

MARTINO FEYLES

**LA PARTE DELL'OSSERVATORE: TRA PSICOLOGIA
DELL'ARTE E FENOMENOLOGIA DELLA PERCEZIONE**

LA PARTE DELL'OSSERVATORE: TRA PSICOLOGIA DELL'ARTE E FENOMENOLOGIA DELLA PERCEZIONE

di Martino Feyles

1. Un problema vecchio, ma nuovo

Il problema messo a tema da questo saggio è un problema classico dell'estetica. Volendo ricostruire una storia delle riflessioni sul ruolo del fruitore nell'esperienza estetica si potrebbe risalire, forse, fino ad Aristotele e alle osservazioni della *Poetica* sullo spettatore della tragedia. Ma quando si ha a che fare con questioni filosofiche, accade spesso che, con il passare del tempo, i problemi vecchi divengano nuovi. In effetti, al di là dell'intrinseco interesse teoretico della questione, la domanda sul ruolo del fruitore nell'esperienza estetica acquista oggi un significato nuovo a causa di un fenomeno che sta assumendo un'importanza sempre crescente: l'interattività. Si tratta di un fenomeno che investe tanto il mondo reale quanto il mondo dell'arte. Da una parte il nostro rapporto con la realtà è ormai sempre più mediato da dispositivi interattivi, dall'altra il numero delle installazioni interattive presenti nei musei, nelle mostre e nelle grandi esposizioni internazionali aumenta esponenzialmente anno dopo anno. Forse non è ancora possibile cogliere fino in fondo il significato storico di questa "svolta interattiva"; è certo però che l'interattività è uno dei grandi problemi filosofici dell'attualità.

Nelle battute iniziali del suo *Rapporto confidenziale su un'esperienza interattiva* Paolo Rosa fa un'affermazione che può apparire sorprendente, ma che in realtà è fondamentale:

«l'interattività – scrive Rosa – c'è sempre stata»¹. In senso stretto i dispositivi interattivi sono il prodotto più recente della tecnica contemporanea. Ma in senso ampio una qualche forma di interattività esiste da sempre nel mondo dell'arte così come nella realtà quotidiana. In effetti, analizzando il rapporto tra fruitore e opera che caratterizza l'arte tradizionale, si possono individuare almeno tre livelli di interazione, strettamente legati tra loro. Al primo livello (*costituzione dell'opera*) troviamo tutte quelle competenze minimali che sono necessarie per intendere il senso più elementare di un'opera. Senza queste competenze l'opera non si costituisce nemmeno per il fruitore. Al secondo livello (*interpretazione dell'opera*) troviamo tutte quelle operazioni di interpretazione che l'opera presuppone e suggerisce. Anche queste operazioni sono necessarie per il costituirsi del senso dell'opera, ma ad un grado di complessità diverso, che può variare molto. Infine, all'ultimo livello (*applicatio / rificazione*), troviamo gli effetti di ritorno che l'opera produce nel fruitore in termini di ridefinizione del mondo dell'esperienza².

Per esemplificare questi tre livelli di interazione prendiamo il caso di un testo letterario, ipotizziamo che si tratti di una poesia. Il primo livello in cui il fruitore è chiamato in causa è quello della lettura, nel senso più immediato di questa parola. Normalmente siamo propensi a non dare molta importanza ad un'operazione che appare fin troppo basilare. In realtà è importante sottolineare che l'attualizzazione di un testo tramite la lettura non è affatto scontata. Ce ne accorgiamo quando ci troviamo di fronte ad un libro scritto in una lingua che non conosciamo: senza questa prima attività il testo non esiste nemmeno, non si costituisce per noi. Senza la possibilità della lettura un testo è completamente muto e, di conseguenza, è già a livello di questa competenza elementare che dobbiamo rintracciare un primo e fondamentale contributo del fruitore. Certo, se l'interazione tra il testo e il lettore si arrestasse qui, sarebbe ben poca cosa. L'esperienza di chi legge una poesia non sarebbe molto diversa dall'esperienza di chi legge uno scontrino della spesa. Ma è facile mostrare che, al di là delle competenze linguistiche elementari necessarie per comprendere parole e proposizioni, la lettura di un testo richiede una notevole attività interpretativa. Il lettore è costantemente sollecitato ad integrare ciò che il testo accenna soltanto, a sciogliere le ambiguità testuali, a

¹ Rosa, P. *Rapporto confidenziale su un'esperienza interattiva*, in Valentini, V. (a cura di) *Le pratiche del video*, Bulzoni, Roma 2003, p. 236. Se non fosse per la modestia di Paolo Rosa, che fin dal titolo sceglie un'espressione prudente, si potrebbe pensare a questo testo come a una sorta di manifesto dell'interattività.

² Mi riferisco qui al concetto di "*applicatio*" elaborato da Gadamer in particolare in *Verità e metodo* e al concetto di "rificazione" proposto da Ricoeur in *Tempo e racconto*. Cfr. Gadamer, H. G. *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960, tr. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, pp. 358 ss. e Ricoeur, P. *Temps et récit*, vol. 1, Seuil, Paris 1983, tr. it. di Giuseppe Grampa, *Tempo e racconto*, vol. 1, Jaca Book, Milano 2001, pp.117 ss.

cogliere il non detto. Il senso “compiuto” di un testo – non il suo significato letterale, ma il suo senso complesso – si costituisce solo se il fruitore porta a termine questo notevole lavoro di interpretazione. Infine, c’è il terzo livello. Chi legge una poesia non deve soltanto comprendere il significato e il senso del testo. L’esperienza della poesia esige dal lettore qualcosa di più. Un fruitore ottuso può conoscere l’italiano, leggere e intendere una poesia, comprendere il non detto del testo, ma restare di fronte a tutto ciò del tutto indifferente. In questo caso il testo si costituisce per lui, ma non accade nessuna esperienza dell’opera: l’opera rimane estranea, non parla veramente. È a questo livello più profondo che si innesta il grande contributo della riflessione ermeneutica:

Ma, d’altra parte, non c’è nemmeno in realtà un lettore che, di fronte al testo, si limiti a leggere ciò che vi è contenuto. In ogni lettura accade invece una *applicatio*, di modo che *chi legge un testo vi è già dentro lui stesso*, nella misura in cui ne percepisce il significato. *Il lettore appartiene egli stesso al testo che comprende e interpreta*³.

Nell’esperienza letteraria l’interazione è talmente necessaria che si può affermare con Gadamer che il lettore è già in qualche modo “dentro” al testo che legge. Comprendere un’opera letteraria significa proiettare se stessi – le proprie categorie, le proprie immagini, i propri schemi, la propria cultura, la propria storia, i propri desideri – dentro il testo. Perciò, anche nel caso di un’opera molto tradizionale, un’opera in cui la distinzione tra autore e fruitore è molto netta, si può affermare senza timore che «il testo diviene opera solo nell’interazione tra testo ricevente»⁴.

