

www.giornaledifilosofia.net

La prospettiva secondo Nelson Goodman: spunti per una piccola polemica

Martino Feyles

La prospettiva secondo Nelson Goodman: spunti per una piccola polemica

di Martino Feyles

La prospettiva è il sistema corretto di rappresentazione dello spazio. Apparentemente non c'è niente di più ovvio e, infatti, per cinque secoli -da quando la prospettiva è stata scoperta (o forse riscoperta) nel Rinascimento- nessuno l'ha mai messo in dubbio. A partire dal famoso lavoro del 1927 di Erwin Panofsky *La prospettiva come forma simbolica* questa ovvietà è improvvisamente sembrata indifendibile e da allora una lunga schiera di importanti studiosi si è confrontata in un dibattito che continua ancora oggi.¹ Tra i numerosissimi contributi che storici, filosofi, critici d'arte, psicologi e persino ingegneri hanno portato alla discussione mi permetterei di discuterne uno che è a mio avviso esemplificativo anche se datato. È il contributo di uno dei più noti pensatori del Novecento, Nelson Goodman, in un uno dei libri più citati, e a mio parere più interessanti, per quel che riguarda le questioni di estetica, *Languages of art*.² Si tratta certamente di poche pagine, collocate nel primo capitolo, *Rifare la realtà*, ma, a

¹ La tesi di Panofsky è molto nota: la prospettiva “è una di quelle «forme simboliche» attraverso le quali «un particolare contenuto spirituale viene connesso ad un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo»; in questo senso, diviene essenziale per le varie epoche e province dell'arte chiedersi non soltanto se conoscano la prospettiva, ma di quale prospettiva si tratti.” (Panofsky, E. *La prospettiva come “forma simbolica”*, Feltrinelli, Milano, 2001, pag 50)

² Goodman, N. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2003 (LA)

miei occhi, sono pagine estremamente interessanti: trovo infatti significativo che un pensatore così autorevole possa prendere una posizione che sembrerebbe, perlomeno in certi passaggi, palesemente errata, e per di più trent'anni dopo la pubblicazione di *La prospettiva come forma simbolica*, quando ormai erano stati riconosciuti da più parti gli equivoci in cui era incappato un studioso geniale come Panofsky. Aggiungo poi, a motivare ulteriormente il mio interesse, che Goodman elabora contro la correttezza della prospettiva un argomento piuttosto originale e insidioso che non è stato molto discusso, nonostante la fama del suo autore.³ Infine un'ultima premessa, per tutelarli. Il libro di Goodman persegue una strategia argomentativa il cui scopo dichiarato è quello di "impostare una teoria generale dei simboli" a proposito della quale non mi pronuncerò - perché non sono adeguatamente competente- e ha di mira una serie di obiettivi teorici che non prenderò affatto in considerazione. Le sue osservazioni sulla prospettiva si collocano, ovviamente, nell'ambito di queste strategie argomentative e sono funzionali a questi obiettivi teorici. Dichiaro allora fin da subito che rispetto a quelle e rispetto a questi le critiche che propongo qui non sono rilevanti.

La tesi di Goodman è esplicita: la prospettiva non è affatto il sistema corretto di raffigurazione dello spazio; non è un metodo, oggettivo e dato una volta e per sempre, per rendere la profondità su una superficie bidimensionale; non è una tecnica di raffigurazione saldamente fondata sulla conformazione del nostro occhio e sulle leggi della fisica; e non è universale, come è universale il vedere. Lungi dall'essere tutto ciò, la prospettiva è un prodotto culturale, una convenzione, legata ad un certo modo di sentire e di pensare, comprensibile solo all'interno di un determinato codice di interpretazione e dunque totalmente storica, totalmente contingente.

³ Gombrich, che in LA è chiamato in causa polemicamente in modo esplicito, rispose ,pochi anni dopo, con articolo molto interessante: *The "what" and the "how": perspective representation and the phenomenal world*. Io condivido molte delle osservazioni che Gombrich sviluppa in quest'articolo, ma percorro qui una via diversa, anche perché devo ammettere che la sua risposta mi sembra piuttosto generosa nei confronti di Goodman: probabilmente perché l'articolo fa parte di una raccolta in onore di Goodman stesso. Cfr. *The "what" and the "how": perspective representation and the phenomenal world* in *Logic and Art. Essays in honor of Nelson Goodman*. The Bobbs-Merill Company, Inc, Indianapolis and New York, 1972.

