso, è una decisiva eredità culturale per la più coerente evoluzione disciplinare; e senza per questo dover sfilare nemmeno una sola foglia di alloro, per gli indubitabili meriti acquisiti, alla corona del suo predecessore.

Bibliografia

Argan, G. C. (1951). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi.

Boring, E. G. (1950). *A History of Experimental Psychology*. New York: Appleton-Century-Crofts.

Bozzi, P. (1989). *Fenomenologia sperimentale*. Bologna: il Mulino.

Bruner, J. S. & Goodman, C. C. (1947). Value and need as organising factors in perception. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 42, 33-44.

Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin. Trad. it. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*. Bologna: il Mulino, 1999.

Gropius, W. (1935). *The New Architecture and the Bauhaus*. London: Faber and Faber. Trad. it. *La nuova architettura e il Bauhaus*. Milano: Abscondita, 2004.

Gropius, W. (1947). Is There a Science of Design? In *Scope of Total Architecture* (pp. 35-49). Trad. it. Esiste una scienza della composizione? In *Per un'architettura totale*. Milano: Abscondita, 2007.

Gropius, W. (1963). Lettera a Tomás Maldonado del 24 novembre 1963. In T. Maldonado. *Avanguardia e razionalità* (pp. 168-172). Torino: Einaudi, 1973.

Kanizsa, G. (1961). *Cosa si intende per percezione*. Atti 13° Convegno degli psicologi italiani. Firenze, pp. 23-28.

Kelley, E. C. (1947). What is Absolute? In Denise D. Nessel (Ed.). *Awakening Young Minds: Perspectives on Education* (pp. 67-86). Cambridge: Mallor Books, 1997.

Kepes, G. (1944). *Language of Vision*. Chicago: P. Theobald. Trad. it. *Il*

linguaggio della visione. Bari: Dedalo, 1986.

Klages, L. (1921). *Vom Wesen de Bewusstseins*. Leipzig: J. A. Barth.

Köhler, W. (1929-1947). *Gestalt Psychology*. New York: Liveright. Trad. it. *La psicologia della Gestalt*. Milano: Feltrinelli, 1961.

Krüger, F. (1953). *Zur Philosophie und Psychologie der Ganzheit, Schriften aus den Jahren 1918-1950*. Berlin: Springer.

Lupfer, G. & Sigel, P. (2004). *Gropius*. Köln: Taschen.

Piaget, J. (1937). *La construction du réel chez l'enfant*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé. Trad it. *La costruzione del reale nel bambino*. Firenze: La Nuova Italia, 1973.

Probst, H. & Schädlich, C. (1985-1986-1987). *Walter Gropius*. Berlin: Verlag für Bauwesen.

Pylyshyn, Z. W. (1999). Is vision continuous with cognition? The case for cognitive impenetrability of visual perception. *Behavioral and Brain Sciences*, 22, 341-423.

Raiola, E. O. (2011). Earl C. Kelley. Education for What Is Real. In T.E. Smith & C.E. Knapp (Eds). *Sourcebook of Experiential Education: Key Thinkers and Their Contributions* (pp. 180-185). New York: Taylor & Francis.

Sinico, M. (2012). *Expressive Design*. Milano: Mimesis.

Stern, W. (1930). *Studien zur Personwissenschaft*. Leipzig: Barth.

Toccafondi, F. (2009). La scuola di Berlino e gli scritti teorici di Karl Duncker. In K. Duncker. *Coscienza e vita* (pp. 5-27). Firenze: Le Lettere.

Wingler, H. M. (1962). *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin*. Bramsche: Rasch. Trad. it. *Bauhaus. Weimar, Dessau Berlino, 1919-1933*. Milano: Feltrinelli, 1972.