È evidente che il problema dell’interattività ha il suo antecedente teorico in queste considerazioni dell’ermeneutica classica. Un testo si costituisce, esiste, solo in virtù di una collaborazione tra autore e fruitore. Possiamo dire che un testo è costruito dal lettore su indicazione dell’autore. Le indicazioni possono essere più o meno vincolanti, ma non possono mai essere del tutto esaustive. L’idea di “*spett-autore*” che sembra strettamente correlata ai dispositivi interattivi in realtà non è radicalmente nuova⁵. Il lettore tradizionale è già in qualche modo co-autore del testo che legge. Non solo: paragonando il lavoro di cooperazione che è necessario per leggere ed interpretare una grande opera letteraria, ci si può chiedere se la letteratura non sia più “interattiva” di molta arte sperimentale contemporanea. La lettura di un grande romanzo richiede concentrazione e pensiero, suscita un’intensa attività di

³ Gadamer, H. G. *Verità e metodo*, cit., p. 394.

⁴ Ricoeur, P. *Tempo e racconto*, cit., p. 126.

⁵ Cfr. Lischi, S., *Fatica e meraviglia: strategie dello spett-autore fra cinema e video*, in Vassallo, S. e Di Brino, A. (a cura di) *Arte tra azione e contemplazione*, ETS, Pisa, 2004.

immaginazione, è aperta ad un'infinita varietà di interpretazioni: nessuno può pensare di paragonare tutto ciò alla ben più povera esperienza di interazione che è richiesta da installazioni tecnologiche attivabili premendo un pulsante o pedalando su una bicicletta.

Bisogna dunque domandarsi se i dispositivi interattivi siano in grado di configurare una relazione tra fruitore ed opera che vada al di là dei limiti segnati dalla teoria classica dell'ermeneutica. *Esiste la possibilità di una interattività radicale? È possibile una interattività in cui il fruitore sia abilitato non solo a costituire e interpretare l'opera, ma anche e soprattutto a modificarla in modo irreversibile?*⁶ Per come è formulata, una domanda del genere presuppone una risposta positiva e nella galassia del Web è già possibile rintracciare esempi significativi di un'interattività di questo genere. Nel mondo dell'arte, invece, le cose sembrano andare diversamente. Nonostante decine di anni di tentativi sperimentali convergenti, l'idea di un'opera d'arte interattiva sembra ancora qualcosa di irrealizzato. Forse l'ostacolo principale in questo ambito è rappresentato dall'idea stessa di opera, un'idea che è quasi inseparabile dal concetto di arte. Infatti, al di là della necessaria apertura implicata dal lavoro di interpretazione del fruitore, l'opera non ha forse una sua peculiare chiusura? *Un'opera d'arte può davvero essere aperta?*

Le riflessioni che propongo in questo saggio si collocano nel campo aperto da queste domande e hanno la funzione di una sorta di chiarimento preliminare. Per comprendere la novità dei dispositivi interattivi contemporanei è necessario distinguere l'“interattività” in senso stretto dalla cooperazione interpretativa che ogni opera, anche la più tradizionale, richiede. Occorre dunque ritornare ad una questione classica dell'estetica, ma non senza aver cambiato punto di vista. Gli autori a cui fa di solito riferimento una teoria della fruizione – da Gadamer ad Iser, da Ricoeur a Eco – si sono concentrati per lo più sul rapporto tra lettore e testo. Ma se il nostro interesse è l'interattività, questa prospettiva non può essere l'unica. Infatti, accanto alla questione del testo interattivo, ce n'è un'altra, forse ancora più rilevante, che è quella dell'immagine interattiva. Ora, l'analisi dell'interazione tra spettatore ed immagine è un tema meno studiato rispetto alla corrispondente analisi del rapporto tra testo e lettore ed è su questa questione che vorrei soffermarmi nelle pagine che seguono. Che ne è del lavoro del fruitore quando consideriamo un'immagine? C'è differenza tra lo spazio di azione che viene lasciato al fruitore da un'immagine e da un testo? Lo spettatore che guarda un quadro è forse attivo come il lettore che legge un romanzo?

⁶ Cfr. Montani, P. *Bioestetica*, Carocci. Roma, 2007, p. 114.

Se teniamo presente la distinzione che ho proposto in precedenza tra i tre livelli di interazione che sono necessari per la fruizione di un'opera letteraria, ci troviamo subito dinanzi ad una difficoltà. Nel caso delle immagini il lavoro di costituzione sembrerebbe del tutto assente e l'importanza del lavoro di interpretazione sembrerebbe notevolmente ridimensionata. L'immagine si presenta – o almeno così sembra al primo sguardo – come un dato immediato. È un dato che non richiede, per essere inteso, alcuna decodificazione. Per comprendere l'importanza dell'attività di costituzione del testo che è propria della lettura abbiamo immaginato il caso di un libro scritto in una lingua sconosciuta. Ma possiamo immaginare un caso analogo quando abbiamo a che fare con le immagini? Possiamo pensare che esista qualcosa come un “analfabetismo visivo”? È evidente che qui c'è una differenza essenziale. Benché abbia senso parlare di un “linguaggio delle immagini” – espressione che ritroveremo tra poco in Gombrich – è chiaro che tale linguaggio non può mai essere del tutto “straniero”. In fondo si può dire che la più fondamentale tra tutte le distinzioni fenomenologiche – quella tra intuizioni e concetti – si fonda su questo dato di esperienza incontrovertibile, su questa indiscutibile differenza che c'è tra la testi e immagini, esperienza intuitiva e linguaggio.

Questa differenza fenomenologica fondamentale non deve però trarre in inganno. In realtà dal punto di vista della cooperazione del fruitore la distanza tra spettatore e lettore non è assoluta ed è meno rilevante di quel che sembra a prima vista. L'immagine non è un dato immediato e soprattutto non è un dato passivo. Per illustrare questa tesi vorrei fare riferimento a due autori molto lontani tra loro, Edmund Husserl e Ernst Gombrich. Nella fenomenologia della percezione del primo e nella psicologia dell'arte del secondo si possono trovare gli argomenti più convincenti a favore di una teoria dello spettatore attivo. Accostare due autori e due approcci così diversi è certamente un'operazione rischiosa, ma ha un notevole vantaggio. Il cammino di una psicologia dell'arte che studia i meccanismi grazie ai quali lo spettatore comprende l'immagine si incrocia necessariamente con il cammino di una fenomenologia della percezione che mostra le dinamiche grazie alle quali il vedere in generale è possibile. Questa convergenza non è affatto casuale. La corrispondenza che si riscontra tra la teoria della percezione di Husserl e la teoria dell'immagine di Gombrich si fonda sulla peculiare esemplarità che è propria delle esperienze estetiche autentiche. Mi rifaccio qui ad un modo di intendere l'estetica che risale a Kant e che è stato formalizzato da Emilio Garroni. L'estetica non è una disciplina speciale che si occupa *innanzitutto* di un oggetto particolare (l'arte o il bello). Un'indagine sull'esperienza estetica è anche sempre un'indagine sulle modalità

dell'esperire in generale⁷. In questo senso *la cooperazione del fruitore nell'esperienza artistica è il corrispettivo "estetico" della attività del soggetto che costituisce il suo mondo percettivo*. Analizzando il lavoro costruttivo che è necessario per vedere un'immagine artistica (Gombrich) siamo condotti ai meccanismi più generali del percepire (Husserl). Viceversa, un'indagine sull'attività del soggetto che costituisce il suo mondo percettivo trova nell'esperienza dell'immagine artistica un referente esemplare assolutamente privilegiato. Prima di essere spettatori di immagini, siamo spettatori del mondo. Lo spettacolo del mondo si costituisce davanti a nostri occhi secondo dinamiche fenomenologiche che le immagini artistiche mettono in evidenza in modo esemplare.