Il comportamento della luce non sanziona né il nostro né alcun modo usuale né qualsiasi altro modo di rendere lo spazio; e la prospettiva non offre alcun canone assoluto o indipendente di fedeltà.⁴

Perciò sbaglia chiunque crede di poter paragonare un quadro costruito in prospettiva ed un quadro costruito secondo un altro metodo di raffigurazione dello spazio, misurandoli ingenuamente in termini di fedeltà ad un presunto dato. Sbaglia chiunque crede che la prospettiva sia il modo più “naturale”, più “realistico”, più “vero”, o più “fedele” per rappresentare lo spazio.

I quadri in prospettiva come tutti gli altri devono essere letti; e la capacità di leggere deve essere acquisita⁵

La tesi, per quanto all'epoca di Goodman non sia più una novità,⁶ contraddice evidentemente il senso comune e necessita, di conseguenza, di un impegnativo corredo di ragioni. Il primo argomento riguarda le condizioni di osservazione che la prospettiva postula:

Il quadro deve essere guardato attraverso un foro, frontalmente, da una distanza determinata, con un occhio chiuso e l'altro immobile. Anche l'oggetto deve essere osservato attraverso un foro, sotto una angolazione e da una distanza date (ma per lo più non le stesse), e con un solo occhio immobile. Altrimenti i raggi luminosi non corrisponderanno. In queste condizioni del tutto particolari, non avremo dunque alla fine una rappresentazione fedele? Difficilmente. In queste condizioni ciò che guardiamo tende piuttosto a scomparire. [...] L'occhio immobile è pressoché cieco quanto l'occhio innocente.⁷

Goodman evidenzia dei limiti che sono sicuramente rilevanti. Perché una immagine in prospettiva sia la esatta trasposizione del dato visivo che l'occhio riceverebbe se fosse realmente di fronte all'oggetto raffigurato devono essere rispettate due condizioni: l'occhio deve essere alla giusta distanza e nella giusta posizione. Il punto di fuga in una prospettiva è infatti determinato dalla posizione dell'occhio che guarda: è, cioè, esattamente perpendicolare a questo. Se l'occhio si sposta anche il punto di fuga

⁴ LA, 25

⁵ LA, 21

⁶ Cfr. “Credere al realismo della prospettiva lineare è come credere che un solo gruppo linguistico esprima tutti i bisogni semantici dell'umanità” Francastel, P. *Lo spazio figurativo dal rinascimento all'illuminismo*, Einaudi, Torino, 47

⁷ LA, 21

dovrebbe spostarsi, e l'intero quadro dovrebbe "orientarsi" in modo diverso; cosa che, ovviamente, non è nelle possibilità di un quadro. Perciò se si vuole che una immagine in prospettiva sia la trasposizione corretta della realtà bisogna collocarsi nella posizione giusta, precisamente di fronte al punto di fuga. Un discorso analogo vale per le dimensioni degli oggetti. A seconda della distanza le dimensioni apparenti di un oggetto mutano: si tratta di una cosa piuttosto nota. Perciò se vogliamo che le dimensioni degli oggetti raffigurati siano corrette dovremo metterci alla distanza da cui l'immagine è stata "presa", altrimenti le figure appariranno sproporzionate. Il punto allora è: se la prospettiva costringe lo spettatore ad accettare condizioni tanto artificiali si può ancora pretendere che essa sia il metodo di raffigurazione dello spazio più naturale? Un osservatore orbo e immobile, cosa c'è di più irrealistico di questo!

Si potrebbe intanto notare che l'importanza di questi limiti, che pure esistono, non va eccessivamente accentuata: in questo senso le volte del Pozzo o le architetture del Bramante sono un argomento tanto scontato quanto persuasivo e sarebbe facile mostrare come agli artisti da gran tempo siano noti gli accorgimenti necessari per aggirare i limiti della prospettiva. La questione tuttavia è un'altra ed è sostanziale. Certamente un osservatore che, immobile, alla giusta distanza, nella giusta posizione, guarda con un occhio solo non è un osservatore reale: è un osservatore privato di possibilità fondamentali del "normale" rapporto visivo col mondo. Ma, a guardar bene, questo fatto non autorizza a trarre nessuna conclusione a proposito della correttezza della prospettiva. Quello che voglio dire è che il fatto che ci siano degli elementi della visione naturale che nessun quadro può imitare non mostra altro che i limiti del quadro come mezzo di raffigurazione. L'oggettività della prospettiva non ne viene affatto scalfita. Sarebbe più appropriato parlare di limiti della raffigurazione pittorica, o di limiti del quadro, piuttosto che di limiti della prospettiva. Certo una veduta in prospettiva non è in grado di assecondare i movimenti dello spettatore; ma questo è un limite della raffigurazione pittorica non della prospettiva. Infatti si potrebbe fare un discorso analogo per quel che riguarda i rapporti tra i colori o il gioco delle luci e delle ombre: in condizioni normali un oggetto è sempre costantemente sottoposto al gioco mutevole della luce ed è chiaro che nessuna potrà mai rendere giustizia di questi mutamenti. È

nella natura della pittura questo scacco di fronte al movimento: l'immagine cinematografica per esempio da questo punto di vista è del tutto diversa.

