

ATTENZIONE. ALLUSIONE - NON ILLUSIONE

FIX. ACCENTI. LABORATORIO AUTOMA.

RITMO E FORZA DEGLI ACCENTI. LINGUAGGIO.

di

Salvatore Leo J. Incarbone@2020

INDICE

Riassunto

Indice dei paragrafi.

Ritmo, accento e durata. Fix. Unità. Accento negativo.
Unità oggettuale. L'automa, laboratorio della futura psicologia.
Variando la figura di Kanisza. Allusione.
Attribuzione paradossale dell'accento cinetico come si rivela nell'effetto stazione e nel malore.
Funzionamento attentivo. Squilibrio. Fix e attività del soggetto.
Accentazione. Caratterizzazione e riferimenti negli atti del pensiero. Classificazione. Approssimazione e
Superficialità. Meccanismo razionale e logico nella percezione e nell'immaginazione.
Attenzione. Percezione. Linguaggio. Fix, accento di esistenza.
Il confronto fra i sensi.
Accenti di tempo.
La battuta: il ritmo.
La nascita dell'accento forte.
Il valzer e l'allusione di K.
Aspettarsi l'aspetto.
Il millenario problema della conoscenza e dell'isomorfismo gestaltico.
Attenzione e discorso. Immagini polivalenti. Modo impostato e modo attualizzato. Significato.
Alcune caratteristiche dell'attenzione.
Alcune caratteristiche dei fix e degli accenti.

Sommario

Bibliografia

Sitologia

Indice delle figure.

Figura 1. Elementi del ritmo.
Figura 2. Triangolo e cerchio.
Figura 3. Un cerchio o l'altro cerchio o una coppia di cerchi?
Figura 4. Variando la figura di Kanisza. Allusione.
Figura 5. Di fronte all'immensità.
Figura 6. Visi o vaso?
Figura 7. Disegno infantile e fix di presenza
Figura 8. In marcia. Una definizione possibile di battuta.
Figura 9. Nascita dell'accento forte.
Figura 10. Schema ritmico del valzer
Figura 11. Accenti temporali nell'allusione di K.
Figura 12. Attenzione e discorso.
Figura 13. Immagine alternante trivalente.
Figura 14 "La giovane, la vecchia... e la macchia".

Riassunto

Nel **ritmo** è riconosciuta una **successione di accenti**. La nozione generalizzata di accento è detta "**fix**". La funzione psichica che realizza l'accento (fix) ed è responsabile della sua formazione è individuata nell'**attenzione**. Essa è riconosciuta formatrice di assunti percettivi che sono sottoposti al controllo di tutti i sensi e del raziocinio. Un esame della figura di Kanisza, porta a considerarla come **allusione**, non più come illusione. Sono esaminate le **figure alternanti polivalenti**. Si studiano poi gli accenti percettivi e in particolare gli accenti di tempo nel ritmo e si scopre la possibile spiegazione della forza degli accenti, sia musicali e sia visivi. È posta in rilievo la funzione degli accenti p. e., in alcuni canoni musicali noti in Oriente e il legame profondo tra **attenzione e linguaggio**. È fornita un'interpretazione ritmica della cosiddetta "illusione di Kanisza". Sono puntualizzate alcune caratteristiche complesse dell'attenzione. La **capacità selettiva** dell'attenzione può essere automatica oppure coscientemente attivata come quando si decide di cercare qualcosa. Si riconosce nell'**automa il laboratorio** della futura psicologia. Si stabilisce l'esistenza di figure polivalenti senza limite del numero di alternative.

Si tratta di un espediente dell'attenzione, un suo modo di funzionare che può essere visto come accento "negativo"; lo chiamiamo così perché sottrae evidenza al contesto scenico in cui l'oggetto si trova immerso. Corrispondentemente dobbiamo sopprimere l'esistenza e l'intervento di un'attenzione *negativa sminuente* e di un'attenzione *positiva esaltante*. È un fenomeno che abbiamo sempre "sotto gli occhi", per così dire, poiché quando fissiamo un oggetto, lo mettiamo a fuoco con il cristallino il quale provvede – in questo semplice modo – a porre in stato di sfocatura il resto della scena, per quanto possibile, a meno che essa (o qualche sua parte) non si trovi alla stessa distanza dall'osservatore.

In questo caso di equidistanza, la sfocatura non basta più: intervengono allora due altri meccanismi: uno è quello del volume minore del conoide di energia luminosa che traversa la pupilla partendo da punti scenici più lontani dall'asse ottico: questi punti appariranno più fievoli e si imporranno di meno subendo così, otticamente e fisiologicamente, un accento negativo; l'altro meccanismo è quello fisiologico della maggiore *sensibilità della fovea* che favorisce i punti scenici vicini all'asse ottico. A questi meccanismi però – volontariamente o no – deve allearsi una carica attentiva applicata alla zona retinica preferita, cioè all'oggetto in osservazione da parte del soggetto che opera comunque attivamente. Infatti, nonostante la maggiore sensibilità foveale, il soggetto potrebbe *tenere spostata la propria attenzione* lateralmente su una zona periferica pur mantenendo l'occhio fisso davanti a sé.

Volendo, è infatti possibile, senza spostare il globo oculare (p. e. continuando a fissare un punto di riferimento fisso davanti a lui) "osservare" ciò che accade lateralmente, in zona periferica. In questa tecnica di visione "in tralice" sono particolarmente avvezze le donne che possono controllare ciò che accade di fianco p. es. per vedere, senza parere, se sono ammirate o no. La visione centrale diventa ora automatica, fissa, di livello (qualità) inferiore; la periferica è diventata volontaria, mobile, in qualche modo superiore. L'attenzione è molteplice, ha cioè molteplici aspetti e s'avvale di espedienti corporei.

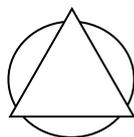


Fig. 2. Triangolo e cerchio. Se ci si concentra con l'attenzione su una figura, triangolo o cerchio, si obnubila l'altra e grazie all'accento negativo, è come se questa ultima facesse da sfondo. Cercando di immaginare il cerchio, il triangolo si obnubila. Osserviamo che in questo caso, l'attenzione è rivolta ad un oggetto in parte immaginario giacché solo in parte è sostenuto da una visione reale.

Nella figura 2, applicare l'attenzione a un oggetto C (cerchio) significa toglierla da un altro T (triangolo), e ciò accade persino quando quest'ultimo (T) "copre" il primo (C). Quando, concentrati, stiamo percependo in questo modo, l'oggetto T risulta allora sfocato nonostante noi fissiamo praticamente uno stesso luogo nel piano di fronte a noi, cioè il piano perpendicolare all'asse ottico passante per il centro della retina e per il centro della pupilla. È come se l'immaginazione sottraesse energia alla possibile visione reale che risulta trascurata per merito di un accento negativo.

L'intervento spettacolare di questo altro meccanismo di "sfocatura da concentrazione" si può vedere p. e. nella "allusione di Kanisza" (fig. 4A); continuando a fissare il triangolo centrale, si cerchi di vedere o immaginare quello sottostante. Subito il primo (bianco) rimane obnubilato, come se tendesse a sparire, quasi un poco sbiadito ma l'applicazione dell'accento negativo è tuttavia parziale. Ancora più evidente è questo effetto di sfocatura nel caso di una figura bivalente o plurivalente come si può notare nelle "figure alternanti" (p. e. "la giovane e la vecchia", "i visi e il calice", ...). Occupando lo stesso luogo, o si vede una cosa o se ne vede un'altra. *L'accento positivo* per l'una implica un *accento negativo* per l'altra. In questo caso, l'applicazione dell'accento negativo è totale. Lo scopo dell'attenzione ci sembra quello di essere *selettiva per creare unità* ben definite delimitandone i confini e attribuirne lo spazio e l'ambito di esistenza. Lo stesso spazio non può essere attribuito a due figure diverse, né due significati distinti possono essere concessi a una stessa configurazione contemporaneamente.

Un'unità – una volta formata - esclude l'altra o tende comunque a escluderla pur se non dovesse riuscirvi completamente. Abbiamo visto che a ciò provvedono i due accenti nascenti in coppia con funzioni opposte: uno positivo, l'altro negativo. La misura o grado della loro applicazione non è attualmente prevedibile in modo chiaro giacché il fenomeno dipende dalla forma che non è un ente misurabile (Incarbone, 1998).

L'attenzione è dunque dotata di attività strutturante, predisponente, indicatoria, denotativa e se costruisce una cosa *non* intende costruirne un'altra contemporaneamente giacché è selettiva e delimitante. Allo scopo di non creare confusione, indica chiaramente l'unità che si trova nel suo "fuoco".

La capacità delimitante è stata storicamente confusa e posta in relazione a una capacità limitata (Broadbent, 1987), cioè erroneamente, a una limitazione, ignorando così l'utilità e l'importanza della capacità delimitante e selettiva.

Il compito dell'attenzione ci sembra invece quello di costituire unità che possono essere facilmente indicate perché precisate, separate dallo sfondo contestuale, precludendo all'uso del linguaggio di cui lo sguardo, il grido e l'uso dell'indice sono *precursori fondamentali*. Poiché l'attenzione, per esempio visiva, è dotata pure essa di attività indicatoria - grazie alla direzione e alla fissità p. e., dello sguardo - se indica una cosa, non ne indica un'altra.

La capacità selettiva è la base della *capacità ordinante* con cui è possibile predisporre ed eseguire un'*azione ordinata*, persino una frase, un discorso.

L'attenzione appare relativamente libera anche se in certi casi il suo comportamento può essere prevedibile e di questo si approfitta nella comunicazione e nella segnalazione, anche la più comune. Si può attrarre l'attenzione (per es. con luci, suoni); essa può dirigersi automaticamente oppure può essere coscientemente *indirizzata* come quando *si cerca*

qualcosa intenzionalmente, cioè volutamente, p. es., un colore in un quadro, una rosa in un'aiuola di fiori, un tipo di frutta sulle bancarelle di un mercato, un nesso o un'azione che risolva un problema.

Unità oggettiva. L'automa, laboratorio della futura psicologia.

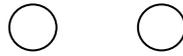


Fig. 3. Un cerchio o l'altro cerchio o una coppia di cerchi? In questa figura si può focalizzare l'attenzione sulla pallina di sinistra - e la destra s'obnubila - oppure quella di destra - e si obnubila la sinistra - oppure ci si concentra sulla "coppia" - e allora si obnubila lo sfondo. Questo significa che l'attenzione implica un **modo** di considerare le cose. Diciamo allora che essa è sempre "**modalizzata**". Questo **modo** coincide con il **significato attribuito**, momento per momento.

La modalizzazione è essenziale per l'attenzione; essa può essere dedicata agli oggetti con cui entriamo in contatto attraverso la vista e allora si parla di **attenzione visiva**; oppure dedicata agli eventi sonori e si parla di **attenzione uditiva** e così via. L'attenzione può tuttavia essere ulteriormente specificata ed essere dedicata ad un aspetto particolare di un senso, per esempio della visione, come può accadere quando la dedichiamo a un colore oppure a una forma oppure ancora a una distanza o a una tessitura che possiamo trovare o non trovare nell'immagine, o a una certa zona o ancora la possiamo dedicare ad un certo aspetto o ad un certo tipo di movimento. In tutti questi casi parleremo di attenzione dedicata secondo una ben determinata e particolare **modalità** o **modo**. P. e., il modo "colore" è diverso dal modo "oggetto". Scegliendo il modo, l'attenzione può più facilmente enucleare una unità selezionandola e facendola risaltare rispetto ad uno sfondo scenico, e col gioco degli accenti positivi e negativi, essa facilita o addirittura determina una unità oggettiva, cioè un proprio oggetto.

L'attenzione ha pertanto la funzione d'*esaltare l'oggetto che fissa* per metterlo a disposizione del soggetto che ne può così parlare, indicarlo, tenerne conto per un'azione o manipolarlo per i propri bisogni.

Pertanto l'attenzione non ci sembra affatto in relazione a un "collo di bottiglia a capacità limitata" (Broadbent, 1987).

È invece una **funzione complessa capace di formare e distinguere unità**. Se sussiste un "limite" (termine usato abbastanza ingenuamente dall'autore suddetto) ciò accade perché l'attenzione **delimita** per formare unità, sia pure a scapito di un contesto scenico.

Non c'è "limitazione" bensì una "delimitazione" in atto. Questa serve a formare unità, in senso oggettiva - vale a dire istituisce una relazione con qualcosa d'altro che è "fuori" dell'oggetto e che momentaneamente fa da "sfondo". L'attenzione serve a descrivere l'unità, a porla in relazione con altre unità e inserirla poi nel quadro più generale di uno scenario in cui si trova. Serve dunque a porre l'io in un mondo ordinato in cui muoversi e vivere con le proprie azioni.

L'attenzione è giustamente **selettiva** ma allo scopo di creare **unità oggettuali** e **sequenze** di unità - oggetti, eventi o azioni - che possono dar luogo anche a comportamenti ben definiti.

Ad es., prima decido di riempire la pentola, poi la metto sotto il rubinetto, lo apro, aspetto l'acqua al livello voluto e poi lo chiudo; infine ritiro la pentola. Non avrebbe senso invertire alcune di queste operazioni.

Non potrei tuttavia costruire la **giusta sequenza** senza avere prima individuato le **unità** che entrano in gioco: riempimento, pentola, rubinetto, acqua, livello, chiusura, ritiro. Si forma così una rete di **relazioni dinamiche** in cui ogni oggetto - e persino ogni caratteristica dell'oggetto - può fare da **puntatore** che spinge al successivo. Serve a delimitare e definire l'oggetto accentuandolo come per affermarlo.