2. *Le sintesi percettive*

L'analisi dell'attività costruttiva del fruitore presuppone e nello stesso tempo illustra una teoria della percezione ben determinata, che si articola a partire da un'idea fondamentale: *la percezione è sempre un'interpretazione*. Quest'idea di fondo si può far risalire senza troppo artificio a Kant, il primo ad aver indagato in modo sistematico – nella sezione della *Critica della ragion pura* che non a caso di chiama "Estetica Trascendentale" – il ruolo del soggetto nella costituzione delle oggettualità percepite. Ma se Kant è il grande iniziatore, Husserl è il grande continuatore. È infatti nella fenomenologia husserliana che questa teoria della percezione raggiunge il suo grado di sviluppo più notevole. Vorrei dunque richiamare alcuni brani tratti dai testi più importanti di Husserl, per evidenziare i momenti dell'esperienza percettiva che ci testimoniano un'originaria attività costitutiva del soggetto. Ovviamente dovrò qui limitarmi ad una presentazione piuttosto schematica, estrapolando dal loro contesto le citazioni husserliane in modo un po' brusco.

Il soggetto interviene nei processi di costituzione percettiva come principio di sintesi: la matrice kantiana della teoria della percezione di Husserl si manifesta in questo principio guida, che la fenomenologia eredita direttamente dalla filosofia critica. Il grande contributo di Husserl è nell'aver analizzato nel dettaglio e fino in fondo la natura di questa sintesi. Le operazioni di sintesi, infatti, sono molteplici e si intrecciano nell'esperienza secondo modalità estremamente complesse.

⁷ «L'estetica infatti, secondo la prospettiva qui delineata, non è e non può essere una disciplina, pur variamente atteggiata, ma fornita di una identità specialistica, di cui si possa tracciare senz'altro un profilo teorico o una storia. [...] È piuttosto una riflessione interna a un modo critico di pensare, e quindi a una filosofia critica, e non separabile da essa.» Garroni, E. *Estetica uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano, 1992, p.7.

A) *Le sintesi passive* – Ad un primo livello incontriamo una sintesi degli stimoli sensibili che è operata dal coscienza in modo meccanico, senza alcuna partecipazione attiva dell'io. Gli stimoli sensibili tendono spontaneamente ad organizzarsi in forme sensate e in figure determinate. *I materiali sensibili configurano in unità percettive già nella passività della recettività*. Nelle *Lezioni sulla sintesi passiva* troviamo un esempio chiarissimo:

Se durante la passeggiata serale sulla collina di Loretto balena improvvisamente nel nostro orizzonte una fila di luci nella valle del Reno, allora essa emerge subito in modo affettivamente unitario, senza che d'altronde lo stimolo debba perciò condurre ad un attento volgersi. Il fatto che la fila di luci ci colpisca di colpo come un intero dipende manifestamente dalle legalità preaffettive [...] ⁸

Questa prima sintesi è del tutto passiva. Le luci nella valle del Reno si presentano come un intero, come una “fila” e non come tanti “puntini luminosi” separati; questo fenomeno di integrazione accade per una legalità necessaria che è propria del modo di essere della nostra sensibilità. Qui non si può ancora parlare di un contributo “attivo” del soggetto. Questa organizzazione del materiale sensibile non dipende da una volontà, o da una intenzione consapevole. Tuttavia, non possiamo non parlare di un contributo della soggettività percipiente. Se la nostra sensibilità non fosse strutturata in un certo modo, se i nostri sensi non fossero predisposti ad una certa modalità della recettività, gli stimoli non si configurerebbero così come si configurano.

B) *La percezione come selezione* – Nel coacervo dei dati sensibili che si presentano alla sensibilità la coscienza individua sempre un centro di attenzione. Qualcosa attrae l'attenzione e viene in primo piano. Il percepito si dà solo in questo modo, cioè come una figura che si staglia su uno sfondo opaco. Dal flusso indeterminato degli stimoli sensoriali la coscienza “estrae” una oggettualità.

Nel genuino percepire inteso come un percepire attento io presto attenzione all'oggetto, per esempio a questo foglio, lo afferro come cosa che sussiste qui e ora. Poiché ogni percepito ha uno sfondo d'esperienza, l'afferrare può dirsi un estrarre. Infatti tutto intorno al foglio stanno libri, matite, il calamaio, ecc.; anch'essi sono in un certo modo “percepiti”, percettivamente presenti nel nostro “campo intuitivo”; ma, mentre noi prestiamo attenzione al foglio, a essi non prestiamo alcuna attenzione, né li afferriamo, neanche in maniera secondaria. Si manifestano ma non sono estratti e posti per sé. Ogni percezione ha quindi un alone di “intuizioni” di sfondo [...] e anche questo alone è

⁸ Husserl, E. *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*, Husserliana XI, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1966, tr. it. *Lezioni sulla sintesi passiva*, Guerini e Associati, Milano, 1993, p. 211.

un “vissuto di coscienza” [...]”⁹

C) *Senso e sensazioni* – La percezione non è mai riducibile alla mera somma degli stimoli sensoriali che la compongono. Nell’esperienza percettiva c’è sempre un “di più” di senso e questo “surplus” è qualcosa di cui il soggetto è responsabile. Dal punto di vista fenomenologico in ogni atto percettivo si possono distinguere una intenzione – che è coscienza di qualcosa di determinato: questo “x” o questo “y” – e un insieme di dati sensoriali, che costituiscono il “materiale sensibile” che dà concretezza intuitiva all’intenzione. I dati sensoriali – per esempio i dati cromatici – sono ciò che è reale, ciò che è effettivo; il senso, invece, è ideale. Occorre dunque distinguere sensazione e senso. Le sensazioni sono apprese all’interno di una certa intenzione di senso, danno corpo alla coscienza ideale di un qualcosa di determinato. Si può dire che nella percezione il soggetto si rivolge a qualcosa (intenziona qualcosa) *attraverso* le sensazioni.

Nel vissuto della percezione di questo foglio bianco, o meglio, nelle sue componenti relative alla qualità di bianchezza del foglio, noi troviamo, grazie ad un conveniente orientamento dello sguardo, il dato di sensazione bianco. Questo bianco è qualcosa che appartiene inseparabilmente all’essenza della percezione concreta, e che le appartiene come parte concreta ed *effettiva*. Come contenuto che presenta il bianco del foglio che si manifesta esso è *latore* di una intenzionalità, ma non è esso stesso una coscienza di qualcosa¹⁰.