A mio avviso all'origine dell'equivoco per cui si rinfacciano alla prospettiva "difetti" che sono della pittura in generale c'è una sopravvalutazione delle pretese della prospettiva, in particolare delle pretese di inganno. È necessario distinguere rigorosamente la questione circa la correttezza "scientifica" della prospettiva e la questione circa le possibilità illusionistiche della prospettiva. Non c'è dubbio che, se si vuole che un quadro in prospettiva dia l'illusione di essere "reale", bisogna ricorrere ad una serie di stratagemmi piuttosto artificiali. Ma questo a ben guardare non è rilevante. Non è l'illusione che ci interessa. Quello che ci interessa è che la prospettiva avanza la pretesa di essere il sistema corretto di raffigurazione dello spazio: questa pretesa è giustificata? A questa domanda si può rispondere senza esitazioni: un occhio nella giusta posizione e distanza riceverebbe una immagine esattamente uguale dall'oggetto e dalla sua raffigurazione prospettica. L'oggetto e il quadro per l'occhio sarebbero assolutamente uguali, almeno per quel che riguarda forma e dimensioni. Questo è ciò che la prospettiva può pretendere e che non le si può negare. L'illusione è un passo ulteriore.

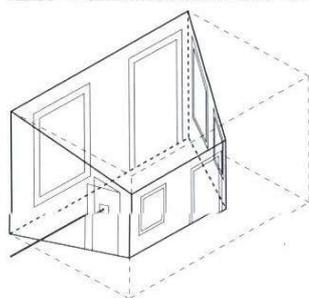
Perciò si può giustamente sottolineare l'artificialità delle condizioni presupposte dalla prospettiva e si può altrettanto giustamente rilevare la differenza irriducibile tra l'esperienza reale dello spazio e della profondità e la sua raffigurazione limitata: ciò non impedisce che una veduta del Canaletto appaia estremamente realistica e che appaia così realistica proprio perché la prospettiva rende lo spazio incredibilmente plausibile. Probabilmente una fotografia di piazza San Marco apparirebbe ancora più realistica della veduta del Canaletto: eppure nemmeno di fronte ad una fotografia di piazza San Marco accade l'illusione. Io perlomeno non ho ancora avuto notizia di persone che abbiano cercato di farsi una passeggiata dentro una fotografia di Piazza San Marco! Questo, naturalmente, non mi autorizza a dire che la fotografia non è una trasposizione corretta, per quanto parziale, orientata, magari anche tendenziosa, della realtà.

L'illusione, dice Goodman, è possibile solo a condizioni assurde; questo è indiscutibile. Ma l'illusione è solo una delle possibilità della prospettiva : il fatto che sia possibile una rappresentazione "corretta" della realtà permette che, in determinate ed

eccezionali condizioni, l'occhio sia ingannato. Se si vuole l'illusione bisognerà evitare tutti gli "indizi" che rivelano all'occhio la bidimensionalità della superficie pittorica e numerosi esperimenti di psicologia hanno dimostrato che la cosa è possibile.⁸



(a)



(b)

La cosiddetta "camera di Ames" (a) è un esempio classico di come la prospettiva correttamente utilizzata possa realmente ingannare l'occhio. La stanza è costruita secondo un particolare disegno geometrico; contrariamente alle apparenze le pareti e il pavimento non sono affatto rettangolari ma trapezoidali. Esiste tuttavia un particolare punto di vista (quello dal quale è scattata la foto) per cui l'immagine retinica della stanza risulta uguale a quella che sarebbe prodotta da una stanza a pareti rettangolari. Da quel preciso punto di vista una stanza "normale" (una stanza di forma regolare, con pareti rettangolari) risulterebbe "deformata", secondo le normali leggi della visione, cioè secondo le leggi della prospettiva. La stanza di Ames però non è affatto "normale", ma è costruita in modo che la "deformazione" dovuta alla particolare conformazione della stanza è compensata dalla "deformazione" dovuta alle leggi della visione. Il risultato come si vede è sorprendente. Noi "vediamo" una stanza regolare, e l'illusione è talmente convincente che noi "interpretiamo" le due figure umane come se l'uomo fosse gigantesco e la donna minuscola, mentre semplicemente l'uomo è più vicino della donna

Nello schema della stanza (b) le linee spesse indicano il reale profilo delle pareti mentre le linee tratteggiate indicano il profilo apparente della stanza se il punto di vista è il foro praticato nella parete alla sinistra della figura