In particolare, nell'ambito di uno stesso senso, per es. quello della vista come nella figura di Kanizsa (v. fig.4), le relazioni sono stabilite in senso cromatico e spaziale, colore-altro colore, forma-non forma, sopra-sotto, visibile-coperto. Tutto ciò serve non solo a costruire una unità ma a costruirne più di una per dare un senso a tutto lo scenario, in questo caso a tutta la figura presentata. Sono individuati così ben due triangoli e tre cerchi e addirittura viene sancita una **gerarchia** d'importanza per le relative figure. Ciò è ottenuto stabilendo quale è più evidente, più vicina all'osservatore e quale è la prima (accento temporale ordinale) che deve comparire in una eventuale descrizione dell'insieme, cosa viene dopo e così via.

La teoria della Gestalt ha tentato di interpretare il fenomeno ma la maniera migliore di spiegare questo e altri fenomeni percettivi e mentali non sta nel ricorrere ad astratte teorie filosofiche, prive di riferimento a un funzionamento concreto, ma di spiegare il più possibile ciò che accade effettivamente **riproducendo il fenomeno osservato in un automa** per verificare un'adeguata ipotesi di lavoro e sottoporla alla sperimentazione. L'automa ci sembra dunque il **laboratorio della futura psicologia**. Ne nascerà un metodo di lavoro e di progresso più adatto per la psicologia di quanto non sia il metodo sperimentale della fisica, considerato inadatto alla psicologia (Parisi, 1978) tenuto anche conto che in psicologia la **forma** ha il predominio e maggiore influenza rispetto alla **grandezza** (Incarbone, 1998).

Variando la figura di Kanizsa. Allusione.

"L'illusione di Kanizsa" (1980) - (d'ora in poi detta "illusione o figura di K.") - è da noi considerata e ribattezzata **allusione** perché positiva, utile. Il termine "illusione" lascia immaginare un errore, mentre il termine "allusione" indica giustamente una facilitazione della comprensione della figura.

Il rendimento percettivo "allude" a un triangolo. Proprio per farlo tale, la psiche - grazie al lavoro dell'attenzione - lo fa sembrare più bianco (o più nero o d'altro colore adatto al disegno), facilitando percezione e descrizione dell'intera figura. Il colore del triangolo è enfatizzato, vivacizzato.

Allusione, dunque, non illusione.

Sinteticamente si può dire: l'accento **evidenzia la qualità** ma non aumenta semplicemente la quantità. Infatti il nero non appare come più fornito di energia elettromagnetica, cioè più luminoso nel senso di più chiaro, ma appare invece "più nero".

È la sua qualità che è evidenziata in rapporto alla qualità delle cofigure, non la quantità di energia luminosa; altrimenti dovrebbe appunto apparire più chiaro mentre al contrario, appare "più nero" perché le cofigure sono comunque decisamente più chiare.

Analogamente una linea con alcune imperfezioni può apparire ed essere descritta come "dritta" anche se non lo è. C'è in ballo anche una caratterizzazione (cioè un'attribuzione di caratteristica) strettamente legata a una possibile amplificazione e a una conseguente classificazione.

La caratteristica ha il compito di fornire un carattere all'oggetto contribuendo a specificarlo, così da renderlo più facilmente individuabile e a farlo rientrare in una "classe" schematicamente data senza troppi dettagli.

Accenniamo che la classe che formava la "categoria" aristotelica derivava - mediante confronto - da ciò che c'era di comune fra cose dell'esperienza: la mente era inizialmente una "tabula rasa" mentre invece ci sembra nascere dotata di attenzione. Il punto è che senza questa non può esserci esperienza.

Un sasso può essere esposto a una miriade di esperienze in milioni di anni, ma non impara nulla perché non ha nulla di innato in dotazione. Non solo il nostro corpo è innato ma anche le nostre facoltà mentali sono innate, sia pure non ancora completamente sviluppate; tuttavia senza di esse l'esperienza sarebbe vana e inutile.

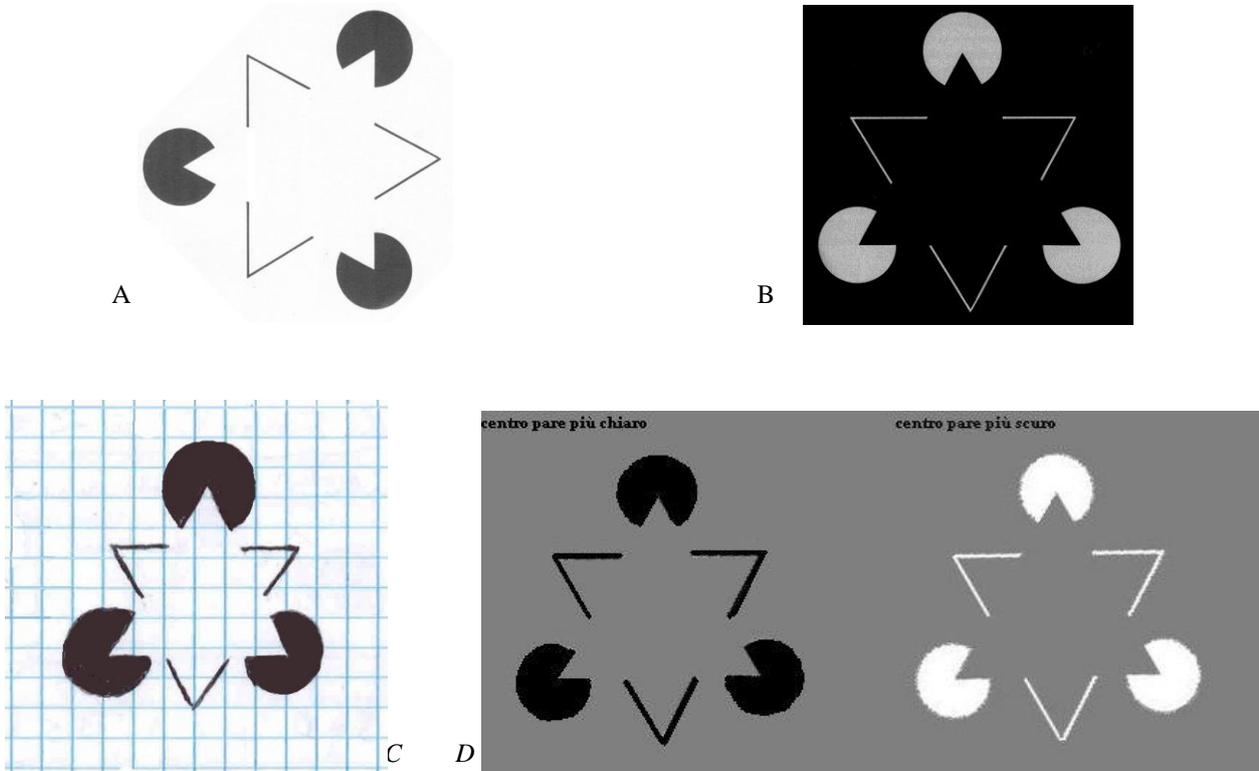


Figura 4 – Variando la figura di Kanisza. Allusione. (non illusione). *Accentu cromatico, stereoscopico, morfologico, temporale, di tessitura,*

*Si noti che la colorazione è identica nella figura e nello sfondo (in A, B, C, D). Cosa accade se questo colore comune è grigio? A questa domanda risponde l'illustrazione composta D. Un **accento temporale** ci sembra importante: verosimilmente è in grado da solo di innescare il ricordo di una figura, la sua ricostruzione mentale e il suo disegno a mano libera che aiuta a stabilire da che cosa si comincia a disegnare, a ricordare o a parlare. P. e., "C'era un triangolo... Poi non so, non ricordo...". Nella figura D, il grigio è dappertutto uguale ma laddove il triangolo sottostante e i cerchi hanno degli scuri, il triangolo centrale appare "per contrasto" poco più chiaro dello "sfondo"; il contrario nel caso opposto. Conviene allora parlare dell'insieme delle altre figure presenti come di "cofigure in uno sfondo" (comune a figura e a cofigure).*

Si noti che il triangolo sottostante ha un contorno parziale di colore diverso dalla propria area, dallo sfondo e dalla figura centrale.

Nell'allusione contenuta nella figura di K., possiamo constatare vari tipi di accenti: uno è l'**accento cromatico**. In fig. 4A, la forma centrale sembra di colore più intenso dello sfondo – il bianco è più chiaro. Analogamente ma al contrario, nella figura B **il nero è più nero, più scuro, non più chiaro**.

Sussiste quindi un'esaltazione di una o più caratteristiche dell'oggetto: esaltazione di tinta, di forma, di vicinanza all'osservatore, ... proprio per **alludere** alla figura centrale: il "triangolo" e porre un ordine a tutta la configurazione.

Perché mai il sistema percettivo dovrebbe rendere più intensa una tinta se non per mettere l'oggetto maggiormente in evidenza? E l'evidenziazione - che è un dare accento - non è forse lo scopo e il modo più tipico dell'attenzione? L'allusione non è la verità assoluta ma è il prodotto più tipico - forse più importante - dell'attenzione al lavoro.

Constatiamo così anche un **accento stereoscopico** (il triangolo centrale, sovrastante, sembra levitare sul foglio, più vicino all'osservatore mentre i tre cerchi e l'altro triangolo sembrano più lontani da lui), un **accento morfologico** (attribuito al triangolo di cui "si vede" bene la forma che pure manca di parte dei lati).

Accenti morfologici sono attribuiti pure a ciascuno dei "cerchi" e al triangolo "sotto" i quali così divengono più semplici da descrivere, facilitando anche la comunicazione.

*Nella fig. 4C, i segmenti del reticolo azzurro, che stanno nel triangolo centrale, vengono "staccati", ritagliandoli dal reticolo dello sfondo per merito dell'apparato percettivo. A questi segmenti viene attribuito un accento di vicinanza (all'osservatore) venendo così a formare una **tessitura** separata accentata, più marcata ed evidente (**accento di tessitura**) appartenente al triangolo centrale sovrastante.*

L'accento attribuito alla tessitura è dunque stereoscopico ma è notevole che le linee vengano come "strappate", comunque chiaramente **interrotte** da un accento **troncante** per essere posizionate sul triangolo apparentemente più vicino all'osservatore. In questo modo, la tessitura interna al triangolo, viene a dotarsi di una forma: quella triangolare ricevendo un accento morfologico. La tessitura non abbassa il triangolo che così rischierebbe di sparire confondendosi con lo sfondo ma è il triangolo che innalza la tessitura e così mantiene la propria forma e salva la tessitura avvicinandola all'osservatore.

Questa "illusione" è troppo marcata ed interessante per essere semplicemente tale; è invece un'allusione.

E precisamente è un'allusione al fatto che conviene descrivere la figura come un triangolo centrale sopraelevato e coperto da un proprio reticolo azzurro anche esso quindi sopraelevato!

I segmenti azzurri che si trovano "nel" - o "sul" - triangolo sono privilegiati e godono degli stessi attributi della forma ospitante, il triangolo. Vengono cioè fatti partecipare degli attributi del medesimo.

Anche la colorazione dei segmenti interni al triangolo sembra lievemente più chiara, vagamente diversa dal resto dello sfondo, partecipando così non solo all'accento morfologico del triangolo ma anche alla sua **tendenza** cromatica.

L'accento di tessitura ci si presenta quindi in una veste non semplice. Esso è **composto** almeno da un accento stereoscopico, uno morfologico e da un altro cromatico. L'accento di tessitura sembra quindi essere di **rango o almeno di complessità superiore**. Una struttura gerarchica per ranghi ci si rivela anche nell'analisi del ritmo, presentata avanti.

Gli accenti non sono statici ma **dinamici** nel senso che **creano tendenze**, spingono cioè verso determinate soluzioni o almeno le indicano e potrebbero essere considerati come **puntatori**. **Apparentemente statici, spingono all'azione o almeno ne indicano la direzione e il verso. Sono motori che suscitano il movimento senza essere movimento essi stessi.** Nel caso della figura di K., gli accenti (specialmente morfologici, cromatici e stereoscopici) spingono verso una descrizione semplificata della medesima, evitando il ricorso a lunghe spiegazioni, evitando la menzione di interruzioni di forma ed evitando la necessità di descrivere la figura punto per punto.

Un esempio meccanico: la "marcia" di un'auto è una leva "statica" e tuttavia è anche moto "dinamico" delle ruote.

Attribuzione paradossale dell'accento cinetico come si rivela nell'effetto stazione e nel malore.

Nell'**effetto stazione**, stando su un treno fermo in stazione, ne vediamo un altro a fianco che inizia a muoversi. Ma ecco quel treno svanisce e improvvisamente ci rendiamo conto che esso era immobile nel paesaggio ed eravamo noi a muoverci con il nostro treno.

Nell'istante in cui ce ne rendiamo conto, proviamo come un leggero capogiro, un mancamento, dovuto alla **mancata** conferma della precedente percezione che si basava su un **accento di velocità** erroneamente attribuito.

Esiste dunque un accento di velocità che permette di concepire un oggetto in movimento e che se viene improvvisamente a mancare, fa sì che l'oggetto stesso appaia improvvisamente fermo rivelando un errore e causando un malessere.

Questo accento di velocità (accento cinetico) è dunque un ottimo esempio di accento motore ovverosia esempio di accento - statico - che però suscita tendenza, tensione verso qualcosa, puntamento a qualcosa, pur non essendo esso stesso, in se stesso, movimento.

In alcuni casi di malore, l'accento di movimento può essere attribuito a tutto ciò che vediamo attorno a noi.

Accade allora che pur continuando a vedere sempre gli stessi oggetti, cosa che sarebbe logica e naturale se li vedessimo fermi, li vediamo comunque in movimento continuo.