D) *La percezione come presunzione* – All’esperienza percettiva appartiene per principio una peculiare incompletezza. L’oggetto intuitivo si dà a vedere, ma questa datità non è mai perfetta, anche nel caso della percezione che è l’atto intuitivo per eccellenza. Infatti la cosa percepita appare sempre secondo uno scorcio, una prospettiva: appare solo da un lato. C’è dunque sempre una parzialità e questa parzialità è in contraddizione con la pretesa di originarietà che contraddistingue l’esperienza percettiva: la percezione pretende di dare l’oggetto “in carne ed ossa”, nell’originale, ma nello stesso tempo non può mai darlo completamente e compiutamente.

Resta quindi inteso che non può per principio esservi mai un istante nel quale l’oggetto esterno si dia semplicemente e *originaliter* in se stesso¹¹.

⁹ Husserl, E. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erstes Buch: “Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie”, Husserliana III, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1976, tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. I, Libro primo: “Introduzione generale alla fenomenologia pura”, Einaudi, Torino, 2002, p. 81.

¹⁰ Husserl, E. *Idee...* cit., p. 86.

¹¹ Husserl, E. *Lezioni sulla sintesi passiva*, cit., p. 49.

Quando si prendono in considerazione gli oggetti esterni, cioè quando si parla di quella che Husserl chiama “percezione trascendente” questa contraddizione non può mai essere risolta¹².

La percezione esterna è una continua pretesa di fare qualcosa che, per la sua stessa essenza, non è in grado di fare. In un certo senso inserisce quindi alla sua essenza una contraddizione¹³.

Da questa unilateralità deriva il carattere essenzialmente anticipante dell’esperienza percettiva. La percezione è sempre presuntiva. Qualcosa appare, ma nello stesso tempo ciò che è dato effettivamente si colloca nell’orizzonte di qualcosa che non è dato. Il lato della cosa intuita che mi appare ha senso solo in rapporto alla totalità dell’oggetto, ma la totalità percettiva non è mai data; non mi appare e non mi può apparire.

La percezione, detto in maniera molto generale, è coscienza originale. Nella percezione esterna abbiamo tuttavia un peculiare contrasto: la coscienza originale è possibile solo nella forma di un effettivo e originale avere coscienza di lati e in quella di un co-aver coscienza di altri lati che non sono dati originalmente¹⁴.

Proprio per questa incompletezza strutturale la coscienza deve sempre, per principio, integrare le lacune, colmare le mancanze, anticipare, ritenere, completare. *Il dato sensibile per via della sua unilateralità non basta mai a se stesso, richiede sempre un’integrazione*¹⁵.

E) *La sintesi spaziale* – La percezione è possibile solo come sintesi spaziale, cioè come unità di una molteplicità di apparizioni eterogenee. Gli stimoli sensibili si configurano – già a livello passivo, come si è visto – in unità sensate, in figure elementari. Ma a loro volta queste unità figurali sono tenute insieme in un processo di identificazione continua: quando percepisco qualcosa è sempre lo stesso oggetto che mi appare, ora secondo un certo profilo ora secondo un altro.

Le prospettive della figura, come i suoi colori, sono diverse, ma ciascuna di esse, in questi nuovi modi, è una rappresentazione-di, di questa figura, di questo colore. In questo senso va analizzata qualsiasi modalità della percezione sensibile (della percezione tattile, acustica, ecc.) di una stessa cosa. Tutte sono presenti nel corso del processo percettivo; ora cessano, ora riprendono, svolgono il loro ruolo di rappresentazioni, di apparizioni, e ciascuna di esse funge appunto da «rappresentazione-di». Svolgendosi, esse fungono in modo tale da formare ora una sintesi continua, ora una sintesi discreta

¹² Qui non mi posso soffermare sulla distinzione tra percezione immanente e trascendente, che è in realtà una delle questioni di fondo della teoria husserliana della percezione.

¹³ Husserl, E. *Lezioni sintesi passiva*, cit., p. 33.

¹⁴ Ivi, p. 34.

¹⁵ «Nel processo del vedere io «intenziono» implicitamente anche tutti gli altri lati che non mi sono affatto dati, nemmeno sotto forma di presentificazioni intuitive. La percezione ha dunque, “per la coscienza”, un orizzonte che inserisce sempre al suo oggetto (l’orizzonte che essa intenziona sempre implicitamente)». Husserl, E. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1976, tr. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Net, Milano, 2002, p. 185.

dell'identificazione o meglio dell'unificazione. Ciò non avviene attraverso una fusione esteriore; bensì in quanto rappresentazioni che in ogni fase recano in sé un «senso», e intenzionano qualcosa, esse si connettono in un progressivo arricchimento di senso e in una progressiva formazione di senso, in cui continua a valere, in cui è mantenuto ciò che non appare più attualmente, e in cui l'intenzione implicita che anticipa uno svolgimento continuo, l'aspettativa di «ciò che verrà», si attua e si determina più precisamente. Così tutto viene assunto nell'unità della validità, nell'uno, nella cosa¹⁶.

F) *La sintesi temporale* – La finitezza della coscienza, che non può mai avere presente tutti gli aspetti dell'oggetto percepito, non ha solo a che fare con la dimensione spaziale. È anche una finitezza temporale. La coscienza non può mai percepire *tutti i lati della cosa*. Ma non può nemmeno percepire *tutti i momenti della cosa*. La multilateralità spaziale non può mai essere data in una sola intuizione; ma per la multilateralità temporale vale lo stesso discorso. Il percepito *ora* è in un modo, *ora* è in altro. Dunque la percezione di un intero, cioè di una unità percettiva sensata, è possibile solo grazie ad una sintesi temporale. Ricordiamo il celebre esempio delle lezioni sul tempo: per udire una melodia è necessario che le singole note di cui la frase musicale è composta siano tenute insieme in una unità temporale, altrimenti non saremo in grado di percepire i rapporti tra i suoni che si susseguono. Senza questa rappresentazione sintetica avremmo in ogni istante solo un singolo suono e non potremmo mai percepire una melodia complessa¹⁷. Ma non si deve pensare che la sintesi temporale sia necessaria solo per la percezione degli oggetti sonori, che sono oggetti “temporali” in senso specifico. In realtà anche nel caso della visione si dà sempre e necessariamente una sintesi di momenti eterogenei. La cosa che vedo cambia: il foglio bianco che è sul tavolo – per riprendere l'esempio di Husserl – prima era di un bianco opaco, ma ora, poiché abbiamo acceso la luce, è di un bianco splendente. Ma è sempre lo stesso foglio.

G) *La sintesi intersensoriale* – Con la sintesi spaziale e temporale l'oggetto percettivo non si è ancora costituito pienamente. È necessaria un'ulteriore operazione di unificazione, che però è di livello superiore. La cosa percepita si dà attraverso diversi canali sensoriali: vista, udito, tatto, olfatto, gusto. Il cane che percepisco ora è nella figura agile che vedo davanti a me, ma è anche nel suono del suo abbaiare e nella sensazione tattile del suo pelo contro la mia mano. Tra questi stimoli sensoriali, di per sé del tutto eterogenei, avviene un sintesi fondamentale, un “montaggio”. È questa integrazione coerente tra i diversi campi sensoriali che possiamo chiamare “sintesi intersensoriale”.