Perciò, a ben vedere, bisognerebbe ribaltare l'argomento: il fatto significativo non è l'assurdità dei presupposti della giusta posizione e della giusta distanza; al contrario il fatto significativo è che l'illusione sia possibile. Nella storia della raffigurazione pittorica non troviamo nessun altro sistema che possa essere illusionistico: una immagine costruita secondo le regole della assonometria o in prospettiva rovesciata non può ingannare l'occhio in nessuna condizione. Goodman contesterebbe questo punto di vista:

⁸ "Pretendere infine che un quadro si appeso ad un muro e sia osservato da ogni parte della stanza conservando l'illusione è pretendere l'assurdo. Forse in questa pretesa si nasconde ancora il desiderio di Pigmalione, che cioè una immagine sia più di un ombra, un piccolo universo indipendente dall'osservatore. in questo forse si nascondono le confuse origini dell'idea che la prospettiva sia semplicemente una convenzione e non rappresenti il mondo come appare. Forse all'origine di quest'idea sta anche un desiderio: quello di disporre di un bastone con cui dare addosso al filisteo che vuole avere la sua immagine «corretta»." Gombrich, E. *Arte e illusione*, Leonardo Arte, Milano, 2002, pag 233

L'occhio avvezzo solamente alla pittura orientale non comprende immediatamente un quadro in prospettiva⁹

Certamente un occhio orientale avrà qualche difficoltà ad ambientarsi in una galleria di arte rinascimentale; così come certamente non si può dubitare dei resoconti di quegli etnologi che riferiscono di indigeni che girano e rigirano tra le mani una fotografia, rovesciandola secondo ogni possibile angolazione e cercando disperatamente di interpretare “*quell'aggregato privo di senso di sfumature grigie variabili su un pezzo di carta*”¹⁰. Ma non credo che si potrebbe convincere un occhio orientale che una cupola disegnata in prospettiva inversa non è finta ma vera; e sono convinto che, anche al più indigeno degli occhi, potrebbe capitare, per disavventura, di entrare nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma e faticare a convincersi che la cupola che vede non esiste.

Perciò Goodman può con ragione affermare che l'esperienza visiva dello spazio in condizioni normali è molto più ricca di quella che un quadro in prospettiva offre, ma non che è essenzialmente diversa. Da questo punto di vista un quadro in prospettiva si può pensare come un fotogramma estratto dalla moltitudine continua di “dati percettivi” che riceviamo dal mondo. Un fotogramma estratto da un solo occhio, in un certo preciso momento, in una data posizione, ma non per questo meno esatto. In questo senso possiamo dire che la prospettiva è una astrazione, è qualcosa di astratto, in un certo senso “estratto”, dalla nostra realtà. Queste affermazioni ridimensionano forse le potenzialità della prospettiva. La conclusione però è molto diversa da quella che ne trae Goodman: la prospettiva è una astrazione, quindi è limitata, ma nei suoi limiti assolutamente esatta.¹¹

⁹ LA, 21

¹⁰ LA, 21n

¹¹ I limiti della capacità di realismo e di illusione della prospettiva sono stati spesso sottolineati da molti psicologi e da numerosi scienziati: coloro che tendono a ridimensionare le pretese della prospettiva ribadendo la ricchezza della nostra esperienza visiva, ribadendo come l'esperienza psicologica dello spazio non possa essere totalmente e compiutamente descritta dalla prospettiva, tutti costoro fanno a mio avviso una operazione lecita. Ma a mio avviso se il problema viene posto in questi termini diventa più che altro una questione di accenti e di accentuazioni: si può giustamente insistere sul realismo della prospettiva rispetto ad ogni altro sistema di raffigurazione dello spazio, o sul contrario, cioè sul non realismo della prospettiva rispetto alla concreta esperienza del mondo. Si vedano per esempio le conclusioni cui giungono due importanti studiosi di neurofisiologia e psicologia della visione, Maffei e Fiorentini, in un testo abbastanza recente: “Il fatto che le immagini prospettiche si modifichino al crescere della distanza in accordo con le variazioni di dimensioni dell'immagine retinica non è sufficiente ad

A mio avviso dunque l'argomento della normalità della percezione, l'argomento che rinfaccia alla prospettiva i suoi presupposti anormali non è rilevante. In ogni caso se Goodman si fermasse qui la cosa si potrebbe discutere: se l'intenzione di Goodman fosse di riportar l'attenzione sulla artificialità delle condizioni della prospettiva si potrebbe dissentire garbatamente ma certo senza scandalo. Ma leggendo alcune affermazioni di *Languages of art* non rimangono dubbi su come si debba interpretare le parole di Goodman:

l'artista che intende produrre una rappresentazione spaziale attualmente accettabile come fedele da un occhio occidentale deve trasgredire le "leggi della geometria"¹²