È come se il mondo girasse intorno a noi, eppure restano sempre lì davanti ai nostri occhi parendo ugualmente in rapido moto. **Sappiamo** che sono fermi ma li **vediamo** in movimento. È una situazione assurda, paradossale.

Possiamo dire così che la percezione entra in contraddizione con se stessa a causa di accenti mal attribuiti. Il fenomeno si spiega abbastanza agevolmente ricorrendo ai concetti di **accento cinetico** e di **attribuzione errata** dovuta a un difetto di funzionamento del cervello che non riesce a gestire correttamente le attribuzioni.

C'è dunque nell'intera figura di K., un insieme di **accenti** che si possono dire di volta in volta **relazionali, spaziali, configurativi** (in merito per esempio a relazioni fra oggetti spaziali, il triangolo sta "sopra" ai cerchi e a un altro triangolo...). Questi - come vedremo - sembrano avere un'analogia con la **compresenza e la sovrapposizione di più accenti ritmici** p. e., in musica e dunque suggeriscono la compresenza di più forme e parti dell'attenzione che ci paiono allora fornire caratteristiche strutturanti e complesse.

L'attenzione era finora concepita dagli studiosi come una funzione mentale "monolitica" per così dire, mentre invece, dopo uno studio adeguato, a noi appare formata da più parti, organizzate fra loro con funzioni distinte e secondo una struttura complessa e stratificata.

Abbiamo notato che nella figura 4A il bianco appare più chiaro ma a destra il nero non è più chiaro bensì più nero: abbiamo detto che non si tratta di "illusione" ma di una evidenziazione che dà enfasi ai fini di una migliore conoscenza dell'oggetto osservato (nella quale prima o poi sono coinvolti percezione, memoria, discorso, disegno, ...).

Volendo comunicare per telefono quel che vedo, mi trovo facilitato nel parlare di figure d'insieme come triangoli, cerchi e sfondo specificando quale si vede sopra e quale sotto piuttosto che descrivere punto per punto quel che vedo.

La descrizione è olistica, non puntuale.

Ogni accento costituisce ed è un significato; l'accento corrisponde pure a un termine linguistico sia pure variabile da lingua a lingua. Secondo un'antica tradizione, la parola - originariamente come grido, richiamo indicatore - è un accento.

Quando qualcosa richiama la nostra attenzione, essa ci sembra più viva rispetto alle altre cose che sembrano sfondo amorfo e allora ci viene spontaneo indicarla con il dito e con un'esclamazione cioè con una parola, dunque è anche vero che l'accento è parola.

Di fronte alla figura, la descrizione s'avvale dell'attribuzione di classi (di forma, di colore, ...) e, finché ciò non generi equivoci, l'attribuzione è comoda e utile.

Perché mai dunque parlare di illusione? Non è forse più corretto parlare di allusione con cui il nostro sistema percettivo ci aiuta nell'interpretazione della realtà che ci circonda? La percezione è una prima fondamentale approssimazione alla realtà che di solito riteniamo esserci intorno a noi.

Tutto ciò è possibile solo perché ci sono accenti che puntualizzano e creano, evidenziando ciò che, grazie a loro, poi "vedo come unità o come caratteristiche riassuntive" nel senso che un oggetto - p. e., una mela - può esser detta "rossa" anche se la sua superficie presenta sfumature o punti non rossi.

Sono questi accenti che corrispondono a classi e le individuano, le indicano.

Gli accenti o fix forniti alla figura 4A, in primo luogo al triangolo al centro, hanno l'effetto di attribuirle una forma, p. e., quella triangolare, facendola risaltare. Le misure fotometriche non possono trovare **differenze** cromatiche tra figura centrale e sfondo che, per costruzione, sappiamo *inesistenti* quindi non sfruttabili per ricavare eventuali contorni.

Funzionamento attentivo. Squilibrio. Fix e attività del soggetto.

La figura 4 nel suo insieme ha il merito di fare luce sul funzionamento attentivo. Questo sembra consistere nel creare accenti (per esempio cromatico) che stabiliscono unità le quali, a loro volta, contribuiscono a determinare la configurazione complessiva dell'insieme. Configurazione che potrà corrispondere a un eventuale discorso. La configurazione complessiva equivale a un paesaggio mentre il discorso che la descrive equivale a un sentiero aperto in quel paesaggio. La configurazione percettiva è infatti estesa, di tipo spaziale o comunque pluridimensionale (perché esistono anche, p. e., le dimensioni del colore) mentre il discorso è di tipo temporale, necessariamente monodimensionale (poiché abbiamo una sola bocca per la fonazione).

Le operazioni implicate nel processo non sono semplici così come suggerito p. e., dalla teoria della Gestalt secondo cui "l'insieme è più della somma delle parti" che "interagiscono come in un campo di forze in equilibrio".

L'equilibrio *non* c'è affatto per l'occhio, avido di tendenza all'esplorazione, quindi allo squilibrio.

La teoria della Gestalt cerca negli elementi scenici il rendimento percettivo, senza tenere in debito conto la smisurata attività (sia pure inconsapevole e implicita) del soggetto.

Per la teoria gestaltista sono gli elementi che interagiscono fra loro, il soggetto non compare, non sembra partecipare attivamente. Persino gli occhi sono dati per scontati come se i loro movimenti non avessero alcun significato importante, cosa che è stata contraddetta da attenti studi (Yarbus, 1967) ma che potevano essere presi in considerazione in qualche modo dagli stessi gestaltisti poiché si può e si deve considerare l'occhio un docile e importantissimo strumento dell'attenzione.

È invece l'attività soggettiva (muovendo gli occhi) che dà significato all'oggetto, costruisce il rendimento percettivo e il continuo, graduale ma rapido cambiamento dell'oggetto osservato nell'ambiente circostante. I processi percettivi e mentali sono attivissimi e veloci, tanto che il soggetto non se ne rende conto e tende a darli per scontati, meravigliandosi poi dei risultati percettivi e conoscitivi ottenuti apparentemente senza sforzo.

Che l'insieme influenzi le parti può essere un'intuizione notevole che ha tuttavia il difetto di continuare a muoversi nell'idea di un "più della somma" di parti che interagiscono fra loro.

"Più", "somma" e "parti" sono tutti termini additivi. Si parla infatti di un "più" e di "somma" e non si menziona l'attività del soggetto che sembra risultare assente anche se è indiscutibilmente attivo.

Secondo noi sarebbe meglio e più corretto dire che in generale "l'insieme è **diverso** dalla somma delle parti, grazie all'**attività del soggetto**".

Sebbene il prezzo da pagare sia stata l'adozione di ipotesi relativamente confuse, ingenue e approssimative come l'isomorfismo conoscitivo e i campi di forze in equilibrio, la teoria della Gestalt ha comunque il merito storico di avere posto qualche alternativa alle pretese dell'empirismo e del comportamentismo estremi anche se spettò a Chomsky (1988) il merito decisivo di aver loro posto un'argine e un'obiezione definitivi.

L'allusione di cui parliamo, documenta e dimostra che il soggetto è attivo durante la percezione; non subisce la "realtà esterna" ma vi mette ordine introducendo colore, forma, distanza, ... La figura di K., costituisce secondo noi una conferma della filosofia "dell'io ordinatore" concepita da Kant.

Applicando le teorie di questo filosofo alla percezione, possiamo osservare che nella figura di K., il soggetto pone un ordine disponendo ciò che c'è di "più colorato" (bianco o nero) al di "sopra" di un'altra "forma geometrica regolare triangolare" e "sopra" a "tre cerchi" e così via, notando che tutto ciò avviene senza fare uso consapevole delle "categorie" della "ragione" ma già ad un livello percettivo in cui vediamo tuttavia evidente, all'opera, l'uso di classi categoriali. Per esempio la classe dei cerchi si distingue dalla classe dei triangoli, la classe del "più vicino" dalla classe del "più lontano"...

Che di allusione si tratti, risulta con particolare evidenza p. e., nel disegno "Di fronte all'immensità" in cui il sole sembra più radioso, come se la sua luce avesse un bagliore quasi accecante.

Si tratta del seguente semplice accorgimento: privare la carta dei segni in modo che il chiarore solare risulti alluso così come, evidentemente, è determinato dal gioco della matita che invece tratteggia pienamente tutti gli altri oggetti che non siano il sole.

Una dimostrazione ancora più stringente che l'*attività del soggetto* è essenziale si ha nell'esperienza degli occhiali invertenti che capovolgono la visione. (*Visione capovolta*; sitografia).

A questo proposito ci sembrano utili le esperienze sulla percezione delle "strutture temporali" (Vicario, 1973) come la dislocazione temporale, l'effetto stroboscopico, e molti altri fenomeni tra cui quelli psichici ancora più complessi e meravigliosi studiati da Michotte (1972) che sembrano una dimostrazione pratica della validità delle ardite ipotesi filosofiche kantiane.

Purtroppo la filosofia di Kant fu espressa in maniera molto astrusa e sembra giusto ammettere che forse non ha ancora trovato applicazioni abbastanza feconde e continue nella cultura occidentale.

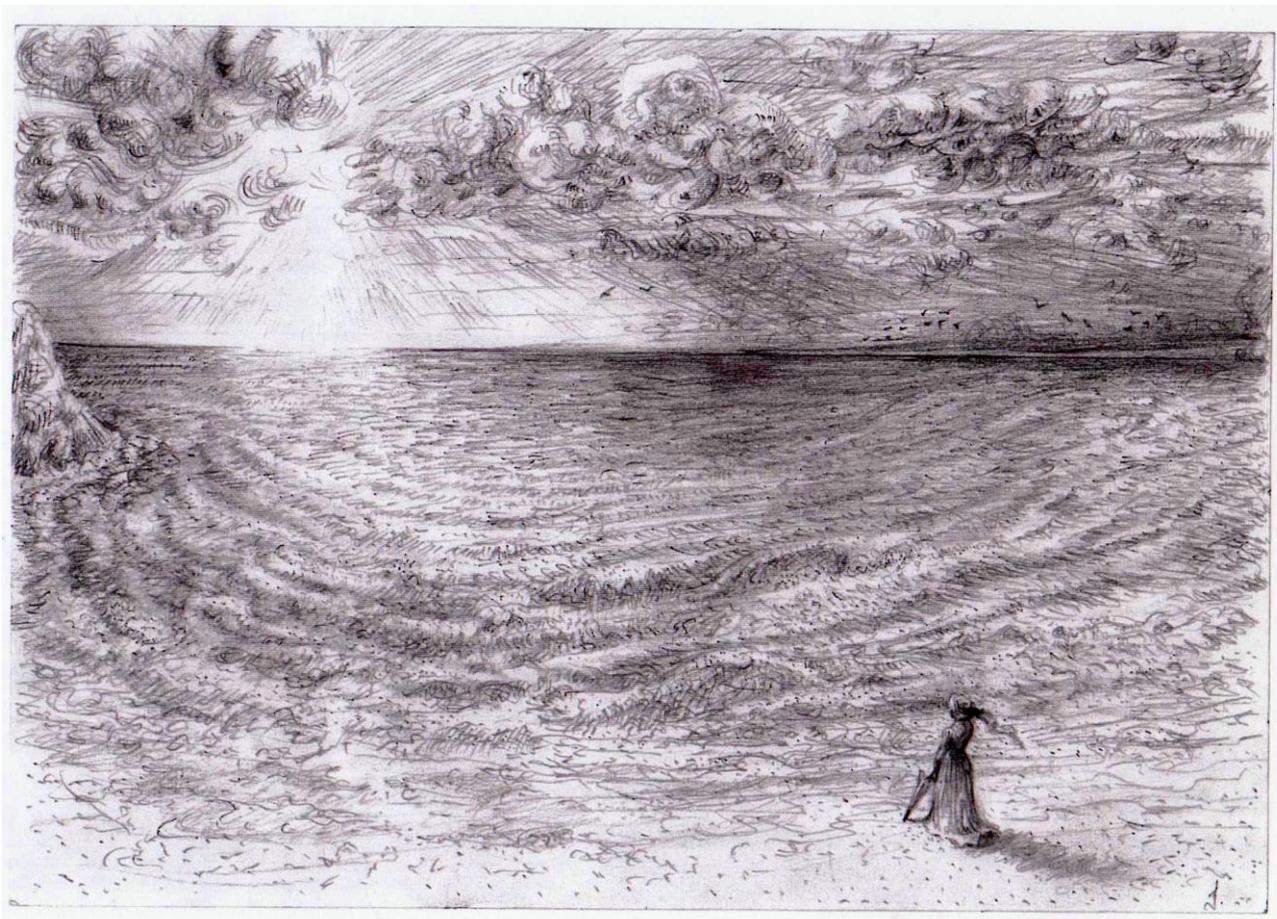


Figura 5. "Di fronte all'immensità". L'autore allude con efficacia al bagliore del sole omettendone vari possibili segni. (*Disegno a matita dell'autore che utilizza lo studio della figura di K. per "alludere" al bagliore solare*)

Accentazione. Caratterizzazione e riferimenti negli atti del pensiero. Classificazione. Approssimazione e superficialità. Meccanismo razionale e logico nella percezione e nell'immaginazione.

Quando con l'attenzione fissiamo un oggetto, lo facciamo ponendo insieme i suoi elementi in base a una caratteristica più vistosa *supposta presente* in buona parte di essi - o almeno in una certa parte.

Ad es., nell'allusione di Kanisza, il contorno del triangolo centrale è effettivamente presente solo per una parte dei punti di contorno che "dovrebbero esserci". Noi, tuttavia, crediamo di percepire - "vediamo" - tutto il contorno e non solo la parte effettivamente tracciata e presente nella figura.

La stessa cosa si può dire dei cerchi e del triangolo sottostante. In conclusione, la caratteristica "più vistosa" rilevata negli elementi presenti, viene "trasferita" anche ad *elementi assenti* o che non godono propriamente o per intero di quella caratteristica. Così le linee dritte effettivamente visibili nel triangolo sono trasferite anche alle parti assenti dei lati. Si tratta di un trasferimento con un effetto di *condivisione o estensione e attribuzione* dell'accento.

Analogamente la curvatura degli *archi di cerchio* viene trasferita, addirittura con disposizione opportunamente ruotata, e infine "attribuita" in modo logico e naturale (non caotico) anche alle parti assenti dei cerchi medesimi. Queste parti assenti *non* disturbano il triangolo perché sono concepite (immaginate) giusto al di sotto di questo. Viene fatta entrare quindi in gioco l'*immaginazione* perché le parti invisibili dei cerchi, non si vedono ma si immaginano. Si nota anche che l'immaginazione può sottostare alle leggi ferree della *logica* nel senso che il *cerchio che è figura e unità diversa dal triangolo*, viene sistemato *sotto che è spazio diverso dal sopra*. Cose diverse vanno in spazi diversi.

Come si vede, la percezione non è immediata ma è mediata da una sorta di *ragionamento implicito* - si potrebbe dire quasi istintivo - che decide per via intrinsecamente *logica e veloce*, cosa sta sopra e cosa sotto.

Ciò significa che quando usiamo l'attenzione, si è in grado - in modo inconsapevole - di *aggiungere parti mancanti* per rendere completa la figura e inserirla in una classe di forme - simmetriche o di "buona forma" o "preconosciute" o "notevoli". Noi sosteniamo che queste forme - come "triangolo" o "cerchio" - possono sembrare idee "innate" ma in realtà *conseguenza* del modo di funzionare del meccanismo percettivo (modo innato come p. e., il moto del cuore).

L'allusione è dunque ragionata, intelligente. Si scopre così che i sensi dispongono di una propria "ragione" o "meccanismo logico, razionale e immaginativo", veloce ed efficace.

Nel dare un accento, l'attenzione sembra operare una "*caratterizzazione*" che comporta un'*esagerazione*, ovvero una *massimizzazione*. Ciò apparentemente coinvolge *intensità, estensione e arbitrarietà* d'attribuzione per la caratteristica attribuita. Così per esempio la tinta appare più "intensa", estesa al punto giusto, arbitrariamente ma giustamente e convenientemente attribuita.

Questa caratterizzazione non è scevra da pericoli poiché se è utile da un lato - *per scopi pratici*, per economia di pensiero, per la comunicazione con se stessi e con l'ambiente sociale - dall'altro lato comporta una *supposizione o presunzione di presenza* per quelle parti mancanti che invece, di fatto, sono assenti sicché questo nostro modo di funzionamento mentale, può dare adito ad effetti negativi come pregiudizio e presunzione arbitrari.

Inoltre la caratterizzazione induce a una classificazione con cui noi cataloghiamo le cose. Creiamo come delle cartelle diverse; in ciascuna poniamo un contenuto che ha caratteristiche ben definite che la distingue da ogni altra. Ma in questo modo si ha il rischio di una generalizzazione che non tiene conto delle particolarità, cosa che può comportare errori e abbagli di valutazione della realtà, approssimazione e superficialità di giudizio.

Ciò nonostante si tratta di un meccanismo utile nel quotidiano a patto di mantenersi consapevoli dei rischi e del *carattere arbitrario dell'assunzione*, cosa non sempre agevole giacché *l'uomo ama troppo le certezze*, spesso anche quando sono arbitrarie o assurde o caparbiamente volute.

Abbiamo già notato che il triangolo centrale appare più bianco oppure più nero a seconda che lo sfondo sia rispettivamente nero o bianco. Questo fatto conferma che l'attenzione è al lavoro con la sua potenza d'accentazione (positiva o negativa), capace di "caricare la tinta", qualunque essa sia (l'allusione si ha con qualsiasi coppia di colori per figura e sfondo, p. e., con rosso e rispettivamente verde o viceversa).

Attenzione, percezione, linguaggio. Fix, accento di esistenza.

Come si sa, l'attenzione è veramente in grado di porre in particolare evidenza "l'oggetto" che è sotto il suo "fuoco" mentre lascia come *sbiadito, sfumato, lo "sfondo"* che l'attornia. Così facendo, fa risaltare l'oggetto.

Nelle percezioni alternanti (come p. e. "visi e calice" o "la giovane e la vecchia") una delle due alternative è addirittura annullata e in effetti "sparisce" quasi come uno sfondo "alternativo"; ma anziché sbiadire, scompare del tutto.

Questo effetto può essere un poco contrastato se si pensa alla figura come a "due visi che si guardano appoggiati a un calice". Questo significa che l'*attenzione* e la *percezione* sono collegati - in qualche modo importante - al *linguaggio*.

La *definizione dell'oggetto*, sorretta ed evidenziata da una soggettiva attribuzione, è certamente una prestazione positiva ma al contempo insieme ai vantaggi c'è anche un prezzo da pagare. Questi sono gli *eventuali inconvenienti* - cui sopra accennavamo - correlati all'operazione di evidenziazione attentiva.

Anzitutto gli elementi dell'oggetto possono non essere tutti uguali. Per esempio - considerando la caratteristica colore - qualche punto può avere una diversa tinta, una diversa sfumatura o addirittura essere decisamente di un altro colore; supponendo di osservare un piatto perfettamente "bianco" noi lo inseriamo nella classe delle cose bianche ma sia i pittori che i fotografi - con maggiore spirito d'osservazione - ci dicono che spesso così non è.

La luce che batte sui bordi ha sfumature e ombre diverse a seconda dell'inclinazione e a seconda dei colori degli oggetti attorno che diffondono le loro tinte nell'aria, eppure la *caratteristica* "bianco" è ugualmente attribuita.

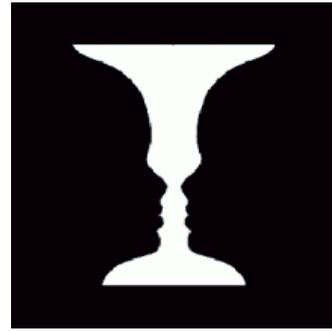
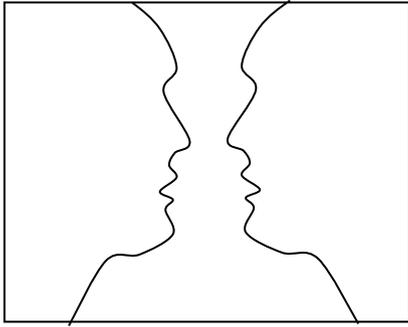


Fig. 6. Visi o vaso? Famosa figura dovuta al danese Rubin.

Figura 5. Osservando la figura si può scorgere un calice nella zona centrale o, in alternativa, i profili di due volti nelle due zone laterali. Questo tipo di figura è dovuta al danese Rubin. A destra la versione in bianco e nero. I due volti possono sembrare davanti a una finestra (con bagliore di luce) o a un telo bianco (illuminato p. e. in uno studio fotografico buio). Abbiamo quindi una figura quadrivalente con possibile alternanza fra: calice, volti, finestra, telo. In particolare, si percepisce e si concepisce il telo in modo diverso da come si concepisce e si percepisce la finestra dietro cui c'è aria: cambia il **modo** di considerare. Questo significa che l'attenzione – con cui inevitabilmente consideriamo le cose della vita – è in ogni momento **modalizzata** vale a dire qualitativamente specificata e al lavoro.

Con ciò il piatto viene ad essere inserito in una classe di oggetti “bianchi” – cosa che può fare comodo in sede di prima **approssimazione** – il che è, insieme, un pregio e un difetto. La contropartita è che l'oggetto può essere creduto davvero tutto bianco dall'interlocutore e di solito perfino dal soggetto stesso, anche se a volte è non perfettamente “bianco”. Nel disegno infantile relativamente evoluto, l'effetto della **caratterizzazione** approssimante si vede bene all'opera poiché provoca una classificazione scevra di sfumature e di dettagli. Non di rado il cielo “è” solo una striscia blu in alto nel foglio – come per dire “il cielo blu è in alto”. Il prato “è verde in basso” ... Non ci sono sfumature ma solo classi di colore: eventuali sfumature presenti sono considerate spesso come “errori” nel senso che non sono volute dal bambino. Possono però essere volutamente adottate dopo che s'accorge che questi “errori stanno bene nel disegno”. In questo modo il piccolo artista in progresso evolve rapidamente. Analogamente la figura umana è stilizzata e caratterizzata come “testa ovoidale” poi compaiono “due occhi, due braccia, due gambe” in un allineamento geometrico che non dà spazio né alla fantasia né alla realtà ma solo alla **presenza** di **caratteristiche più rilevanti** degli oggetti. Il fix è di presenza – è **accento di esistenza** - prima di ogni altra cosa, è presentante. Ne consegue una figura apparentemente stereotipata. Non importa la forma precisa: importa la presenza della cosa. Il disegno infantile è prima di tutto astratto. Il suo “**scarabocchio**” tanto sottovalutato, è in realtà la **culla della civiltà** e specialmente dell'arte figurativa così come di quella simbolica e letteraria. (V. sitografia).



Fig. 7. Disegno infantile e fix di presenza. Chiara è l'influenza degli accenti di semplice presenza (o esistenziale) e la loro funzione simbolica.

E' evidente la schematizzazione cromatica di questo disegno infantile dovuta all'uso degli accenti di presenza, necessariamente riassuntivi e schematizzanti, classificatori senza mezzi termini.

Il cielo è **azzurro** ed è **in alto**, il prato è **verde** ed è **in basso**. Il disegno è comunque evoluto poiché l'omino è rappresentato con le parti principali del corpo anziché in forma ovoidale come accade di solito nei primi disegni infantili e inoltre poggia i piedi nel prato.

Il fatto che egli "esista" è reso spesso – nei primi abbozzi - con il disegnarlo in posizione fluttuante fra cielo e terra, "astrattamente", in realtà come presenza semplice, senza il dettaglio del contatto con il terreno.

Non esistono passaggi intermedi, p. e. fra cielo e terra, né chiaroscuri o dettagli particolareggiati come nuvole variopinte o fili d'erba e ombre...

In questa fase di sviluppo il bambino è portato ad una rappresentazione che è vicina al simbolico e le cose rappresentate sono quindi **più logiche che analogiche**. L'aggancio della figura umana al prato con i piedi è quindi da considerare come **segno evoluto e ancora di tipo prevalentemente simbolico**.

In generale, qualsiasi figura è caratterizzata da qualche caratteristica attribuita da qualche "classe" (grazie all'attenzione al lavoro); ciò rientra sia nella naturale tendenza all'apprendimento, sia nell'uso usuale del linguaggio.

Questo, per sua natura è, in prima approssimazione, decisamente caratterizzato da assenza di precise sfumature.

Bisogna ricorrere a giri di parole, ad esempi, a forme espressive particolari magari dubitative come l'uso del "forse", "quasi...", "è vero... ma d'altra parte...", "c'è un po' di...". Con il linguaggio non si può descrivere punto per punto un tramonto – come in pittura o su uno schermo - ma lo si può riassumere per sommi capi ricorrendo a stereotipi generici come "rosso, meraviglioso" essendo praticamente impossibile particolareggiarlo.

La classe è rigida; di per sé non è sfumata. L'accento è classificante.

Osservando che la classe attribuita dall'attenzione è rigida, senza sfumature e che anche il linguaggio non è in grado d'accogliere precise sfumature, si può cogliere ciò come indizio di un profondo legame tra funzionamento attentivo e linguaggio, tenendo presente che l'attenzione di cui parliamo è quella reale, legata non solo al pensiero astratto ma anche e fondamentalmente ai sensi cioè alla totalità del funzionamento mentale nelle accezioni solitamente intese sia concreta e sia astratta. Veramente anche la concreta è astratta perché è comunque mentale anche se la si riferisce a qualcosa di "esterno".

Il primo luogo dell'attenzione sta nei sensi che la favoriscono con la propria **architettura fisiologica**.

L'**attribuzione**, prima vista, dell'accento "bianco" al triangolo di K., (fig. 4A) comporta una standardizzazione o **caratterizzazione** che deriva dalla modalizzazione dell'attenzione; è utile per creare **generalità** e **riferimenti percettivi e linguistici, adatta alla comunicazione con se stessi o interpersonale**. Queste funzioni comportano anche il rischio di **superficialità** e **approssimazioni** che in alcuni casi possono rivelarsi **pericolose nella comunicazione e nella vita sociale** poiché, come accennavamo, ciò può dar luogo p. e., a pregiudizi campanilistici, razziali, guerre di religione, genocidi, eccessi di giudizio, equivoci e ad errori politici e sociali. La caratterizzazione infatti non guarda ai particolari né alle eccezioni né ha a che fare con le sue eventuali conseguenze. La caratterizzazione è un utile strumento ma, come tutti gli strumenti, va usata con la dovuta e giusta, equilibrata cautela.

Un altro necessario "inconveniente" del rilievo dato all'oggetto è la contemporanea sfocatura dello "sfondo" il quale risulta tanto meno definito e meno chiaro quanto più ci si allontana dalla zona centrale o dall'oggetto a cui l'attenzione è dedicata. D'altra parte lo sfondo non viene completamente perso e viene posto **sotto sorveglianza** da un'**attenzione periferica** specifica, particolarmente sensibile ai **cambiamenti**, specialmente se rapidi e improvvisi. Questo fenomeno si osserva non solo nel senso della vista ma anche negli altri (udito, tatto, ..) e persino in altri ambiti; ad esempio, udendo o pronunciando un discorso, serve a tenere insieme compresenti le sue varie parti, funzione, questa, che crea il "contesto".

Il contesto linguistico è un aspetto della funzione "contesto" che, apparentemente diversa, si manifesta nel contesto non sono discorsivo ma anche nel contesto visivo, in quello uditivo e così via.

La parola stessa significa "con il testo", cioè "qualcosa che accompagna l'oggetto" (ma non è propriamente l'oggetto stesso). Lo sfondo di una parola è il suo contesto, la frase, il discorso o la situazione reale.

Il contesto linguistico di un discorso può non essere fisicamente presente al momento ma è mantenuto presente nella memoria, non tagliandolo parola per parola ma come "senso" (significato, accento **riassuntivo**) del discorso.

La preziosa capacità di non perdere del tutto lo sfondo, implica e chiarisce che l'attenzione è in realtà una **funzione multipla oltreché complessa e stratificata**, composta da più **funzioni attentive** separate – spesso non consapevolmente usate - ma sottoposte al controllo "superiore" di un'attenzione per così dire "centrale" (più nitida, più intensa) che pare collegata più direttamente alla **coscienza dell'io**.

Nel caso visivo, non si potrebbe infatti "tener d'occhio" la periferia scenica se ciò non fosse possibile e disponibile grazie a un'attenzione periferica specializzata p. e. nella percezione del movimento.

Il confronto fra i sensi.

Esiste un raziocinio nei sensi e nel paragone (pressoché immediato) adatto al controllo fra i sensi i quali – come se si consultassero a vicenda – pervengono a una conclusione la più possibile coerente a vantaggio del soggetto. Ci si può ancora riferire all'illusione di K. perché al tatto il foglio è liscio e risulta piatto per esempio ruotando e scuotendo il foglio o scorrendovi sopra il dito. I sensi non ingannano più della "ragione" che, anche essa – in mancanza di riscontri -

può rimanere “illusiva” dai suoi sofismi e dibattersi in antinomie e incertezze. Il confronto fra i sensi è un fenomeno utile che si rivela necessario, interessante e spettacolare *nell’esperienza della visione capovolta* (v. in sitologia).

I sensi sono allusivi, non propriamente ingannatori, anche perché è possibile confrontarli fra loro per ottenere un’idea più precisa e discussa della realtà.

Di fronte alla “figura di K.” a volte si dice che “si vede che c’è un triangolo sotto a un altro che sta sopra a tre cerchi”. Il soggetto ha una visione immediata e il suo commento è rapido e sicuro.

Ma perché mai dovrebbe parlare di cose che non vede? Se arriva a commentare la figura con così grande sicurezza e velocità, significa che il suo sistema percettivo ha “ragionato” pressappoco così; “ci sono tre cerchi interrotti dai vertici di un triangolo; se i cerchi sono interrotti dal triangolo vuol dire che i cerchi stanno sotto di esso”.

“I tre angoli formati da segmenti che si vedono tra un cerchio e l’altro fanno parte di un triangolo perché i loro lati sono l’uno il prolungamento dell’altro; se non si vede interamente questo triangolo è perché per buona parte esso “sta sotto” a quello centrale”.

Ognuno di questi “ragionamenti” è però immediato. Non se ne ha coscienza e avviene in un tempo brevissimo, pressoché all’istante. Da ciò che sappiamo sui fenomeni temporali, dovrebbe trattarsi di una manciata di millisecondi, dell’ordine di una o poche decine (Incarbone, 1994).

Si deve concludere che il sistema percettivo è capace di compiere complessi “ragionamenti” con velocità inaudita. *Cade* dunque - perché non ha motivo di sussistere - la *barriera* di tradizione millenaria posta *fra sensi e ragione*. Si dirà però che i sensi ingannano; in realtà i sensi svolgono un lavoro che appare sovrumano perché rapido e complesso. Se a volte “sbagliano” non è un gran male poiché siamo dotati di sistemi efficaci di controllo contro gli “errori” di un senso. Anzitutto gli altri sensi giocano un ruolo essenziale di controllo per cui si diceva finora che la figura di K. era una “illusione”; noi usiamo infatti il senso visivo della profondità e il tatto per accorgerci che il foglio è liscio e che non ci sono figure sopra o sotto.

Se il senso della vista funzionasse senza allusioni come quella di K., noi avremmo molta più difficoltà a descrivere l’intera figura. Pertanto non è da disprezzare il senso della vista che noi abbiamo ma, al contrario, tutto sommato, dobbiamo sentirci fortunati che funzioni così com’è.

Accenti di tempo.

Osserviamo ora che quando i fix (o “accenti”) si susseguono con una qualunque intensità ma a distanza determinata e regolare di tempo, cioè sempre a uguale intervallo temporale l’uno dall’altro, ne nasce un “ritmo”, particolarmente evidente, specialmente se gli stimoli che si succedono sono di tipo acustico. (Un ritmo può valersi di stimoli di qualunque tipo, p. e. tattile, visivo, d’azione p. e., lavorativa...).

Affinché ci sia un ritmo è evidentemente necessario che accada qualcosa che si traduca in un segnale potendo così diventare stimolo cui il soggetto sia sensibile. La relativa segnalazione deve accadere “ritmicamente” cioè ripetersi in modo che gli stimoli si susseguano intervallati da *uguali durate* di separazione. Solo così saranno notati e graditi perché risulta prevedibile il loro accadere con *effetto estetico piacevole* grazie alla *conferma* della previsione di durata dell’intervallo temporale compreso fra gli stimoli, previsione effettuata dal soggetto. Esiste un senso interno del tempo anche se non è visibile esternamente. Molte persone sono in grado di svegliarsi a un’ora prestabilita senza fare uso della sveglia. Il grande Toscanini aveva senso del tempo molto sviluppato e preciso senza bisogno del metronomo. Tutte le persone normali sono in grado di valutare le durate di stabilire per esempio quando due durate sono uguali tra loro.

È necessario ci siano segnali di inizio e di fine della durata, relativamente “brevi” rispetto alla medesima che separa i segnali suddetti. Ciascun segnale può così essere puntualizzato e corrispondere a un *accento*. Se *si ripete regolarmente nel tempo*, esso genera un ritmo e tende a stabilire quale debba esserne la *ripartizione* temporale (grazie alle *durate* uguali che separano gli accenti), l’*aspetto* (o *forza* degli accenti anche di eventuali battiti intermedi) e la *forma* del flusso temporale (*configurazione* complessa su una o più linee di sviluppo com’è il caso di un canto a più voci o del movimento corporeo che mette in moto più muscoli diversi).

Nella danza, i momenti notevoli capaci di attrarre l’attenzione e quindi d’attivare i fix (accenti) nello spettatore fruitore, sono per es., gli istanti d’inversione dei movimenti, d’improvvisa stasi, di evidente ripetizione d’inizio e fine del moto, di contatto o di distacco fra i danzatori o dal pavimento e così via.

Se la danza è accompagnata dalla musica, altri accenti sono forniti da questa in maniera ausiliaria ma efficace.

Notiamo anche che un accento temporale *non* può ripetersi *senza l’interruzione del proprio stimolo corrispondente*. Se un evento, che dovrebbe scatenare un accento, si mantiene perdurante nel tempo, le sue caratteristiche di fix – cioè l’aspetto “puntiforme” - tendono a trasformarsi in quelle di una durata perdurante.

Paradossalmente, l’accento deve sembrare *esserci* ma deve anche sembrare *non esserci* (deve cessarne lo stimolo) affinché esista e si ripeta in un suo *sfondo* (che è un apparente “non-accento”). Deve permettere la nascita di una durata anche se a volte priva di accenti interni e priva persino dello stesso accento che l’ha preceduta ma che l’ha iniziata.

Questa durata pare “appartenere” all’accento come una frangia, una sfumatura, un’eco che si prolunga - sembrando anche ripeterlo più debolmente con altri eventuali accenti più sommessi, a volte soggettivi, inesistenti oggettivamente.

Una durata finita è sempre delimitata da due eventi separati “accentati”, corrispondenti a due fix, distinti e ben evidenti presenti fisicamente o almeno soggettivamente. Devono essere due segnali brevi rispetto alla durata che li separa.

Qualsiasi evento (breve) della vita è provvisto di **accento** o **fix** purché il fatto stesso sia **notato dall'attenzione**. Ogni volta che “io fisso o noto” qualche cosa, si forma un “accento” che dona **unità all'oggetto-evento** della mia “attenzione”. Se la cosa notata permane fissa, allora si ha **assuefazione**; l'attenzione decade spontaneamente e se ne distoglie passando ad altro.

Nel momento in cui “noto” una cosa, le giustappongo un **accento** il quale ha anche una funzione **memorizzante** e **denotativa** (nel senso di precludere - quale innesco di potenziale attività - a un nome di una qualsiasi lingua, a un'indicazione). L'evento ha sempre una durata, o fisica (se lo si può considerare “oggettivamente”) o più soggettiva se dovuta all'attenzione prima **concessa** e poi **distolta** (come evento interiormente vissuto per merito dell'attenzione).

Uno **scopo** abbastanza evidente del **fix, cioè dell'evento accentato**, ci sembra quello d'**indicare, costruire e definire** un'**unità oggettuale nel tempo** ovverosia porre in essere, nella mente, l'oggetto “evento” cui si riferisce. A volte, l'evento - pur apparentemente **unitario** - può apparire **complesso** nel tempo, p. e., perché si configura in una **durata** entro la quale possono presentarsi eventualmente altri eventi disparati e di dettaglio, quindi altri accenti o fix, ma “più deboli”. Un accento può essere **complesso** se si riferisce a più altri accenti per esempio di diverso rango.

P. e., la marcia dei soldati è scandita dal comando “un - due” che si ripete. Nasce e sarà ripetuta, (così ogni volta che si ripete “un”), una **nuova unità** che al suo interno può essere considerata varia e aperiodica (“un” è diverso da “due” e dai taciti “tre” e “quattro” dei passi successivi). Tuttavia nel suo insieme, la nuova unità si ripete ed è detta “**battuta**”; si ripete periodicamente (come intervallo temporale) con tutto ciò che accade al suo interno nel tempo.

La **battuta** è la parte più breve di tempo in cui si ripetono uguali in carattere tutti gli accenti propri del ritmo. Al suo interno la battuta si presenta in ogni caso spesso come varia - specialmente in musica - ma è dotata di alcuni propri accenti “principali” corrispondenti a battiti che ne formano l'ossatura. Essi sono ugualmente intervallati nel tempo (cioè a uguale distanza di tempo l'uno dall'altro). Questi si ripetono con uguale regolarità - a volte sono reali, a volte virtuali ma “sentiti” - per tutta la durata del brano. Rendono riconoscibile la battuta.

Essa è dunque una **cellula ritmica**. In questa cellula il numero degli accenti è comunque limitato, di solito da due a quattro; più raramente sono cinque (p. e. uno celebre, nella sinfonia “Patetica” di Ciaikovski).

Quando sono tre, danno luogo a un ritmo di tipo “valzer”.

Durante la marcia dei soldati, i due piedi stabiliscono l'ambito di un'intera battuta ma è solo un piede - di solito il sinistro (S) - che batte più forte del destro (D) e scandisce e “**tiene**” il tempo ogni quattro passi.

Il destro (D) ha un accento ma è un “**accento più debole**” che sembra fare eco confermando del primo; il comandante ogni tanto - ma “a tempo” - urla “Passo-oh!” secondo la sequenza (marziale, grazie al ritmo intrinsecamente confermando di quattro accenti principali) **S**DSD **S**DSD Il battito dello scarpone sinistro (S) è pesante ed è avvertito come “**accento forte**” nel tempo. Fa da **riferimento**. L'urlo di comando è giustamente anticipato al terzo e quarto colpo di piede per fare in tempo a batterlo al prossimo “1” (sarebbe un 5). La sequenza è marziale perché realizza la sequenza (quaternaria) senza problemi: la seconda coppia di accenti in pratica ripete e conferma la prima coppia. Inoltre si ottiene l'accento forte che piace al Sé come “conferma” di quello già udito nella battuta precedente. (Sulla conferma si veda in sitologia: psicopoiesi.it).

Tipicamente l'urlo di comando risuona in concomitanza con il terzo e quarto accento, così come segue:

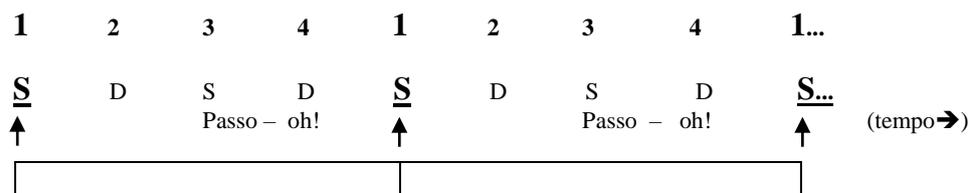


Figura 8 - In marcia! Una definizione possibile di battuta. "Tempo che intercorre fra due accenti forti (S) consecutivi".
Schema di due battute.

L'accento forte (segnalato dalla freccia) fa da riferimento ogni 4 accenti consecutivi. Un brano può essere scritto in tempo di 4 (come in figura) oppure di 3 (come nel valzer) o, ma più raramente, di 5. Il fix “1” mantiene uniforme il passo dei soldati. I due rettangoli indicano l'ampiezza temporale (le durate) delle due battute. Vedremo avanti la nascita dell'accento forte. Lo scarpone sinistro (S) è battuto più forte a terra artificialmente per ottenere un taglio fra le battute. Ogni battuta corrisponde a S DSD.

In un altro articolo abbiamo mostrato che il secondo colpo (2) “conferma” il primo (1), e con questo forma una “coppia” (colpi 1 e 2) la quale a sua volta è “confermata” dall'esistenza della seconda coppia (colpi 3 e 4). Di queste due coppie viene formata una sola unità dell'accento di rango superiore che le lega assieme (fig. 9). L'accento forte contrassegna il sorgere di una nuova battuta che nella sua interezza conferma in blocco la precedente battuta come unità e così via.

Il fatto è che le unità si susseguono e se ne formano sempre più grandi. Se ammettiamo che il **piacere estetico** è collegato al verificarsi di una **conferma** - sia pure **simbolica** come sembra accadere in musica (certo di più rispetto p. e., all'arte culinaria legata a esigenze nutrizionali e di gusto) - allora non solo giocano questo ruolo confermando gli accenti interni alla battuta ma persino le battute nel loro insieme. Pertanto la seconda battuta confermerà la prima, ma ora la psiche formerà un'**unità di queste prime due battute**. Questa coppia-unità aspetta a sua volta conferma dalle altre **due battute** successive che urgono formando un abbozzo tematico di ben **quattro battute**. L'insieme di queste quattro formerà una nuova unità che vuole essere confermata da **oltre quattro** formando un “tema” di **otto battute** e questo

gioco si ripeterà con un respiro sempre più ampio coinvolgendo successivamente – come abbiamo accennato in un altro articolo - un numero sempre maggiore di battute secondo la sequenza 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256.. battute.

Orbene nell'isola di Giava esistono dei canoni musicali che prevedono l'uso normale di 256 battute (A. A. V. V., 1983)! Questo fenomeno musicale (l'esistenza di un canone) sembra dunque confermare appieno le nostre previsioni teoriche.

Possiamo aggiungere che se di solito non si va oltre le 256 battute (si tenderebbe a 512 o 1024 battute...); il motivo è da ricercare sia nella necessità *d'evitare la stanchezza e l'assuefazione* da parte dell'uditore, sia nella necessità di soddisfare i criteri formali che abbiamo indicato con la nostra teoria presentata nell'articolo sui "Momenti del Sé".

La forma più tipica di un brano musicale è ABA' in cui A' è la parte finale che "conferma" la parte A iniziale, con in più qualche tipo di apoteosi - o enfasi - conclusiva.

Quando l'artista ritiene che il fruitore abbia raggiunto il proprio appagamento, egli stesso deve ritenersi soddisfatto di ciò che ha inteso esprimere e deve concludere il proprio lavoro così da evitare un rifiuto da sazietà. I canoni di 256 battute costituiscono criteri musicali che offrono alla psicopoiesi un *perfetto riscontro empirico*. Di questa vera e propria notevole conferma empirica che valida la nostra teoria, siamo consapevoli e ne siamo orgogliosi. Si tratta di criteri ampiamente e tendenzialmente adottati nella forma musicale e in tutti i generi e livelli della composizione musicale, persino in alcuni canoni orientali!

La battuta e il ritmo.

La battuta è dunque come un verso poetico che *si ripete* metricamente *uguale*: si può pure dire che la battuta è un'unità ritmica ritenuta fondamentale per la musica e per la motilità corporea (p. e. nel camminare). Come si vede *poesia, musica e danza* sono in relazione fra loro attraverso ciò che di volta in volta è detto *metrica delle parole, ritmo musicale e dominio della motilità* cose che godono sostanzialmente di una medesima essenza. Di conseguenza qualsiasi cosa si faccia col corpo, lì c'è musica e discorso. Di ciò *cinema, teatro, televisione*, fanno testimonianza con la cosiddetta "musica da film" o "da spettacolo" in cui osserviamo che insieme discorso, musica e azione anziché darsi fastidio a vicenda, si rafforzano l'un l'altro.

Quando l'ascoltatore di un brano batte il piede scandendo il tempo, ogni volta che lo batte, spesso senza saperlo, stabilisce un *accento di riferimento* (che è l'accento forte). Questi accenti di riferimento poi si susseguono entrambi forti e fra l'uno e l'altro, successivo, definiscono, nella maniera più semplice, *la durata che intercorre fra loro, la battuta appunto*. *Naturalmente ognuno di essi scandisce una propria battuta*. La battuta - arricchita da altri accenti minori al suo interno - può essere momentaneamente definita come un complesso, o *insieme di accenti*, di diversa intensità.

Proprio questa durata fra due accenti forti, è riconosciuta e denominata "*battuta*" dalla teoria musicale. Tutto avviene come se la psiche avesse un bisogno imprescindibile di concludere una sua fase vitale, quasi che, avendo definito un oggetto concluso, volesse accantonarlo e metterlo da parte, pronta ad occuparsi d'altro oppure fosse ansiosa di ripeterlo. Dopo una battuta la psiche è pronta a ricominciare il proprio lavoro soggettivo di produzione e di archiviazione di "oggetti temporali". In realtà, l'accento forte è marcato con soddisfazione poiché sancisce l'uguaglianza delle durate che esso delimita ad ogni suo rinnovarsi. Questa uguaglianza provoca una *conferma gradita al Sé*, tanto che ci sembra una delle fonti, una delle ragioni più importanti del *piacere estetico musicale* che secondo noi può rappresentare un *accento emotivo*. Si tratta di una conferma esistenziale che, persino ridotta a solo rumore, può comunque ancora assumere la dignità essenziale della musica, come percussione nelle vesti di un semplice tamburo. La battuta è, al pari di singoli colpi, uno degli "oggetti temporali" possibili che noi possiamo considerare.

L'accento non è necessariamente sempre dato da un suono né necessariamente corrisponde sempre ad un accadimento fisico. Ripetiamo che spesso è invece del tutto soggettivo. Può inoltre essere creato arbitrariamente, per esempio per gioco.

Se una sequenza di colpi a cadenza regolare (ritmica), all'improvviso viene interrotta in qualunque modo, il soggetto può continuare a "sentire" dei colpi virtuali alla medesima cadenza. Egli continua a produrre – anche soltanto internamente a se stesso - gli accenti soggettivi corrispondenti, *senza* più alcuna stimolazione proveniente dall'esterno. Il soggetto è dunque *attivo* e, dal punto di vista di un'onesta psicologia scientifica, è bene tenere conto di questa sua *attività produttiva di fix*.

La nascita dell'accento forte.

Finora abbiamo parlato dell'accento "forte" senza tuttavia definirlo esattamente né dire come si forma. Nella teoria scolastica musicale gli accenti, all'interno di una battuta di quattro accenti consecutivi, si distinguono per la loro "forza". Per es., in Occidente il primo posto (suono o pausa) della battuta è caratterizzato da un accentuato "forte". Al secondo e quarto posto si trovano accenti "deboli", mentre al terzo posto troviamo un accentuato di forza intermedia fra il forte e il debole, detto "mezzoforte". Questo è ciò che s'insegna nelle scuole di musica senza tuttavia darne piena giustificazione se non empirica; ci si limita a constatarne la forza psicologica testimoniata nei secoli dai musicisti e dai loro uditori, ma che ha comunque un'origine soggettiva. In alcune zone d'Oriente, invece l'accento forte è sentito (sempre soggettivamente) al quarto posto, cioè a fine battuta secondo un andamento inverso rispetto a quello occidentale (A.A.V.V., 1983).

Limitiamo per ora le nostre considerazioni alla *sensibilità occidentale* avvertendo comunque che con un ragionamento analogo a quello che faremo – anche se opposto - si può giustificare pure l'andamento orientale.

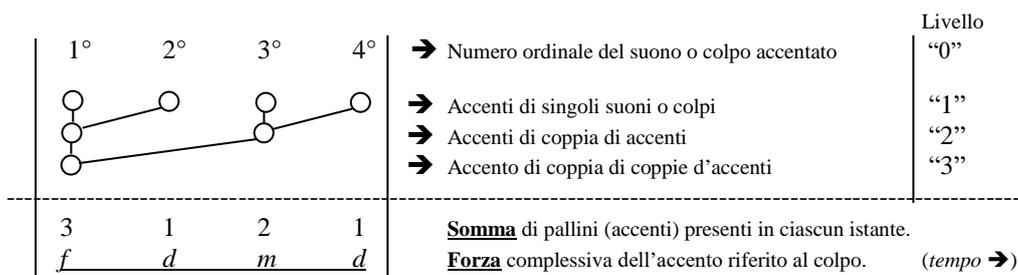


Fig. 9. Nascita dell’accento forte. Esempio di strutturazione dell’attenzione uditiva in una battuta di 4 accenti.

Il primo accento di coppia del livello “2”, è riferito ai suoni 1° e 2° ma il suo peso è applicato soltanto al primo suono (1°).

Similmente, il secondo accento di coppia del livello “2” è riferito ai suoni 3° e 4° ma applicato (caricato) solo al terzo (3°).

L’accento di coppia di coppie (livello “3”), è riferito indirettamente a tutti i suoni e accenti assegnati ma carica solo il primo (1°).

Si noti che l’accento della coppia 2°-3° non sussiste perché il sono 2° è già legato nella coppia 1°-2°. Il 2° s’accoda al 1°.

In generale, l’accento forte è caratterizzato dal fatto che sembra più intenso degli altri all’interno della battuta; questi ultimi sono detti mezzoforte e deboli. Ne abbiamo già parlato in un articolo ma lo riassumiamo per comodità del lettore. Rappresentiamo una battuta di 4 elementi ritmici (suoni, rumori) che si susseguono a intervalli uguali di tempo.

L’attenzione rileva gli elementi sonori e ne costituisce le accentazioni che abbiamo indicato con dei pallini sulla riga degli “Accenti singoli (di suoni o colpi)” al livello 1. Questi accenti si susseguono da 1 a 4 in un supposto ritmo di 4.

Al livello 2, l’attenzione pone un accento riferito a una coppia in corrispondenza del primo accento come segnalando la presenza del secondo accento. Questa attribuzione al primo posto è fatta a posteriori, eventualmente persino durante la seconda battuta, ma è lecito pensare che la posizione s’aggiusti gradualmente man mano che il soggetto ode, nelle battute seguenti, il ripetersi della successione dei colpi dal 1° al 4°.

L’assegnazione dell’accento, inizialmente in ritardo quando si ha un nuovo ascolto, è necessariamente posticipata; dopo l’ascolto delle prime battute (una o due), nelle battute successive l’assegnazione giusta diventa nota e quindi facilmente anticipata o almeno contemporanea all’inizio di battuta.

Proseguendo, appena si verifica il quarto colpo, l’attenzione pone un accento di coppia sul terzo colpo, caricandolo, pur riferendolo sia al terzo e sia al quarto colpo. A questo punto accanto alle unità 1°, 2°, 3°, 4° ormai accentate, sono accentate anche le coppie 1-2 e 3-4. Gli accenti di coppia sono caricati solo sul primo e sul terzo colpo. La coppia una volta unificata (dall’accento di coppia) diventa “un solo evento”. L’accento di coppia è un segnale indicante un oggetto unificato: la coppia appunto. Questo segnale si posiziona su uno dei due accenti-eventi che formano la coppia, cioè sul primo o il secondo. In Occidente è *posizionato* di solito sul primo, in Oriente può trovarsi di preferenza sul secondo.

Vediamo così che un accento può essere posizionato su un evento in maniera relativamente arbitraria per motivi contingenti o magari semplicemente culturali: in generale il motivo più profondo è un *modo di sentire*.

In conclusione la posizione (temporale) di un accento non è necessariamente legata ad una delle posizioni cui si riferisce e a cui è legato. Nello spazio, un accento di rango superiore spetta p. e., al punto “baricentro” che si lega a tutta una figura senza coincidere con alcun punto di essa, tranne il punto propriamente baricentrale.

Tirando le somme, gli accenti che caricano e che sono posti in corrispondenza ai quattro colpi originari sono **tre** sovrapposti per il primo colpo fisico, **uno** per il secondo colpo, **due** per il terzo e solo **uno** per il quarto. Di conseguenza, il primo colpo assume la forza 3 e in musica è detto “accento forte” (f), il secondo la forza 1 ed è detto “debole” (d), il terzo ha forza 2 ed è detto “mezzoforte” (m) e l’ultimo ha la forza 1 ed è detto “debole” (d). Questo risultato è identico a ciò che s’insegna empiricamente – senza saperne bene il motivo - nelle scuole di musica!

Si nota che sia il primo (f) che il terzo accento (m) sono più forti degli altri due (d). Essi sono “accenti accentati” per così dire o “accenti *riaccentati*”, hanno cioè l’aspetto di accenti composti da più accenti *sovrapposti*. Ciò significa che l’attenzione che li ha generati risulta *stratiforme*, costituita col favore di una *gerarchia* di livelli diversi. Questa stessa cosa può accadere nella figura di K.; il triangolo centrale potrebbe apparire più colorato perché vi confluirebbero due (o più) diversi fix.

Per analogia, nulla vieta di considerare, in generale, l’attenzione di cui si parla a volte comunemente, come un’attenzione *composita* formata da più livelli diversi gerarchicamente ma connessi fra loro ed eventualmente capace di processi *ricorsivi* che le permettano di riapplicare un accento ad un accento già assegnato in precedenza.

Generalizzando, se questi accenti nascono da modalità diverse (per esempio colore, peso, odore, forma, grandezza, ..) essi potrebbero “*sovrapporsi*” per dar luogo ad un *grappolo di caratteristiche* tipico di un certo oggetto (p. es. una mela), dando luogo a ciò che si chiama *intuizione*.

Il valzer e l’allusione di K.

L’esame analitico della nascita dell’accento forte ci ha insegnato che un fix può essere *accentato più volte* vale a dire “accumulato” e mostrarsi così *più forte*.

Orbene riconsiderando la figura di K. non possiamo fare a meno di notare che il triangolo più appariscente al centro ha un colore più “forte”; è dunque un *accento cromatico “forte”*. Pertanto può avere senso considerarlo come risultato della *sovrapposizione* di più accenti che si rafforzano a vicenda.

Per indagare questo aspetto notiamo subito che le figure protagoniste sono **tre**: il triangolo centrale, i cerchi e il triangolo sottostante.

In prima approssimazione, tralasciamo lo spazio rimanente considerandolo alla stregua di un fondo accogliente in cui è immersa la figura. L'analogia musicale si presenta allora con il valzer che è un ritmo di **tre**. Di solito la teoria musicale afferma che nel valzer ci sono tre accenti: il primo è forte, gli altri due deboli.

In realtà, il terzo ci si presenta a volte come mezzoforte e quindi la successione degli accenti che adottiamo è **f, d, m**. Questa successione va tuttavia giustificata e vediamo subito come. Di solito il musicista crea dei criteri melodici (sale e scende) o armonici (cambio di accordi), percussivi o usa altri artifici, per operare al meglio un taglio I fra le battute.

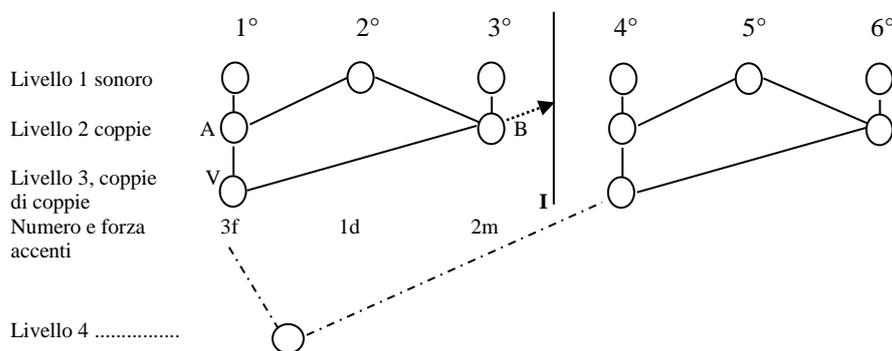
Ciò per indurre il fruitore a percepire la **separazione** di una battuta dalla successiva battuta cioè ogni tre accenti fra loro equidistanti giacché i sei accenti complessivi di due battute, sono tutti equidistanti fra loro e quindi non si potrebbe altrimenti percepire l'esistenza di due battute separate se non ci fosse l'artificio del taglio I fra esse. (Questo artificio è adottato anche per il ritmo quaternario della marcia, battendo il piede sinistro più forte a terra).

Per fissare le idee parleremo solo di una prima e di una seconda battuta. Entrambe devono iniziare con un accento forte perché ciò dovrà bastare a separarle l'una dall'altra. Si dovrà operare così il taglio I ipotizzato. Possiamo allora supporre che il primo suono di ogni battuta sia prodotto con un **maggiore volume** degli altri suoni nella medesima battuta sì da attrarre l'attenzione che provvederà ad apporre un accento particolare separando i corpi delle due battute.

In questo modo si tende a instaurare il clima ternario tipico del valzer.

Osserviamo che gli accenti del livello "uno" possono essere attribuiti a suoni semplici, singoli, in quanto eventi sonori. Al livello "due" troviamo gli accenti di coppia. Uno di questi (A) si riferisce agli accenti 1° e 2°; subentra poi l'accento B che dovrebbe essere sensibile alla coppia degli accenti 3° e 4° ma trovando l'**ostacolo** costituito dal **taglio I**, si indirizza **retrospettivamente** all'accento del 2° suono e si relaziona così agli accenti dei suoni 2° e 3° assumendoli come coppia e tralasciando il 4°. (Abbiamo già visto che un accento può essere assegnato retrospettivamente)

Al livello "3" troviamo ora l'accento V che lega insieme di accenti A e B divenendo accento di una coppia di accenti di coppie. Alla fine, il peso complessivo (dato dal numero di accenti semplici o composti) attribuito al primo colpo, è 3, poi è soltanto 1 per il secondo colpo e infine 2 per il terzo colpo. Abbiamo quindi l'andamento f, d, m degli accenti che ci sembrano tipici del valzer.



Il legame del livello 4 fra prima e seconda battuta è rappresentato con linee tratteggiate.

Fig. 10. Schema ritmico del valzer. È rappresentato il presumibile processo d'accentazione nel valzer.

Si nota il taglio I fra due battute contigue, ciascuna di tre tempi. Le prime due battute, una volta formate, sono riunite al livello 4 venendo a formare coppie di battute secondo canoni di respiro sempre più ampio operando il "superamento" dell'interruzione I facilmente vissuta come "divieto" da aggirare e superare con la "follia" vorticoso del valzer (Sachs, 1994) – particolarmente sentita nelle società europee più repressive dei secoli scorsi. Come se non bastasse, il terzo suono diviene più forte del secondo nonostante compaia per ultimo in battuta, quasi una rivincita dello spirito ribelle sull'ordine del conformismo imperante..

Passando all'allusione di K. abbiamo tre tipi di figure che presumibilmente sono osservati con un determinato ordine di tempo. Verosimilmente questo **ordine temporale** non è indifferente ai fini del rendimento percettivo. In altre parole, **il tempo**, in quanto ordine nell'osservazione, ha una sua propria importanza con cui l'apparato percettivo deve comunque fare i conti. Se il tempo non ha veramente importanza durante la percezione, allora bisogna trovare un criterio che permetta di decidere che non ha oppure che ha importanza.

Secondo noi, al tempo 1° è molto probabile notare la figura più in vista, cioè il **triangolo T centrale sovrastante**.

Al terzo posto possiamo pensare di porre i **cerchi C** dato che sono piccoli e di forma diversa dalla triangolare.

Al secondo posto consideriamo il **triangolo sottostante S** che pur essendo coperto, è centrale, grande ed è anche esso un triangolo, dunque è possibile sia atto - per analogia di forma - a ricevere, subito dopo T, almeno una parte dell'attenzione e dell'accentazione dal primo triangolo, ma non se ne distingue in senso morfologico.

Da queste premesse ricaviamo lo schema che segue.

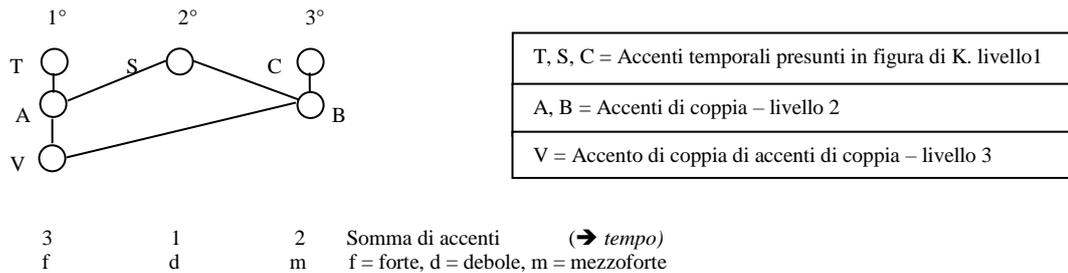


Fig. 11. Accenti temporali nell'allusione di K. Studio per applicare accenti temporali alla figura di K.

T= Triangolo, S= Sottostante triangolo, C= Cerchi. Si noti che il triangolo T che si suppone notato per primo (T=1°), riceve un accento forte (f) equivalente a “massima evidenza”. Il triangolo S sottostante che è supposto notato per secondo, (S=2°) riceve invece soltanto un accento debole (d) equivalente a poco evidenza, mentre i tre cerchi C supposti notati per ultimi, ricevono un'evidenza intermedia o mezzoforte (m). Tutto funziona come se il primo e l'ultimo stimolo, in ordine di tempo, fossero privilegiati.

Abbiamo così che in base alla **successione percettiva di tipo temporale**, al primo posto il **triangolo T centrale riceverà l'accento forte f**, per cui appare più colorato, più definito nella forma, più vicino all'osservatore.

Al secondo posto troviamo il triangolo sottostante S che posto sotto, più lontano dall'osservatore, è meno colorato, è della stessa grandezza del triangolo che lo ricopre e ha un accento debole **d** (tende ad essere poco considerato).

Al terzo posto con accento mezzoforte **m**, troviamo i cerchi C che sono tre, solo in parte coperti ma staccati l'uno dall'altro.

Riassumendo, ciò che balza all'occhio *per prima può essere più importante* e quindi riceve un **accento temporale favorevole (accento d'ordine)**, con carattere cioè **ordinale**. La figura di K. viene così interpretata – in un senso ben preciso - da un punto di vista “ritmico”. Notiamo che nelle arti figurative si parla spesso di “ritmi” presenti nelle “figure” senza però precisare bene cosa s'intenda con ciò. Per le figure alternanti sono note ricerche tendenti a stabilire quale delle due alternative era percepita per prima senza tuttavia collegare i risultati alla presenza di un accento temporale – o in relazione per esempio ad un accento morfologico o cromatico - bensì correlando la scelta a variabili secondo noi poco significative, per esempio all'età del soggetto percipiente.

Aspettarsi l'aspetto.

Si può osservare che, nelle figure alternanti, la scelta di una delle due alternative può essere facilitata da un suggerimento che ne indirizza in qualche modo la percezione, o è comunque un ostacolo poiché il soggetto non riesce ad abbandonare il proprio modo spontaneo e quindi neanche ad adottare il nuovo modo suggerito.

Il suggerimento dato, per es., “la macchia raffigura una giovane” suscita nel soggetto un'aspettativa e indirizza la sua percezione verso l'aspetto suggerito. Come dice la parola stessa, “aspetto” è un'apparenza che il soggetto osservatore si “aspetta”. Con un gioco apparente di parole si può dire che il soggetto “si aspetta un aspetto”.

A volte, quando il soggetto trova l'aspetto che si attendeva, prova un senso di **conferma** che può essere associato a un accento improvviso. Questo accento può essere detto “accento di aspetto atteso” che ci sembra avere un valore simile a quello del “riconoscimento” di una figura “per esperienza”.

Se il suggerimento non c'è, l'esperienza ne può sopperire la mancanza.

A volte tuttavia attendersi una figura piuttosto che un'altra può generare un errore madornale tanto da insistere nel credere di vedere ciò che ci si aspettava nonostante la realtà sia tutt'altra cosa.

Durante la visita di due amici a un acquario, uno dei due esclama: “Guarda quel pesce! Sembra un guerriero!” L'altro che stava osservando il medesimo pesce irto di spine, improvvisamente cambia il suo **modo** di vederlo e risponde: “è vero, adesso che me lo fai notare. lo vedo anch'io come un guerriero.. con tante lance e spade!”

L'amico ha **modalizzato** la propria attenzione, improvvisamente, secondo il **modo** suggerito dal compagno.

Se non si ha neanche esperienza, il riconoscimento non è possibile e si pone il problema del “conoscimento”, specialmente se si vuole costruire un automa percipiente. Infatti il ri-conoscimento implica l'esistenza di una primitiva conoscenza: il vero problema non è dunque il riconoscimento ma è il “come si realizza la primitiva conoscenza” in mancanza di esperienza pregressa. La primitiva conoscenza è possibile come dimostrano i casi di comprensione di frasi mai udite prima. Al riconoscimento è necessario il.. conoscenza!

Il millenario problema della conoscenza e l'isomorfismo gestaltico.

La teoria ingenua che ipotizza la conoscenza come costruzione di una sorta di realtà interna speculare di quella esterna non è accettabile giacché per conoscere quella interna sarebbe necessario un omuncolo nel cervello, il quale a sua volta la “conoscesse”.

Il problema della conoscenza della realtà si ripresenterebbe allora da capo. È questo il problema millenario della conoscenza, cioè in che modo il soggetto possa conoscere ed entrare in relazione con una realtà esterna da alcuni filosofi – p. e., i sofisti - ritenuta illusoria. Problema complicato dalla non omogeneità delle due sostanze: spirito per chi conosce e materia per ciò che è conosciuto.

L'isomorfismo ipotizzato in vari modi dalla Gestalt è una riedizione dell'ipotesi di una ricostruzione interna della realtà esterna; l'ipotesi è aggravata dal fatto che l'attività del soggetto non viene mai esplicitamente menzionata ma si parla invece di campi di forze che si porrebbero da soli in equilibrio in analogia con i campi della fisica, quasi che il soggetto fosse impossibilitato a intervenire e condannato a rimanere succube degli eventi di cui non si sa in che modo potrebbe poi avere conoscenza se non, magari con ulteriori "isomorfismi" del cervello.

A fronte di ciò, ci sembra accettabile il principio della costruzione di unità interne grazie ad accenti che simbolicamente rappresentano oggetti ed eventi ma concepiti sì legati all'esterno ma non in veste statica come entità a sé stanti bensì concepiti come "puntatori" che invitano all'azione puntando verso altri "oggetti" similari intessendo relazioni. È un fatto che di queste relazioni possiamo avere nitida memoria mentre invece degli oggetti o eventi esterni conserviamo una memoria sommaria e sbiadita perché mentalmente non sono concepiti davvero come oggetti bensì solo come fonti di relazione: in pratica ad essi sostituiamo i "puntatori".

L'aspetto e la forma degli oggetti è quindi ricordata spesso in maniera vaga e approssimativa tanto da risultare non riproducibile, p. es. con disegni - a parte casi ritenuti eccezionali e degni di menzione - mentre invece sono ben nitidi i ricordi delle loro relazioni con noi e con altri oggetti anche questi ridotti ad azioni da intraprendere, a relazioni possibili, a punti di riferimento da cui ripartire.

A volte oggetti o eventi hanno una struttura interna equivalente ad una rete di relazione (fra oggetti interni, p. e. punti). In questo caso essi diventano riproducibili poiché i loro oggetti interni sono divenuti essi stessi puntatori di relazioni ed elementi allusivi di azioni. In questo senso gli accenti sono fonti di operazioni senza essere essi stessi operazioni se non per ciò che concerne la loro formazione.

Attenzione e discorso. Immagini polivalenti. Modo impostato e modo attualizzato. Significato.

Nella figura 6, dovuta a Rubin, abbiamo visto che sussiste un'alternanza percettiva fra i visi e il vaso, gli uni escludendo l'altro e viceversa. Nella figura di questo paragrafo, diversa da quella di Rubin, i due visi che in figura 6 erano schematici - qui sono stati dettagliati. In questa nuova figura, possiamo vedere "il vaso" obnubilando i visi, oppure il contrario, cioè fissare "i visi" obnubilando il vaso. Infine possiamo proporci di vedere "due visi che si guardano appoggiati al vaso" e in questo caso, lo sfondo sembra più lontano e viene trascurato. La figura ci sembra essere di tipo *trivalente*. La valenza attuale pare determinata in relazione o a una scelta soggettiva occasionale o ad una istruzione linguistica che indirizza la percezione. Infatti il soggetto vedrà di preferenza "il vaso" oppure "i visi" oppure ancora "i visi che si guardano appoggiati al vaso" a seconda *dell'istruzione linguistica* che gli avremo dato o che avrà pensato autonomamente di assumere. Possiamo da ciò trarre la conclusione che l'attenzione percettiva ha un profondo legame non solo con l'eventuale intendimento soggettivo ma anche con il linguaggio, legame che non possiamo qui ora esporre ma esistente tra attenzione e discorso giacché l'una influenza l'altro e viceversa.



Fig. 12. Attenzione e discorso. *La figura è a nostro parere, di tipo trivalente. Infatti il soggetto può vedere di preferenza "il vaso" oppure "i visi" oppure ancora "i visi che si guardano appoggiati al vaso". Arricchendo di dettagli la figura, sia i visi che il vaso, la figura cessa di essere decisamente bivalente e s'avvia a diventare una scena unica in cui qualcosa che sta accadendo coinvolge tutte le parti presenti che cessano di porsi in alternativa. Questo è possibile perché i visi e il vaso occupano posti separati. Non è il caso della fig. 14 ("La giovane e la vecchia...")*

A questo punto vogliamo porre la domanda: in una figura polivalente, cioè con più alternative, esiste un limite al numero di alternative? Vedremo subito che non esiste un limite teorico e che il numero di alternative può essere grande quanto si vuole.

Per dimostrarlo ricorriamo a una semplice costruzione geometrica. Ne abbiamo già accennato in un altro articolo, lo riportiamo qui per comodità del lettore. Per esempio per costruire una figura chiaramente trivalente, consideriamo tre fasci diversamente inclinati di rette parallele. È evidente che esistono infiniti punti di intersezione comuni a due fasci: sia P uno di questi.

Se nessuna retta del terzo fascio passa per P, possiamo comunque spostare - per traslazione - questo terzo fascio fino a che una delle sue rette passi per P.

Ora questo punto appartiene contemporaneamente a tre rette diverse ciascuna relativa a un fascio.

Osservando la figura nel suo insieme, possiamo scegliere di fissare la nostra attenzione su uno qualsiasi dei tre fasci lasciando che gli altri due recedano nello sfondo che in realtà si trova nello stesso piano e nello stesso spazio del fascio già scelto.

Il punto P si trova ad appartenere contemporaneamente alla figura alternativa scelta - cioè al fascio scelto - e allo sfondo in cui si trovano gli altri due fasci che sono receduti nello sfondo.

La figura è trivalente giacché posso fissare l'attenzione su uno qualsiasi dei tre fasci.

È evidente che il numero dei fasci può essere grande a piacere e quindi non esiste un limite al numero delle alternanze per una immagine polivalente. Il numero delle alternanze è arbitrariamente grande a piacere.

Questa conclusione ci spinge ad esaminare più da vicino le figure alternanti classiche, per esempio quella detta “la giovane e la vecchia”.

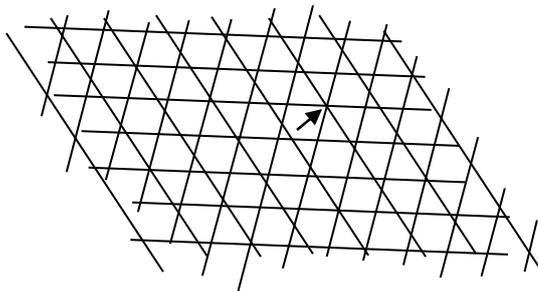


Fig. 13. Immagine alternante trivalente. È possibile fissare l'attenzione su uno qualsiasi dei tre fasci e lasciare che gli altri due recedano nello sfondo della nostra attenzione. Lo spazio occupato dalla figura di un fascio di rette è lo stesso spazio piano, oggettivo, occupato dallo sfondo mentale degli altri due fasci di rette. La freccia indica un punto nodale P che appartiene contemporaneamente a una figura e allo sfondo degli altri due fasci. Aumentando il numero dei fasci di rette parallele, aumenta anche il numero delle alternative percettive senza alcun limite.

Le figure variegata o con molti dettagli si prestano ad essere polivalenti. Sullo sfondo verde di un'aiuola si possono distinguere molti fiori di colore diverso e osservando quelli di un colore tutto il resto recede al rango di sfondo. Spesso si considera erroneamente che lo sfondo sia tutto ciò che attornia una figura ben delimitata ma come abbiamo visto sopra (in fig. 13) **uno stesso punto può appartenere sia alla figura e sia allo sfondo**. Nell'immagine della giovane e della vecchia, tutti i punti della macchia appartengono contemporaneamente sia alla figura e sia allo sfondo. Nasce così il problema di stabilire cosa realmente distingue la figura dallo sfondo corrispettivo. **La figura è il significato (del momento)**. Al contrario, **lo sfondo è tutto ciò che non è quel significato nel momento determinato**. **Dove c'è l'accento, lì è il significato**. Questa, secondo noi, è la **relazione fondamentale** fra attenzione e discorso, fra attenzione e linguaggio. L'attenzione è selettiva e descrittiva.



Fig. 14. “La giovane, la vecchia... e la macchia”. In questa ben nota figura ambigua si può vedere o una giovane o una vecchia o una semplice macchia priva di senso. La figura è dunque in realtà **trivalente** e non è bivalente come viene comunemente presentata. La psicologia ha condotto ricerche per stabilire cosa si vede prima, se la giovane o la vecchia, ignorando il significato di macchia mentre poco si sa sul **perché** si veda una cosa o l'altra. È comunque certo che comunicare al soggetto che nell'immagine si può vedere una giovane o una vecchia, lo aiuta - ma non sempre - ad interpretare la macchia con ciò che di solito vede poi come prima cosa. Questo significa che il **modo** dell'attenzione è influenzato dal discorso. Quando il modo trova riscontro nella realtà così come è percepita, esso assume la veste di **significato**. Troviamo così che il **modo** dell'attenzione può assumere varie caratteristiche qualitative; una è quella del modo semplicemente **impostato** (come quando cerco qualcosa di rosso ma non l'ho ancora trovato); un'altra quella di modo **attualizzato** che coincide con il significato di ciò che è stato trovato, ormai presente. Altre qualità poi corrispondono a singoli **modi sensoriali e mentali**. Si tratta di qualcosa molto vicino alle ben note entità dette “qualia”.

Alla luce dei vari casi fin qui esaminati e di quanto si sa in Psicologia, ammettiamo la possibilità che l'attenzione possa essere “impostata” - come quando si cerca qualcosa senza ancora averlo visto - e che inoltre possa essere anche “attualizzata” nel senso che ciò che cercava si è reso attuale, vissuta, presente. Gli studi sull'attenzione ebbero impulso alla fine del '800 e l'inizio del '900 (Benussi, 1913) ma furono abbandonati perché si adottava il metodo dell'introspezione ritenuto aleatorio tanto da dar luogo - quasi per reazione storica - al periodo del comportamentismo (Thomson, 1975). Più recentemente l'attenzione è tornata argomento di studio, ma alcuni problemi da essa posti non sono stati ancora sufficientemente risolti. Abbiamo osato quindi portare qui un nostro contributo anche filosofico che riteniamo importante su questo argomento.

Alcune caratteristiche dell'attenzione.

Abbiamo parlato dell'attenzione dicendo che può essere caratterizzata dai seguenti attributi e quindi meglio compresa alla loro "intersezione":

accentuante	esagerante	parola
affermante	esaltante	periferica
anticipata	fissa	positiva
applicata,	fixante	posticipata
aspettante	formatrice di unità	predisponente
assuefatta	gerarchizzata a livelli	produttiva di accenti, fix
attiva	imposta	produttiva di valenza o modo
attribuente fix	inconsapevole	produttiva di unità
attualizzata	indicatoria	qualia
automatica	indirizzabile	retrospettiva
caratterizzante	inferiore	selettiva
centrale	intenzionale	sensoriale
classificante	involontaria	sequenziatrice
composita	massimizzante	significante
comunicante	massivante	sminuente
concessa	memorizzante	stratiforme
consapevole	mentale	strutturante
delimitante	modale	strutturata in gerarchie
denotativa	modalizzata	superiore
descrittiva	mobile	unificante
distanziante	molteplice	volontaria
distolta	negativa	

Alcune caratteristiche dei fix e degli accenti.

Abbiamo parlato dell'accento e del fix dicendo che può essere caratterizzato dai seguenti attributi e quindi meglio compreso alla loro "intersezione":

accodato	evidenziatore	presentante
accoppiato	forte	puntatore
accumulato	forte	puntuale
allusivo	gerarchizzato	qualificante
approssimante	graduato in forza	rango n
aspettato	grappolo di fix	relazionale
assunto percettivo	ideativo	referente
attribuito	indicante	retrospettivo
caricato	indicatori di classe	riaccettato
cinetico	intuitivo	riassuntivo
classificante	linguistico	riferito
complesso	massimizzante	ritmico
composto	massivo	semantico
condiviso	mediato	semplice
confermante	mentale	sensoriale
configurativo	metrico	significante
complesso	mnemonico	significato o modo
costruttore unità	mezzoforte	sminuito
crea tendenza	modalizzato	sociale
cromatico	morfologico	sovrapposto
debole	motore	spaziale
definite	musicale	stereoscopico
delimitante	negativo	stilizzante
di durata	oggettivante	strutturante
dinamico	oggettuale	superficiale
emotivo	olistico	supponente
enfaticizzante	ordinale	temporale
erroneamente attribuito	parola	tessitura
esaltato	poetico	trasferito
esistenziale (d'esistenza)	positivo	troncante
esteso	posizionato	unificante
estetico di conferma	predisponente	unitario a
	pregiudicante	

Sommario.

Si esaminano alcuni tipi di accento. Si considera l'accento come elemento fondante per studiare l'attenzione. La nozione di accento è generalizzata dal campo uditivo ad altri campi, per esempio visivo, linguistico, musicale, temporale ed è detto *fix*. Si raccomanda l'uso di un automa come laboratorio della psicologia del futuro. In campo visivo è esaminata la funzione dell'accento nell'allusione visiva finora considerata "illusione". In campo uditivo è esaminato il sorgere dell'accento in musica, in relazione alla sua forza. L'attenzione è riconosciuta nel suo aspetto **modale** che è anche **strumento di formazione delle unità, delle classificazioni** e può essere all'origine di **approssimazione e superficialità** da cui guardarsi. È riconosciuta l'importanza dell'accento non solo nella **percezione** ma anche nel **linguaggio, nell'arte per esempio musicale**. È indagata la nascita dell'accento forte e la struttura degli accenti di tempo in musica. Si esamina la battuta composta da tre elementi oppure da quattro ed è analizzata la funzione dell'aspettativa. È brevemente esaminato l'accento di esistenza e si presenta un esempio dimostrativo di immagine polivalente senza limite nel numero delle alternative. Si sottolinea l'importanza dell'accento o *fix* come significato, e il legame profondo tra attenzione e linguaggio. Si elencano infine gli attributi possibili dell'attenzione e del *fix*.

Bibliografia

- A. A. V. V. *La Nuova Enciclopedia della Musica*. Ed. Garzanti 1983.
Benussi, V. (1913). *Psychologie der Zeitauffassung*. Heidelberg: Winter.
Broadbent D., (1987). *Perception and communication*. Oxford University Press.
Chomsky, N., (1988). *Linguaggio e problemi della conoscenza*. Il Mulino.
Incarbone, S., (1994). *Il problema del quantum di tempo psicologico*. Tesi non pubblicata, Università di Padova.
Incarbone, S., (1998). La forma: riflessioni. In: *La forma segreta*. A cura di Morpurgo E. et al. F. Angeli.
Kanizsa, G., (1980). *La grammatica del vedere*. Ed. Il Mulino, Bologna.
Michotte, A., (1972). *La percezione della causalità*. Giunti Barbera.
Parisi, D., (1978). Sui limiti del metodo sperimentale in psicologia. *Giornale italiano di psicologia*, 2, 241-254.
Sachs, C., (1994). *Storia della danza*. Il Saggiatore.
Thomson, R., (1975). *Storia della psicologia*. Boringhieri.
Vicario, G., B., (1973). *Tempo psicologico ed eventi*. Giunti Barbera. Firenze.
Yarbus A. L. (1967). *Eye movements and vision*. New York. Plenum Press.

Sitologia

- Psicopoiesi.it. *Psicopoiesi filosofica e fisica – Momenti del Sé – Sé creante e Sé creato*.
Psicopoiesi.it. *Scarabocchio – Radice di civiltà*.
Visione capovolta. <http://www.centrofeldenkraisism.it/problematiche/occhio1.htm>