¹⁶ Ivi, p. 186.

¹⁷ Husserl, E. *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, Husserliana X, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1966, tr. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano, 2001, p. 49.

Per esempio: io ho di fronte a me le singole cose dell'esperienza; ne considero una qualunque. Anche se essa si presenta come immutata nella percezione, il percepirla è sempre qualcosa di estremamente multiforme; la percezione include il vedere, il palpare, l'annusare, l'udire e in ciascuno di questi elementi io ho un che di diverso. Ciò che è visto attraverso il vedere è in sé e per sé qualcosa di diverso da ciò che è palpato attraverso il palpare. Eppure io dico: è un'unica e medesima cosa – e ammetto che sono diversi soltanto i modi della sua rappresentazione sensibile¹⁸.

3. *La percezione come interpretazione*

Come si vede le sintesi percettive sono davvero molteplici e varie. Ma che conclusione si può trarre da questa rapida esposizione della natura essenzialmente sintetica dell'esperienza percettiva? Per capire il nesso che c'è tra queste analisi e la questione del ruolo dell'osservatore nella fruizione delle immagini bisogna porsi una domanda semplice: come si opera questa sintesi? Chi o cosa opera questa sintesi? La sintesi non è già data nello stimolo sensoriale. Ci deve essere dunque un'attività che opera già nella passività. Questa attività è "soggettiva", nel senso che è propria della coscienza in quanto soggetto che è attrezzato sensibilmente in certo modo. Bisogna però fare molta attenzione a non confondere le sintesi che avvengono a livello passivo con la spontaneità propria dell'intelletto. Quando consideriamo la percezione non abbiamo ancora a che fare con pensieri, riflessioni o giudizi sulle cose. Qui siamo ancora al livello che Husserl chiama "precategoriale". Con ciò non viene meno il punto che per noi è essenziale: *l'attività sintetica, anche se è indipendente dalla volontà consapevole del soggetto, è soggettiva in senso trascendentale. Non dipende dal capriccio individuale, ma dalla struttura oggettiva (a priori) e storica (a posteriori) della soggettività*. I nostri sensi sono fatti in un certo modo (struttura oggettiva) e hanno imparato a lavorare in un certo modo (struttura storica) e di conseguenza noi percepiamo le cose così come le percepiamo. Arriviamo dunque al punto che ci interessa maggiormente: la cosa percettiva non è già data di per sé indipendentemente dall'osservatore. *L'esperienza percettiva risulta dall'interazione tra soggettività percipiente e oggettività reale*.

Questo paradigma teorico, che sottolinea il ruolo costitutivo del soggetto nei processi percettivi, trova una conferma quasi "sperimentale" quando si prende in considerazione un fenomeno comune dell'esperienza quotidiana, l'illusione. Anche qui la convergenza tra psicologia dell'arte e fenomenologia della percezione non è casuale. Il testo di Gombrich a cui farò riferimento tra poco, *Arte e illusione*, istituisce un nesso necessario tra la comprensione dell'illusione e la comprensione dell'esperienza estetica. D'altra parte, l'illusione è dal punto di vista fenomenologico un'esperienza cruciale, che rivela in modo particolarmente evidente

¹⁸ Husserl, E. *La crisi delle scienze europee...*, cit., p. 184.

la natura della percezione. Husserl fa spesso l'esempio del manichino: vediamo un manichino e all'inizio siamo convinti di vedere un vero e proprio uomo. Poi ci avviciniamo e questa convinzione vacilla, siamo nel dubbio: è un uomo o un manichino? Cosa accade in un'esperienza del genere? La risposta husserliana è chiara: «una stessa ed identica compagine di dati iletici è la base comune di due apprensioni sovrapposte»¹⁹.

Il medesimo fondo di dati sensibili può essere appreso, cioè interpretato, in due modi diversi. *Ciò che l'illusione rivela è l'onnipresenza dell'interpretazione*. Se infatti, per spiegare l'inganno percettivo, dobbiamo ricorrere all'idea di una falsa interpretazione dei dati sensibili, allora dobbiamo accettare l'ipotesi che ogni percezione sia una apprensione interpretante di un materiale sensibile. "Apprensione" è la parola che Husserl usa più spesso per indicare questo lavoro costitutivo della soggettività percipiente. Nella sua ottica parlare di "interpretazione" non è sempre appropriato, perché è necessario prestare attenzione a non cancellare la differenza fenomenologica tra segno e intuizione²⁰. Ma una "svolta ermeneutica" è in qualche modo implicata fin da subito nelle analisi della fenomenologia della percezione. Lo nota, con il consueto acume, Paul Ricoeur, non a caso uno dei grandi artefici della mediazione tra fenomenologia ed ermeneutica:

Progressivamente quello che si delinea è il farsi teoria dell'interpretazione da parte della teoria dell'intuizione²¹.

Tutti gli aspetti sintetici della esperienza percettiva che l'analisi fenomenologica mette in luce (configurazione unitaria degli stimoli, sintesi temporale, sintesi spaziale, selezione dell'attenzione, sintesi della sinestesia, apprensione interpretante, ecc.) sarebbero del tutto inspiegabili all'interno di un paradigma che volesse ridurre la percezione alla mera ricettività. Certo nella percezione c'è un dato passivo: è ciò che Husserl chiama sensazione, materia sensibile. Questo dato viene subito e accolto dalla coscienza, che non può mai ridurlo al suo potere attivo e alla sua forza costruttiva. Questo dato è davvero – come dice Ferraris –

¹⁹ Husserl, E. *Lezioni sulla sintesi passiva*, cit., p. 70

²⁰ Dal punto di vista fenomenologico è necessario ribadire con forza la differenza che separa la quasi-interpretazione che caratterizza l'apprensione del dato sensibile e l'interpretazione vera e propria che è propria del segno. Husserl lo ripete spesso: «È rischioso parlare a questo proposito dei rappresentanti e di un rappresentato, o di una interpretazione dei dati sensoriali, di una funzione interpretativa che li oltrepassi e che si espliciti proprio attraverso questo "interpretare". L'adombramento, il presentarsi attraverso dati sensoriali, è qualcosa di completamente diverso dall'interpretare segnico». (Ivi, p. 49) Si può parlare di interpretazione del dato sensibile – Husserl lo fa e anche noi lo facciamo – ma bisogna sempre fare attenzione di non dimenticare la distinzione tra intuizione e segno.

²¹ Ricoeur, P. *Fenomenologia ed ermeneutica*, in *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano, 1989, p. 63.

“inemendabile”²². Ma la percezione non si riduce solo a questo dato. Il materiale sensibile di per sé non potrebbe “darci” alcun fenomeno, non sarebbe latore di alcuna esperienza, se non fosse “appreso” – per usare la parola husserliana – in un certo modo, se non fosse latore di un certo senso. In altre parole: se non interagisse con il soggetto.