L'intenzione qui è chiara: Goodman, seguendo Panofsky, Francastel, White e molti altri vuole contestare la pretesa di oggettività della prospettiva: per questo ha in serbo un altro argomento più impegnativo:

Secondo le regole pittoriche due binari che si allontanano dall'occhio sono disegnati convergenti ma i pali del telefono (o i margini di una facciata) che si allontanano dall'occhio in direzione verticale sono disegnati paralleli. Secondo le leggi della "geometria" anche i pali dovrebbero essere disegnati convergenti. Ma, disegnati così, essi appaiono altrettanto sbagliati che dei binari disegnati paralleli. Per questo esistono macchine fotografiche con il dorso inclinabile e con l'asse focale decentrabile per "correggere la distorsione"- cioè a dire, per fare in modo che le parallele verticali escano parallele nelle nostre fotografie; ma non si cerca allo stesso modo di far venir fuori i binari paralleli. Le regole della prospettiva pittorica non discendono dalle leggi dell'ottica più di quanto non farebbero regole che imponessero di disegnare i binari paralleli e i pali convergenti.[...]¹³

Il problema è la convergenza delle parallele al piano visuale. Intuitivamente si dà questa contraddizione: noi vediamo le cose più piccole più lontane, ma allora anche i lati di una facciata paralleli al mio piano visivo (quelli per intenderci, che definiscono altezza e larghezza) dovrebbero rimpicciolirsi via via che la distanza dal mio occhio aumenta e dovrei vederli convergere verso un punto di fuga esattamente come le ortogonali al piano visivo (i lati che definiscono la profondità del mio edificio); invece

attribuire alla prospettiva la valenza di visione naturale dello spazio." Maffei, L. Fiorentini, A. *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna, 1995, pag. 97

¹² LA, 22

¹³ LA, 22

il metodo di disegno geometrico vuole che le parallele al piano visuale non siano convergenti.

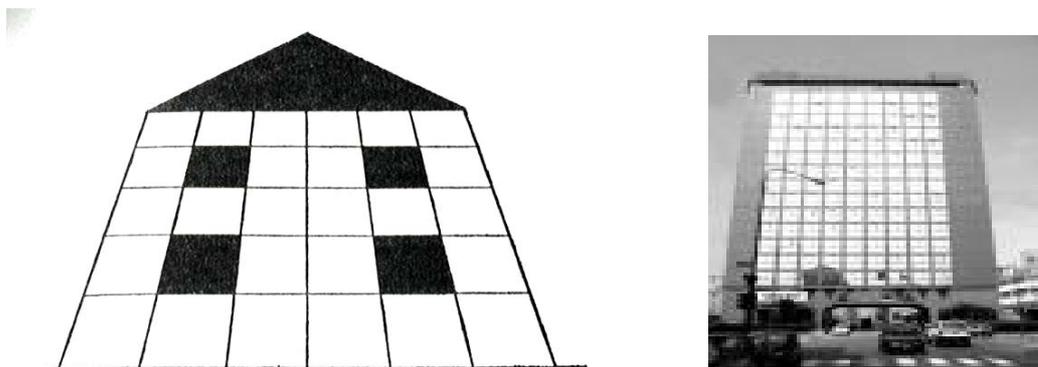
Il problema è insidioso, ma impostato correttamente si risolve da sé, con l'equivalenza quadro-oggetto (credo sia merito di Decio Gioseffi aver insistito su questo punto) sempre che il quadro venga visto dalla giusta distanza.¹⁴ Il fatto decisivo che si dimentica è che “anche il quadro è un oggetto di visione”. Si prenda il caso della *Trinità* di Masaccio: l'architettura disegnata che comprende la scena è alta all'incirca sei metri; se l'osservatore guarda dal punto giusto, vedrà i margini dell'edificio convergere verso l'alto perché si allontanano dal suo occhio; li vedrà convergere ma Masaccio li ha disegnati paralleli! In questo caso il discorso è più evidente date le grandi dimensioni dell'affresco ma il principio vale sempre.

Questa ultima obiezione è però particolarmente insidiosa perché si possono portare a suo sostegno esempi dalla fotografia che possono indurre in confusione. Effettivamente noi vediamo in molte fotografie, specie se raffigurano edifici molto alti, la convergenza dei “marginì di una facciata”; ma questo non dimostra che la prospettiva sia “sbagliata”, dimostra soltanto che i margini della facciata non erano realmente paralleli al piano visuale. Se il nostro piano visuale è inclinato rispetto alla facciata, perché, poniamo, scattiamo la fotografia da sotto, rivolgendo l'obbiettivo verso l'alto, le parallele verticali convergeranno tanto nella foto quanto nel quadro. Questo lo insegnano i manuali di geometria proiettiva.¹⁵ Goodman riporta un disegno di Klee che secondo lui non potrebbe essere letto come una facciata secondo le regole della prospettiva, perché queste prescrivono di disegnare le verticali parallele. In verità le regole della prospettiva non prescrivono affatto questo. Le verticali si disegnano parallele quando il piano visivo è parallelo alla facciata; se il piano visivo è inclinato si introduce un secondo punto di

¹⁴ Cfr. Gioseffi, D. *Perspectiva Artificialis*, Università degli studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, Trieste, 1957

¹⁵ Tuttavia bisogna precisare anche che in realtà noi non riusciamo a “vedere” la convergenza delle parallele al piano visuale, o meglio non riusciamo “vederla” come quella delle ortogonali; c'è ma è impercettibile. Questo perché il nostro campo visivo è molto più limitato lateralmente che non in profondità, perciò è difficile che la convergenza sia sensibile.

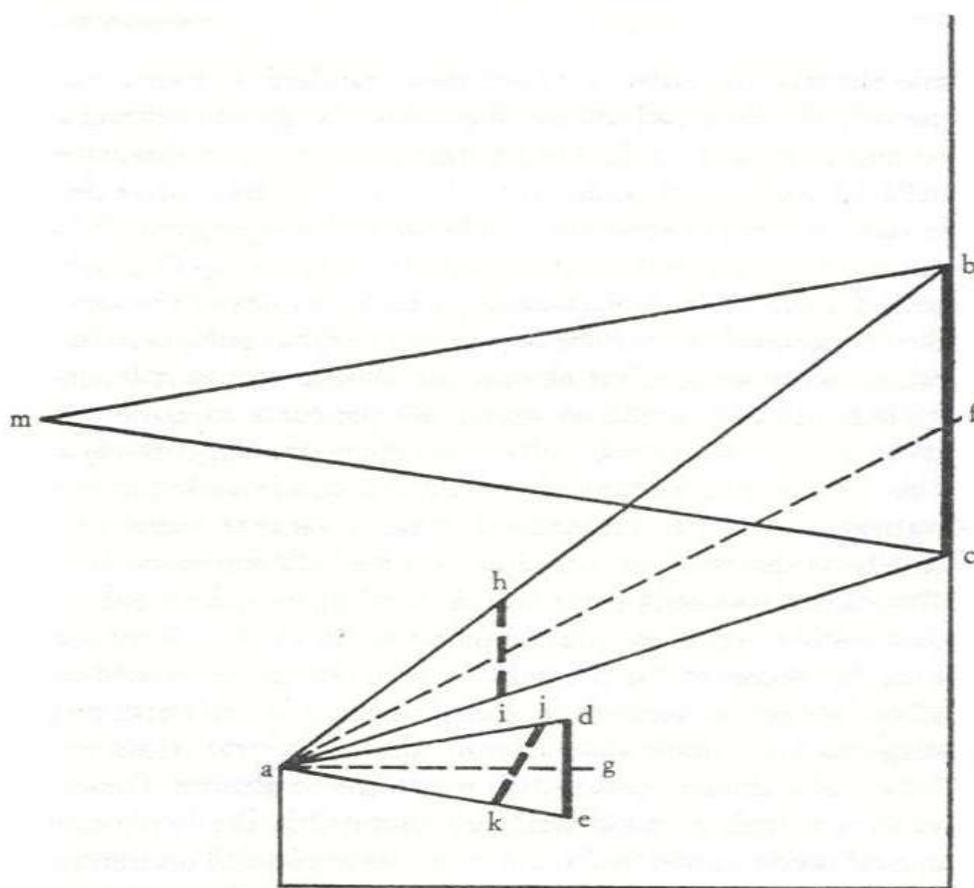
vista che fa convergere anche le verticali, e il risultato è esattamente uguale al disegno di Klee: una facciata vista dal basso. Infatti tanto nella fotografia quanto nel disegno in prospettiva facciate con i margini convergenti sono all'ordine del giorno. Qualsiasi turista che abbia fatto una gita a New York ha nel cassetto una collezione di fotografie di grattacieli con le verticali convergenti!