4. *La scoperta del fruitore*

Il primo contributo di Gombrich alla riflessione che stiamo sviluppando è di carattere storico. Se è vero che l’opera d’arte non esiste e non può esistere senza una qualche forma di partecipazione del fruitore, è anche vero che “la parte dell’osservatore” non è rimasta invariata nei secoli. Gombrich individua nella storia dell’arte un percorso di progressiva valorizzazione dell’intervento del fruitore. In *Arte e illusione* il primo esempio che viene menzionato risale addirittura al mondo greco-romano. Nella vita di Apollonio di Tiana scritta da Filostrato è riportato il dialogo tra il filosofo pitagorico e il suo discepolo Damide. La cosa più interessante di questo dialogo – che verte sull’idea classica della pittura come imitazione – è che Apollonio si mostra pienamente consapevole della necessità di un notevole lavoro immaginativo da parte dell’osservatore per la comprensione delle immagini dipinte.

[...] ma che dire delle cose che vediamo in cielo quando le nubi corrono portate dal vento, di quei centauri e antilopi, di quei lupi e cavalli? [...] Dio è forse un pittore che occupa le sue ore libere in questo divertimento?²³

Il ragionamento di Apollonio è ineccepibile: quando vediamo delle figure nelle nuvole in realtà stiamo proiettando nel cielo sopra di noi delle immagini puramente mentali; ma allora è naturale pensare che lo stesso meccanismo immaginativo si attivi anche quando guardiamo un’opera dipinta. Alle osservazioni di Apollonio fanno eco alcuni celebri passi del *Trattato della pittura* in cui Leonardo si stupisce del fatto che semplici “macchie” presenti su “muri imbrattati” abbiano la capacità di “destare lo ingenio a varie invenzioni”²⁴. Lo stupore di Leonardo diventa poi un vero e proprio metodo pittorico in epoca moderna, quando Cozens raccomanda l’uso di macchie di colore del tutto casuali per suggerire ai giovani aspiranti pittori motivi paesaggistici. In tutti questi casi ciò che Gombrich mette in evidenza è la

²² Cfr. Ferraris, M. *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 90 ss. Condivido la sottolineatura di Ferraris dell’irriducibile carattere di alterità del dato reale rispetto ai meccanismi costruttivi della coscienza. Ciò che non condivido è la sua interpretazione riduttiva del kantismo.

²³ Gombrich, E., *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press, Londra, 1960, tr. it. di Renzo Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Leonardo Arte, Milano 2002, p. 172.

²⁴ Ivi, p. 177.

scoperta del potere di configurazione del fruitore: posto di fronte ad una semplice macchia colorata (si tratti di una nube nel cielo o di una macchia di inchiostro simile a quella del celebre test di Rorschach), l'osservatore non resta inerte, inizia un lavoro immaginativo che lo porta a vedere *nella* macchia, qualcosa di sensato.

Questa scoperta, che probabilmente è propria di tutti i grandi maestri della storia dell'arte, a partire dal Rinascimento comincia a tradursi in modo sempre più sistematico in una pratica artistica. Gombrich richiama con brevi ma efficaci cenni, il problema del cosiddetto “non finito”. Quando Vasari mette a confronto la *Cantoria* fiorentina di Luca della Robbia e quella di Donatello, la superiorità del secondo sul primo è derivata dal coraggio di lasciare gran parte dell'opera “in bozze e non finita pulitamente”. Anche nel cammino artistico di Tiziano Vasari vede il medesimo progresso: se le sue opere giovanili sono in tutto e per tutto finite, le opere della tarda maniera sono “condotte di colpi, tirate via di grosso, e con macchie”. Allo stesso modo la cosiddetta dottrina della “sprezzatura” del Castiglione stabilisce la superiorità del tratto di pennello istintivo e appena accennato, rispetto alla pennellata studiata e perfettamente finita. Gradualmente nella storia dell'arte si fa strada l'idea che il pregio di un'opera sia legato ad un peculiare carattere di non definitezza. *Arte e illusione* mette bene in evidenza come questa indeterminatezza sia strettamente collegata all'inesauribilità del lavoro immaginativo che l'opera suscita. Più un'immagine è indeterminata, più lo spettatore è chiamato in causa attivamente:

Assistiamo così al costituirsi di una teoria della pittura in cui viene considerata anche quella *interazione tra artista e spettatore* che è l'obbiettivo essenziale di questi capitoli²⁵.

Per Gombrich il momento di svolta definitivo è rappresentato dall'impressionismo. Filostrato e Leonardo conoscevano già il potere evocativo delle macchie: ma con l'impressionismo questa evocazione diviene l'essenza della pittura. Allo stesso modo Vasari mostra di considerare in modo del tutto positivo il “non finito”: ma con l'impressionismo, la differenza tra opera ed abbozzo cade definitivamente. L'opera ormai non dice più tutto, è una traccia che sollecita il lavoro di immaginazione dello spettatore.

È ormai senza il supporto delle strutture che l'osservatore può mobilitare la sua memoria del mondo visibile e proiettarla nel mosaico di pennellate e macchie che vede sulla tela di fronte a lui. È qui dunque che il principio della proiezione guidata tocca il suo acme. L'immagine, si potrebbe dire, non ha più alcun solido ancoraggio sulla tela: viene suscitata solo nella mente²⁶.

²⁵ Ivi, p. 186.

²⁶ Ivi, p. 187.

L'audacia impressionista apre la breccia nella quale si inseriscono, in modi diversi le avanguardie. Gombrich si sofferma in particolare sul cubismo, che considera come l'ultimo passo di quella chiamata in causa dello spettatore che era ormai diventata una intenzione artistica consapevole. Se, come abbiamo detto con Husserl, la percezione è sempre un "apprensione interpretante", con il cubismo lo spettatore è sollecitato ad una interpretazione che non riesce mai. Il quadro invita il suo osservatore a configurare gli stimoli visivi in figure coerenti, ma questa configurazione non si definisce mai del tutto. L'interpretazione percettiva non è assente, ma è sempre essenzialmente incompiuta e, di conseguenza, il lavoro immaginativo dello spettatore è potenzialmente infinito.

È caratteristico del cubismo, io credo, che si sia continuamente stimolati e tentati a far questo, ma che ogni ipotesi da noi formulata venga frustrata da una qualche contraddizione, per cui la nostra interpretazione non arriva mai a conclusione e la nostra "facoltà imitativa" viene tenuta in esercizio per tutti il tempo che noi stiamo al gioco²⁷.

Qui Gombrich non cita Kant, ma è molto difficile – tenendo presente che la "facoltà imitativa" di cui si parla nel testo è l'immaginazione – leggere questo passo senza pensare alla *Critica del Giudizio*²⁸. Nel celebre § 49 le "idee estetiche" sono definite come rappresentazioni dell'immaginazione che danno occasione di pensare molto senza poter essere ricondotte a nessun concetto determinato²⁹. La caratteristica essenziale di queste rappresentazioni è di stimolare l'immaginazione ad un lavoro creativo inesauribile. Ma se è vero che questo lavoro inesauribile è l'essenziale di un'opera d'arte, allora la progressiva valorizzazione della risposta immaginativa del fruitore può essere vista come un decisivo passo di autocoscienza da parte del mondo dell'arte e degli artisti.

L'artista in misura sempre più crescente dà "più da fare" all'osservatore, lo attrae nel cerchio magico della creazione e gli permette di provare un pochino del brivido del "fare" che un tempo era privilegio dell'artista³⁰.

L'opera d'arte non è più soltanto il prodotto di un'attività creatrice. È il prodotto di una immaginazione creativa (quella dell'artista) che a sua volta stimola la creatività dell'immaginazione (quella del fruitore). Da questo punto di vista le sperimentazioni più estreme delle avanguardie possono essere considerate come dei tentativi al limite. L'artista

²⁷ Ivi, p. 258.

²⁸ *Arte e illusione* non fa riferimenti espliciti alla *Critica del giudizio*, ma nell'introduzione lo stesso Gombrich riconosce che la sua teoria della percezione «in definitiva risale a Kant». Ivi, p. 38.

²⁹ Kant, I. *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. di E. Garroni e H. Hoenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 1999, p. 149.

³⁰ Gombrich, E., *Arte e illusione*, cit., p. 187.

tenta in modo consapevole ed intenzionale di mettere in moto la fantasia del fruitore, ed è così esposto al rischio di oltrepassare la soglia che separa l'indeterminatezza dal caos. Questa soglia non può mai essere fissata a priori, ma è un limite oltrepassato il quale l'arte cessa di esistere: l'indeterminatezza non può mai essere assoluta, altrimenti l'opera si ridurrebbe ad un coacervo di impressioni sensibili senza alcun senso.

5. *L'osservatore attivo*

È possibile dunque ricostruire una storia della progressiva presa di coscienza da parte degli artisti dell'importanza del lavoro immaginativo dello spettatore. Questa storia si basa su una teoria dell'immagine molto precisa, che Gombrich non manca di esplicitare con la sua consueta chiarezza. L'assunto fondamentale viene enunciato all'inizio del capitolo "Le condizioni dell'illusione":

Ogni rappresentazione si fonda, in certa misura, su quella che abbiamo chiamato la "proiezione guidata"³¹.

Per Gombrich *la visione di un'immagine è molto più una proiezione che non una ricezione passiva*. L'artista, anche quando ha come obiettivo la riproduzione dal vero, anche quando dispone delle tecniche rappresentative più evolute, non può mai creare una copia perfetta della realtà. Di conseguenza un'immagine per essere compresa deve sempre fare affidamento sulla collaborazione dello spettatore. Tra il fruitore e l'artista si instaura una sorta di tacito accordo: il secondo accetta di interpretare i dati visivi che ha davanti seguendo le indicazioni che il primo gli fornisce. L'esperienza dell'opera – che è cosa molto diversa dall'opera in quanto oggetto reale – si produce solo quando questa interazione riesce.

Per dare evidenza a questa teoria dell'immagine Gombrich raccoglie una moltitudine di esempi, spesso molto persuasivi, tratti dalla psicologia sperimentale³². Uno dei grandi pregi di *Arte e illusione* è dato dalla pertinenza e dalla ricchezza con cui la documentazione empirica giustifica il quadro teorico di fondo. Tuttavia, non potendo qui dar conto di questo eccezionale lavoro di esemplificazione, vorrei soffermarmi su una questione particolare che ancora una volta ci rimanda a Kant. L'immagine, si è detto, è comprensibile solo in virtù di una interpretazione del fruitore. Ma come avviene concretamente questo lavoro di interpretazione? Gombrich lo spiega ricorrendo alla nozione di "schema", che viene chiamata

³¹ Ivi, p. 188.

³² «L'eventualità che ogni riconoscimento di immagini sia connesso a proiezioni trova conforto nei risultati di esperimenti recenti». Ivi, p. 208.

in causa per illustrare tanto l'atto poetico della creazione dell'immagine, quanto l'atto estetico della fruizione. Per rappresentare qualcosa l'artista deve sempre ricorrere ad un insieme di schemi. Il segreto della tecnica rappresentativa è per Gombrich il «principio di adattamento della formula stereotipa»³³. Si parte da uno schema già noto che poi viene particolareggiato per avvicinarsi all'individualità dell'esperienza visiva che si vuole riprodurre. In questo lavoro di *adattamento di uno schema generale all'esperienza reale* l'artista può andare incontro a clamorosi fraintendimenti: così l'anonimo autore tedesco di una xilografia del 1557, rappresenta Castel Sant'Angelo con il tetto spiovente, perché parte dallo schema mentale del castello tipo nordico³⁴; allo stesso modo Merian il vecchio, nelle sue vedute parigine, rappresenta la facciata laterale di Notre Dame collocando il transetto esattamente al centro, perché non può prescindere dalla sua rappresentazione-tipo della cattedrale come edificio simmetrico; invece il disegnatore seicentesco che riproduce la balena spiaggiata ad Ancona, trasforma la pinna anteriore in un orecchio, perché interpreta i dati visivi che ha di fronte a partire dallo schema di testa animale di cui dispone. Tutto ciò dimostra in maniera convincente che l'artista, anche quando mira a riprodurre il vero, non può non far ricorso ad un sistema di schemi che può essere considerato come una sorta di linguaggio visivo originario:

Tutto porta a concludere che l'espressione linguaggio dell'arte è qualcosa di più che una vuota metafora, cioè che anche per descrivere in immagini il mondo visibile è necessario un elaborato sistema di schemi³⁵.

Questo originario sistema di schemi intuitivi non è necessario solo per produrre le immagini, ma anche per comprenderle. Il tacito accordo di collaborazione che rende possibile l'esperienza dell'arte si basa proprio sulla condivisione da parte dell'artista e del fruitore di un linguaggio visivo comune. Il pittore che disegna una figura con pochi tratti accennati di matita, può contare sul fatto che il suo osservatore conosce lo schema intuitivo di ciò che egli sta rappresentando. Poiché il fruitore è già abituato a configurare gli stimoli visivi a partire da "frame" intuitivi ben determinati, pochi tratti emblematici sono sufficienti per far apparire ciò che l'immagine suggerisce soltanto. L'immaginazione dello spettatore colma le lacune e riempie gli spazi indeterminati, proiettando i suoi schemi sulla tela; esattamente gli stessi schemi che l'artista ha utilizzato per produrre l'opera.

³³ Ivi, p. 79.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ivi, p. 93.

Il processo della percezione si fonda sullo stesso ritmo che abbiamo visto regolare il processo della rappresentazione: il ritmo schema-correzione³⁶.

Questa dinamica schema-correzione spiega anche la possibilità dell'illusione, che nel testo di Gombrich diviene l'esperienza emblematica per comprendere l'essenza dell'immagine in generale. Anche qui gli esempi proposti da *Arte e illusione* sono molteplici e sempre interessanti: tra tutti però il caso più significativo, quello cui sono rivolte le maggiori attenzioni, è quello della prospettiva. Il capitolo "Ambiguità della terza dimensione" è dedicato in parte alla confutazione dell'equivoco circa le presunte "manchevolezze" della tecnica prospettiva. A questo proposito Gombrich parla senza mezzi termini di "leggenda", schierandosi apertamente – e saggiamente – contro coloro che avevano tentato di ridurre la prospettiva a fenomeno esclusivamente storico-culturale. In realtà l'interesse del capitolo va ben al di là del dibattito circa l'oggettività o la storicità della prospettiva. La psicologia sperimentale ha dimostrato che la prospettiva è *il* metodo corretto di raffigurazione della terza dimensione. Ma per Gombrich l'essenziale non è dimostrare che la prospettiva funziona, quanto piuttosto domandarsi in modo radicale *perché* funziona³⁷.

Andando a fondo di questo interrogativo raggiungiamo una delle tesi teoreticamente più importanti e impegnative di *Arte e illusione*: «[...] *l'ambiguità in sé non può mai essere percepita*»³⁸. Ma perché l'ambiguità non può essere percepita? Questa impossibilità significa forse che il soggetto è sempre essenzialmente in rapporto col senso? Perché il soggetto che percepisce opta sempre per la soluzione sensata? Cosa significa che il non-senso non si dà mai, non si presenta mai in se stesso? Domande di questo genere emergono in continuazione leggendo le pagine di *Arte e illusione*, ma Gombrich non si avventura in un terreno filosoficamente così impegnativo. Ciò che invece emerge chiaramente dal testo è che il soggetto che percepisce, quando si trova di fronte ad una configurazione sensibile ambigua, cioè di fronte ad un dato che si presta a due "letture" diverse e contrapposte, effettua sempre una scelta. L'osservatore interpreta gli stimoli in modo che abbiano un senso e se si trova a dover scegliere opta sempre per la soluzione più semplice.

Nel caso della prospettiva l'ambiguità fondamentale è quella del rapporto dimensione-distanza. Questi due parametri fondamentali dell'esperienza percettiva sono sempre in una relazione essenziale: non è mai possibile dire se un oggetto appare in un modo perché si trova

³⁶ Ivi, p. 249.

³⁷ «Ames ha dimostrato che la prospettiva "funziona", ma questo non arriva a spiegare perché noi scegliamo una delle possibili configurazioni come quella "reale"». Ivi, p. 236.

³⁸ Ivi, p. 237.

ad una certa distanza o perché ha una certa dimensione. O meglio: non è mai possibile se facciamo astrazione dal contesto e dalla ricchezza dell'esperienza nel suo complesso. Di per sé, considerando il puro dato visivo, un dato semplice e senza contesto, è impossibile decidere tra dimensione e distanza. L'esempio di Gombrich a questo proposito non ammette repliche. Immaginiamo uno spazio vuoto e una sfera bianca davanti a noi il cui volume aumenta in modo regolare: in questo contesto così povero, in questa esperienza così astratta, il dato visivo non è interpretabile: abbiamo davanti una sfera che "cresce" e si "gonfia"? oppure abbiamo davanti una sfera che si avvicina? La risposta è semplicemente impossibile. Questa è l'ambiguità di fondo della percezione dello spazio. *È proprio su questa ambiguità ineliminabile che si fonda la necessità dell'interpretazione percettiva.* Il soggetto deve sempre "decidere" cosa sta vedendo. Ma su cosa si fonda questa "decisione"? Su che basi avviene l'interpretazione?

Sono le nostre conoscenze, o meglio il nostro lavoro di supposizione, che ci fa interpretare il piccolo cavallo o il piccolo bue che vediamo in un quadro come un cavallo e un bue lontani. Non per nulla, quindi la prospettiva crea le sue illusioni più efficaci quando può contare su certe inveterate attese e assunzioni da parte dell'osservatore³⁹.

Per suscitare l'impressione della profondità il pittore può fare ricorso a tutto ciò che noi abitualmente presupponiamo, cioè a quel sistema di schemi di cui si diceva in precedenza. Sappiamo che i riquadri dei pavimenti a scacchi sono sempre tutti uguali, perciò quando vediamo sulla tela di un quadro rinascimentale una serie di riquadri che progressivamente si rimpiccioliscono ci viene del tutto naturale interpretare questo dato in termini di distanza.

La prospettiva mostra come si può "leggere" una configurazione di linee bidimensionale *come se* si trattasse di uno spazio tridimensionale. Si tratta a tutti gli effetti di una interpretazione perché la superficie è in realtà piatta, ma questa interpretazione non è arbitraria: al contrario è la più cogente, perché corrisponde agli schemi intuitivi che ci consentono di vedere tanto le immagini quanto le cose reali. Infatti dobbiamo fare uno sforzo molto artificioso e innaturale per non assecondare questa tendenza interpretativa ogni volta che abbiamo di fronte uno schema prospettico. Ciò non toglie l'aspetto per noi più essenziale della questione: la prospettiva è un'illusione, cioè qualcosa che il soggetto proietta sulla tela. *L'impressione della profondità è interamente dovuta alla collaborazione del fruitore.* Probabilmente non c'è un altro dato che evidenzia in maniera così palese quanto sia importante il lavoro immaginativo dello spettatore per il costituirsi di un'immagine.

³⁹ Ivi, p. 239.

A questo punto possiamo tornare alla domande da cui abbiamo preso le mosse all'inizio del saggio. Benché vi sia una differenza essenziale tra il lavoro interpretativo necessario per intendere un segno e il lavoro interpretativo implicato dai dati percettivi, la visione è, come la lettura anche se in modalità diverse, un processo attivo. La creatività immaginativa dello spettatore è fortemente chiamata in causa già nel caso delle immagini tradizionali. Un certo grado di interazione tra immagine e soggetto è previsto anche dalle opere figurative più tradizionali. Da questo punto di vista un dispositivo visuale che richiede in vari modi di essere attivato dal fruitore non rappresenta una vera e propria novità. L'interattività in senso radicale si dà solo quando il fruitore può *modificare* l'opera che ha davanti. È questo il vero fattore discriminante. Per vedere un dipinto è necessaria un'attività di costituzione percettiva e di interpretazione simbolica. Ma il quadro, anche quando ci tocca nel profondo, non viene modificato dall'atto della visione. Al contrario *un'immagine per essere interattiva deve essere costitutivamente aperta ad un'operazione di riscrittura*. Da questo punto di vista molti dispositivi tecnici contemporanei traggono in inganno: un videogioco, per esempio, può apparire come un'immagine che sollecita lo spettatore in modalità inedite. Ma se, come accade nella maggior parte dei casi, la trama del gioco è già scritta, se il programma non è modificabile, ma solo eseguibile, allora il contributo del fruitore rimane limitato ad un processo di attivazione. Se l'intervento dello spettatore non può lasciare una traccia permanente, l'immagine non è davvero aperta. Da questo punto di vista c'è un celebre gesto di Duchamp che ha qualcosa di profetico: l'immagine sarà davvero interattiva quando lo spettatore sarà autorizzato a disegnare i baffi alla Gioconda⁴⁰.

⁴⁰ Il punto di vista che qui adotto a proposito delle immagini interattive è quello suggerito da Pietro Montani. Cfr. Montani, P. *Bioestetica*, cit., pp. 110 ss.

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.