Infine Goodman propone un ultimo argomento, corredato anche di disegno e per non travisarne le parole mi permetto una citazione un po' troppo lunga:

[...] l'osservatore si trova al livello del suolo con l'occhio nel punto A; BC indica la facciata di una torre in cima ad un edificio: DE indica un quadro di tale facciata, disegnato in prospettiva standard e in scala tale per cui, alle distanze indicate, il quadro e la facciata sottendono i angoli uguali in A. La linea normale di visione in direzione della torre è AF; guardando un po' più in alto o in basso, parte della facciata rimarrà scoperta o indistinta. Analogamente, la linea normale di visione in direzione del quadro è AG. Ora, sebbene il quadro e la facciata siano paralleli, la linea AG è perpendicolare al quadro, cosicché le parallele verticali nel quadro saranno proiettate parallele nell'occhio, mentre la linea AF incontra la facciata formando un angolo tale per cui le parallele verticali saranno proiettate nell'occhio come convergenti verso l'alto. Potremmo cercare di far sì che il quadro e la facciata trasmettano fasci corrispondenti di raggi luminosi verso l'occhio o (1) spostando in alto il quadro fino ad HI, o (2) inclinandolo nella posizione JK, o (3) guardando il quadro da A ma la torre da M, qualche piano più in su. Nei primi due casi, dal momento che il quadro deve anche essere avvicinato all'occhio per sottendere lo stesso angolo, la scala

risulterà sbagliata nelle dimensioni laterali (destra-sinistra). Cosa più importante ancora, nessuna di queste tre condizioni di osservazione è in alcun modo vicina alla normalità. Per lo più non appendiamo i quadri molto più su del livello dell'occhio, né li incliniamo drasticamente verso di noi, né ci solleviamo a nostro piacimento per guardare ortogonalmente le torri. Con l'occhio e il quadro in posizione normale, il fascio di raggi luminosi inviati all'occhio dal quadro disegnato in prospettiva standard è molto diverso dal fascio inviato dalla facciata.¹⁶



Immediatamente non si può far a meno di notare che Goodman è costretto ad complicare molto le cose per mettere in discussione la prospettiva. Rileggendo poi con calma l'argomento si impone la domanda: e nel terzo caso? Cosa accade nel terzo caso?

¹⁶ LA, 23

Il terzo caso Goodman se lo dimentica perché nel terzo caso il quadro e la facciata sono esattamente uguali! In verità si danno solo due possibilità:

1) Il quadro rappresenta la torre vista da a , quindi la linea di visione dell'osservatore non è perpendicolare alla facciata, quindi la prospettiva corretta ha due punti di fuga: verso il primo convergono le ortogonali, verso il secondo le verticali (cioè i margini della facciata): in questo caso, dal punto di vista a , la prospettiva che si vede in de (il quadro) e la prospettiva che si vede in bc (la facciata) sono assolutamente uguali.

2) Il quadro rappresenta la torre è vista da m , quindi la linea di visione è perpendicolare alla facciata, quindi la prospettiva corretta ha un solo punto di fuga: in questo caso la prospettiva bc che si vede da punto di vista m (la facciata) e la prospettiva corretta in de che si vede dal punto di vista a (il quadro) sono assolutamente uguali.

In tutti e due i casi il quadro può essere visto tranquillamente appeso su una parete di un museo senza bisogno di inclinarlo, sollevarlo o ruotarlo chissà come: nel primo caso rappresenta correttamente una facciata vista dal basso, nel secondo caso rappresenta correttamente una facciata vista di fronte.

Per concludere vorrei rischiare un'ultima osservazione. Goodman parla di "linea normale di visione". Ma che cosa vuol dire linea normale di visione? Probabilmente egli intende il modo più comune in cui si guarda una torre: da terra, cioè "a naso in su". Qui c'è l'equivoco. Che cosa vuol dire "normale"? Non ha alcun senso parlare di punti di vista normali e anormali. Se mai si può parlare di punti di vista più comuni e meno comuni: è chiaro che il punto di vista più comune da cui si osserva la torre del *palazzo della Signoria* a Firenze è dal basso, dalla piazza; ma questo vuol dire che nessuno può averla vista dall'alto? da un elicottero magari? o dalla cima di un altro edificio? E qual è di questi il punto di vista normale? Un quadro in prospettiva può ben presentare un punto di vista eccentrico, con uno scorcio realmente improbabile, ma non per questo essere "sbagliato"!

Oggi, a quarant'anni di distanza, la posizione di Goodman appare superata agli occhi degli specialisti. Non credo che qualcuno possa ancora seriamente pensare di dimostrare che la prospettiva è una pura convenzione, una forma tra le altre per rappresentare lo

spazio. E tuttavia capita ancora, e per la verità non così di rado, di imbattersi in qualche pubblicazione divulgativa o in qualche sito internet che denunciano il mito della presunta correttezza della prospettiva lineare. Né ci si può stupire se si pensa alla diffusione di opere giustamente famose come *I linguaggi dell'arte*, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento all'Illuminismo* o *Arte e percezione visiva*.¹⁷ D'altra parte non si può non riconoscere che il tentativo di mettere in dubbio la correttezza della prospettiva e la battaglia culturale per mostrarne l'intima storicità nascevano da un insieme di esigenze pienamente condivisibili. Che vi sia un nesso radicale tra prospettiva e modernità, che vi sia un nesso tra la "scienza dell'arte" e l'epoca in cui nasceva la scienza moderna, l'epoca in cui gli artisti diventavano scienziati e gli scienziati artisti;¹⁸ che vi sia una connivenza intima tra la scoperta rinascimentale di una tecnica esatta di raffigurazione dello spazio e l'inizio dell'epoca della tecnica; tutto ciò per me non solo è incontestabile, ma credo che non sia stato ancora sottolineato abbastanza.¹⁹ In secondo luogo proprio questo nesso storico permette di comprendere l'altra esigenza teorica cui i

¹⁷Arnheim è certamente molto più cauto di Goodman e le sua posizione non è così estrema. Tuttavia anche in un testo interessantissimo e scientificamente documentato come *Arte e percezione visiva* si può trovare un capitolo dedicato alla prospettiva, che si intitola "Non una proiezione fedele", in cui vengono ancora una volta esposte le deficienze della prospettiva. Cfr Arnheim, R. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 2003

¹⁸ L'espressione "scienza dell'arte" è di Leonardo da Vinci. Leonardo è forse l'artista che più facilmente si può chiamare in causa per mostrare il sodalizio arte-scienza che viene inaugurato nel Rinascimento italiano. Egli è l'incarnazione esemplare della figura dell'artista scienziato e teorizza esplicitamente e consapevolmente la "scientificizzazione" dell'arte: "Il principio della *scienza della pittura* è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste di tal superficie; e questo è quanto a quello che si finge, cioè esso corpo che si finge, perché invero la pittura non si estende più oltre che la superficie, per la quale si finge il corpo figura di qualunque cosa evidente.[...]La *scienza della pittura* si estende in tutti i colori delle superficie e figure dei corpi da quelle vestiti, ed alle loro propinquità e remozioni con i debiti gradi di diminuzione secondo i gradi delle distanze; e questa scienza è madre della *prospettiva*, cioè linee visuali. (corsivo nostro) (Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Carabba editore, Lanciano, 1947, passim.) Non posso commentare qui questi e gli altri passaggi del testo di Leonardo perché mi porterebbero fuori tema. Ci tengo soltanto a ribadire che, nonostante la polemica con Goodman, ai miei occhi non c'è dubbio che l'affermarsi della prospettiva come sistema di raffigurazione dello spazio sia essenzialmente legato ad una certa visione del mondo, quella stessa visione del mondo che ha reso possibile la scienza moderna.

¹⁹ Su questo si vedano anche i testi estremamente interessanti di Pavel Florenskij. Il Florenskij spesso assume posizioni eccessive ma coglie il problema della storicità della prospettiva e del suo nesso con una determinata visione del mondo molto prima di Goodman e prima dello stesso Panofsky. Cfr. "L'artista del Rinascimento, con tutta la cultura che ne proviene, forse non pensa ciò che si è enunciato. Non lo pensa; ma le sue dita e la sua mano – con l'intelligenza collettiva, con l'intelligenza della cultura stessa – già concepiscono la condizionabilità di ogni essere [...]" Florenskij, P. *Le porte regali*, Adelphi, Milano, 2002, pag. 114. Cfr. anche Florenskij, P. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi Editore, Roma, 2003

contestatori della prospettiva cercano di rispondere: solo quando si sia compresa fino in fondo la storicità della prospettiva si potrà cominciare a rispondere consapevolmente alla domanda: perché gli artisti hanno abbandonato la prospettiva? Non posso sviluppare qui le ragioni a favore di una interpretazione che sottolinei la storicità della prospettiva più che la sua oggettività "scientifica". Mi limito a dichiarare che per parte mia sono totalmente convinto che considerare la prospettiva come uno strumento innocente, come un ausilio neutrale sia una ingenuità madornale. Ma sono anche convinto che si può e si deve ripensare la prospettiva senza dubitare del suo funzionamento. Molti lavori contemporanei sembra si stiano indirizzando in questo senso, uscendo da una contrapposizione che si è rivelata sterile: la prospettiva non è né semplicemente una convenzione, esito di una determinata cultura, né semplicemente uno strumento "scientifico", una tecnica oggettiva di raffigurazione. Non posso sviluppare queste questioni qui, anche perché sono molto più pericolose di quel che sembra. D'altra parte il fatto che persino uno studioso autorevole come Goodman sia scivolato su questi insidiosi terreni mi conferma ancora una volta quanto siano terribilmente complicate le cose più semplici.

Giornaledifilosofia.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 1827-5834. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.giornaledifilosofia.net.

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Giornaledifilosofia.net, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.giornaledifilosofia.net". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.giornaledifilosofia.net o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.giornaledifilosofia.net dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo (redazione@giornaledifilosofia.net), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti