

La rappresentazione figurativa

tra arte e antropologia cognitiva *

Valentina Lusini

Questo saggio è da intendersi come un tentativo di comprensione di alcuni concetti fondamentali sviluppati da due storici e critici dell'arte, R. Arnheim ed E. H. Gombrich. Prenderò in considerazione i parametri di valutazione estetica e comunicativa dell'opera d'arte, proponendo di ogni autore una esemplificazione che si presenta come il risultato di una frequentazione analitica con le due diverse riflessioni estetiche. Tale esemplificazione fornirà una struttura di riferimenti che permetteranno di appropriarsi di strumenti di comprensione divergenti, mettendo in evidenza le componenti complesse ed aperte dell'opera d'arte. Date queste premesse, s'intende che le affermazioni contenute in questo saggio non sono da considerarsi come la presentazione di una teoria personale, ma come il risultato di una riflessione personale sulle concezioni teoriche dei due autori citati; tali concezioni teoriche sono fornite di una identità specialistica che permette di tracciarne un profilo e di proporre un'analisi comparativa. In una prospettiva antropologica, l'intenzione di tale analisi è quella di individuare i principi universali dell'espressione artistica e, nello stesso tempo, la varietà dei modi in cui tali principi sono stati espressi. L'arte figurativa costituisce una delle espressioni più significative di ogni cultura, dal momento che si tratta di una obiettivazione concreta dell'attività dell'uomo, del suo immaginario, delle sue abilità, della sua creatività: conoscenze, idee ed esperienze sono riflesse e racchiuse dal prodotto artistico che, per la sua costituzione oggettiva, si presta a riflessioni che riguardano non solo l'opera in sé, ma anche tutti quegli aspetti cognitivi, storici e sociali che ad essa sono sottesi. Saper leggere e comprendere i significati del prodotto artistico vuol dire poter estendere la propria capacità di lettura all'arte di ogni civiltà. In una prospettiva interculturale questo permette la costruzione di atteggiamenti estetici fondati sulla cognizione delle relazioni esistenti tra scelte artistiche e visione del mondo culturalmente determinata.

1 - Valore dell'arte come mezzo espressivo

* Estratto da: "Annali" della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Siena, XX, 1999, pp. 299-321. Ora in: *La parola e l'immagine. Saggi di antropologia cognitiva*, a cura di M. Squillacciotti, Quaderno n. 1 del Laboratorio di Didattica e Antropologia, Università degli Studi di Siena, 2000, pp. 65-87.

Nel rispetto della natura del prodotto artistico, con la sua complessità, ambiguità, polisemia strutturale e semantica, si rivela fondamentale l'analisi dei significati strutturali e comunicativi implicati dalla figurazione artistica, considerata come espressione, che opera mediante la forma, degli aspetti significativi della dinamica dell'esperienza umana. Tali considerazioni sostengono la tesi di R. Arnheim, che in *Arte e percezione visiva*¹ imposta la riflessione sull'arte figurativa inquadrandola all'interno della teoria della forma o della *Gestalt*: questa teoria afferma che ogni conoscenza si organizza intorno ad una percezione strutturata che si evidenzia nell'intuizione percettiva. Nell'analisi della dinamica visiva si parte da un principio basilare: la percezione non funziona mediante la somma delle parti, ma per struttura complessiva, cioè per forma². Ogni esito visivo è una dinamica strutturata e la percezione consiste nel cogliere la struttura dell'oggetto: non si tratta di qualcosa che l'osservatore applica al percepito dall'esterno, ma di una struttura ad esso inerente, che risiede nei colori, nelle forme e nel movimento³. La percezione non fa altro che scoprire intuitivamente l'ossatura strutturale del dato visivo dotandola nello stesso tempo dei caratteri di generalità. La conclusione è semplice: è soltanto per il fatto che la percezione intuisce la forma delle cose che il materiale visivo si rende utile al pensiero. L'immagine mentale di un oggetto si identifica dunque nella forma appropriata, cioè nella *Gestalt*.

Ne *Il pensiero visivo*⁴, Arnheim parla della forma come di un'astrazione, il che non significa che la si possa considerare come un campione di una determinata gamma di componenti; d'altra parte, astrazione non significa nemmeno allontanamento dalla realtà. La forma è astrazione nel senso che è «estrazione del principio»⁵; in altre parole si tratta dell'attitudine ad afferrare gli attributi essenziali di un dato sensorio, mantenendo un grado di concretezza tale da poter essere in ogni occasione ricollegabile all'evento concreto da cui deriva ed a cui si applica.

Gli elementi che costituiscono la struttura di una configurazione sono percepiti

1) R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1992.

2) Arnheim riprende l'ipotesi gestaltista presentata da Koffka, facendo suo l'assunto che dice: «lo spazio visivo può essere compreso unicamente in quanto prodotto dell'organizzazione del campo» - cfr. K. KOFFKA, *Principi di psicologia della forma*, Torino, Bollati Boringhieri, 1970, p. 231. Tale organizzazione è regolata da quei principi di economia che prediligono la semplicità, la stabilità, la simmetria e la "buona forma".

3) Per approfondire questo concetto vedi R. ARNHEIM, *Verso una psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1969. In questo libro l'autore sostiene che le sue tesi sulla natura del prodotto figurativo si fondano «sulla convinzione che simboli visuali elementari simili appaiano indipendentemente, in occasioni e luoghi diversi, perché: A) il vedere implica la percezione del comportamento delle configurazioni delle forze visuali e B) tali configurazioni di forze, che vengono percepite, sono spontaneamente viste come immagini del comportamento di forze in situazioni di vita significative [...] per questo la mente conscia o inconscia di qualsiasi essere umano è in grado di percepire spontaneamente certe forme elementari come immagini» - cfr. *ivi*, p. 273. Più oltre, Arnheim precisa così la sua posizione in proposito: «quando lo vediamo pienamente, l'oggetto è completamente e singolarmente presente nel mondo della testimonianza visiva. Possiede le proprietà del suo aspetto, che non soltanto sono visibili, ma influenzano il testimone: questi deve reagirvi. Nel medesimo tempo, le proprietà dell'oggetto appaiono come manifestazioni di forze universali, così che trattando l'oggetto, il testimone tratta l'esistenza in generale» - cfr. *ivi*, p. 405.

4) R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974.

5) Cfr. R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, cit., p. 226.

per primi; questo perché nella percezione si verifica intuitivamente una selezione in base alla funzione strutturale che ogni elemento assolve nell'unità della configurazione. L'immagine dell'oggetto che la mente scopre attraverso la percezione s'identifica con il ritmo dell'evento percepito, cioè con la sua forma. La forma, intesa come struttura astratta (nel senso di essenziale), scaturisce in modo diretto nella percezione perché ha la priorità di un elemento ritmico semplice e globale; la conoscenza del mondo comincia con l'osservazione di ciò che è dato intuitivamente nella percezione⁶. La forma, che in questo senso coincide con l'immagine di un oggetto, si definisce allora come quel concetto percettivo minimo, che è prototipo in base al quale adattare le circostanze particolari⁷.

Rifacendosi a teorici della psicologia come M. Wertheimer, Arnheim sostiene che l'immagine di un oggetto si forma nella nostra mente secondo la regola della semplificazione, che permette di ridurre la complessità e l'ambiguità della realtà contingente. Una conseguenza diretta del principio di semplicità strutturale è la tendenza alla chiarezza. Come abbiamo visto, il riconoscimento degli oggetti si fonda essenzialmente sulla capacità di svelare gli elementi che costituiscono l'essenzialità del percepito, capacità che permette non solo di identificare il fenomeno indipendentemente dal contesto in cui si trova, ma anche di distinguerlo dagli altri fenomeni. Un'altra legge che regola la strutturazione del campo visivo è la tendenza all'equilibrio, che si collega alla considerazione del fatto che il campo visivo è sempre pervaso da forze attive, anche quando si parla di un oggetto immobile come un quadro. Ogni organismo ricerca l'equilibrio di queste forze e tende alla stabilità relativa, intesa come tranquillità esteriore che si rapporta ad una tensione potenziale interiore⁸.

In *Arte e percezione visiva* Arnheim si auspica di poter dimostrare che le opere d'arte ed i meccanismi compositivi ad esse sottesi si possano interpretare attraverso gli stessi principi gestaltici che regolano la percezione. Il suo progetto è quello di giungere ad una psicologia dell'arte capace di investigare la composizione artistica partendo dal suo aspetto percettivo-formale.

L'importanza dell'arte nella vita umana è dovuta al fatto che, tramite l'opera d'arte, l'artista propone in modo visibile l'universalità della forma attraverso il *medium* di un oggetto unico, quello rappresentato nella sua particolarità. La

6) In riferimento all'analisi dell'aspetto intuitivo della percezione vedi R. ARNHEIM, *Intuizione e intelletto*, Milano, Feltrinelli, 1987. Pensiamo di non sbagliare se diciamo che Arnheim intendeva l'intuizione come sintesi, cioè come capacità di cogliere negli eventi quelle immagini uniche che vivono nella simultaneità; successivamente, l'intelletto chiarifica le immagini percettive distinguendole tra loro attraverso l'analisi e connettendole tramite relazioni logiche. Così, mentre l'intuizione coglie il concetto delle cose, l'intelletto lo rende leggibile attraverso la classificazione.

7) La costruzione mentale di un modello globale (vale a dire di una *Gestalt*) serve da prototipo per la catalogazione di ampie categorie di eventi, dal momento che la sua efficacia consiste nel fatto di eccedere la particolarità concentrandosi sugli attributi essenziali a formare un'immagine, che corrisponde alla realtà per le sue qualità sostanziali e se ne allontana per i particolari accidentali.

8) Anche nella dinamica percettiva la mente tende al raggiungimento del maggior stato di equilibrio possibile. L'equilibrio percettivo dipende dalla struttura del *pattern* oggetto dell'osservazione, ma anche dai suoi colori, dal suo stato di quiete o di moto, dalla sua relazione con altri oggetti rispetto ad esso.

questione è posta in questi termini: «le arti assolvono innanzi tutto ad una funzione cognitiva [...] la percezione cerca la struttura; la percezione è anzi scoperta della struttura [...] e un dipinto o una scultura sono il risultato di una simile ricerca sulla struttura; sono il corrispettivo chiaro, intenso, espressivo, della percezione dell'artista»⁹.

Il concetto visivo si trasforma in concetto rappresentativo quando si scopre, attraverso l'immaginazione, un equivalente concreto capace di rendere i fatti del modello tramite le risorse del *medium* del disegno¹⁰. Dall'analisi suggerita, la rappresentazione risulta una struttura gestaltica capace di rendere visivamente le strutture globali che trascendono ogni analisi: rappresentare artisticamente significa concretizzare la forma percepita intuitivamente in figure espressione di strutture, vale a dire in oggetti-forma.

L'importanza prioritaria della forma che si autosignifica mediante l'ordine che deriva dal suo equilibrio formale e la concezione dell'arte come esteriorizzazione della norma sono i due principali nodi teorici che emergono dalle riflessioni di Arnheim. Attraverso l'arte l'uomo testimonia a favore della forma, rivelando il mondo nella sua essenza strutturale: è qui che appare l'azione nient'affatto imitativa dell'artista, che estrae la sostanza da una natura che non mostra che i suoi accidenti¹¹.

La teoria formalistica lavora all'interno di un astratto mondo di archetipi atemporalmente, proponendosi di descriverli e classificarli per raggiungere un'interpretazione sostanzialmente formalistica dell'opera d'arte. Arnheim dedica ad ognuno di questi archetipi formativi un ampio spazio, che copre più della metà del volume *Arte e percezione visiva*. Cerchiamo di evidenziare in questa sede gli aspetti più importanti della sua analisi:

1 - Il peso visivo di un oggetto rappresentato dipende da numerosi fattori. In primo luogo è legato alla sua collocazione, centrata o decentrata, rispetto allo spazio del dipinto. Altri fattori che intervengono nella formazione del peso visivo sono la forma, la compattezza della dimensione, il colore, l'isolamento, la direzione, l'illuminazione e la profondità spaziale dell'oggetto rappresentato. Il centro di un dipinto è un fattore di ancoraggio strutturale che offre la sensazione psicologica di stabilità ed agisce come un campo magnetico sulle figure intorno, determinandone il peso visivo. La nostra mente ed il nostro occhio sono spontaneamente attratti dalla stabilità relativa del centro di bilanciamento delle figure rappresentate, dal momento che le nostre azioni sono guidate in larga misura dalla tendenza alla stabilità, e che questa ci spinge verso la ricerca del livello più basso di tensione. Il centro di equilibrio visivo raggiunge una certa stabilità perché la posizione centrale suggerisce una situazione di riposo, laddove qualunque altra posizione deve impegnarsi nella ricerca di una direzione. Ne *Il potere del centro*¹² si esamina in modo approfondito il

9) Cfr. R. ARNEHIM, *Intuizione e intelletto*, cit., p. 291.

10) Per una definizione di immaginazione vedi R. ARNEHIM, *Il potere del centro*, Torino, Einaudi, 1994, p. 253: «*Immaginazione*: termine d'uso comune che intende descrivere la capacità della mente di creare immagini di oggetti non direttamente forniti dallo stimolo percettivo diretto, ovvero di completare percetti dati in modo incompleto. Nell'arte, l'immaginazione è la capacità di presentare oggetti, comportamenti o idee mediante l'invenzione di una forma che colpisce per la sua appropriatezza».

11) Lo stesso concetto è espresso da H. FOCILLON, *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1987.

12) R. ARNEHIM, *Il potere del centro*, cit.

funzionamento delle dinamiche che scaturiscono dall'interazione tra i centri di forza di un dipinto, e si giunge alla conclusione che il giusto equilibrio tra le tendenze eccentrica e centrica deriva dal funzionamento delle leggi dell'entropia¹³.

2 - L'organizzazione globale di un'opera d'arte è largamente influenzata dal controllo che l'artista riesce ad avere sullo spazio bidimensionale sul quale costruisce il dipinto. Innanzi tutto è importante sottolineare che lo spazio della tela non ha in tutti i punti la stessa importanza percettiva per la mente umana, perché esso è prima di tutto una figura che ha i suoi punti forti ed i suoi punti deboli¹⁴. È inoltre necessario considerare l'importanza della cornice, che fissa un tracciato geometrico che delimita lo spazio di azione della configurazione ed influenza l'azione dell'artista¹⁵.

Parlando della resa di una figura nello spazio, le regole che determinano l'identità di una forma nello spazio sono le regole gestaliche di Rubin. Tali regole, di carattere generale, sono: A) l'area all'interno di un contorno chiuso è percepita come figura; B) le aree più piccole si vedono come figure; C) la trama fornisce una più o meno forte identità alla figura; D) le aree poste nella parte bassa del dipinto sono viste come figure; E) le forme più semplici sono viste come figure; F) le forme convesse hanno la meglio su quelle concave.

3 - Un procedimento adottato in pittura legato direttamente al principio della deformazione delle figure è la prospettiva, cioè quell'insieme di regole che permettono di rappresentare sopra una superficie piana i vari oggetti alterandone

13) La dinamica tra i centri segue tre regole precise. La prima legge riguarda il peso visivo degli elementi nella composizione: «quanto maggiore sarà il peso visivo degli oggetti, tanto più forte sarà la loro attrazione visiva» - cfr. R. ARNHEIM, *Il potere del centro*, cit. p. 26. La seconda e la terza legge riguardano la distanza tra gli elementi della composizione: «la distanza (1) aumenta il peso visivo quando la percezione è focalizzata sul centro di attrazione e (2) diminuisce l'attrazione quando la percezione è ancorata all'oggetto attratto» - *ibidem*. Queste due regole significano che quanto più un oggetto è distante dalla base di attrazione, tanto meno sarà attratto da essa, perché apparirà più libero, ancorato al proprio centro interno ed intento a liberarsi dal suo legame con la base.

14) P. es. la parte alta della tela, ponendo che essa sia quadrata, è più leggera rispetto a quella bassa, dal momento che suggerisce l'idea di un'attività di ascesa che contrasta la gravità. La stessa cosa si può dire considerando la forza percettiva della parte destra e della parte sinistra della tela. Poiché nella cultura occidentale siamo abituati alla lettura lineare che va da sinistra a destra, anche in un dipinto o in una scena teatrale il movimento da sinistra a destra verrà percepito in modo meno faticoso.

15) Il ritmo esteriore della cornice si estende infatti all'interno con delle relazioni nelle quali sono coinvolti gli assi, le verticali, le diagonali e le proiezioni curve della struttura esterna. Una cornice rettangolare rende per esempio dominante l'asse eccentrico, cioè la verticale centrale, perché tende ad essere percepita come uno schema di vettori verticali ed orizzontali che corrono paralleli ai lati del rettangolo suggerendo un movimento direzionato; una cornice circolare rende invece dominante l'aspetto centrico, perché il cerchio, con i suoi infiniti assi simmetrici, suggerisce una stabilità ed una trascendenza che porta al distacco dal mondo e dalla gravità terrestre, eccentrica rispetto ad esso; questi aspetti sono colti nella percezione di un dipinto in modo spontaneo, per cui la scelta di un tipo di cornice rispetto ad un altro è in grado d'influenzare non solo la composizione artistica, ma anche la reazione dell'osservatore.

opportunamente le forme per ottenere una sensazione di vero. La regola che comanda la resa della profondità del piano prescrive che «nessun aspetto di una struttura visuale sia deformato, a meno che non lo richieda la percezione dello spazio, e questo indipendentemente dalle esigenze di proiezione meccanicamente corretta»¹⁶.

Il procedimento più comune per rappresentare un cubo nello spazio è quello di disegnarne le superfici attraverso segmenti paralleli, avvalendosi cioè della prospettiva isometrica, che rende la struttura di un solido attraverso una griglia di verticali ed orizzontali parallele al piano frontale, con l'aggiunta di un minimo di movimento suggerito da linee oblique, anch'esse parallele. La ragione che viene trovata per spiegare l'uso della prospettiva isometrica è fondata sulla tensione gestaltica alla semplicità ed alla forma globale: con la prospettiva isometrica l'artista non fa altro che scegliere la forma più semplice per rappresentare un oggetto, perché rendendo il parallelismo con il parallelismo non modifica la struttura del modello ed una delle caratteristiche sostanziali dell'oggetto rimane inalterata¹⁷. Nella prospettiva invertita (o divergente) le linee, invece di convergere in profondità, divergono. La ragione del successo della prospettiva divergente sta nel fatto che questo tipo di procedimento è in grado di mostrare il volume delle parti laterali di un oggetto in modo immediato, mantenendo nell'obliquità la percezione della profondità. Anche qui prevale la tendenza alla semplicità, intesa come essenza strutturale: la prospettiva invertita è in grado di mettere in evidenza un maggior numero di caratteristiche, descrivendo la struttura degli oggetti in modo più particolareggiato. La prospettiva convergente o lineare sovrappone alle verticali ed alle orizzontali frontali un sistema di linee ascendenti e discendenti che nel loro movimento verso il centro descrivono un'ampia gamma di angoli¹⁸. Le regole della prospettiva centrale sono state scoperte e sviluppate così tardi, cioè solo nel Quattrocento, perché questo tipo di resa della profondità comporta più di qualsiasi altra tecnica rappresentativa distorsioni di forma rispetto a ciò che percepiamo comunemente¹⁹. In effetti, la prospettiva convergente non corrisponde ad una visione spontanea, perché la percezione elabora le immagini retiniche eliminandone le distorsioni e dando priorità alla forma, cioè alle costanti strutturali: si tratta ancora una volta di un problema di stabilità.

16) Cfr. R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 218.

17) La caratteristica sostanziale di questo tipo di prospettiva è quella di servirsi di un modello bidimensionale che solo successivamente viene portato in tre dimensioni. La tridimensionalità rimane legata alla piattezza della bidimensionalità e l'orientamento asimmetrico laterale degli oggetti non si appoggia ad un punto di convergenza, che non esiste, ma ad una retta, che suggerisce l'idea di uno spazio infinito.

18) Questo principio, che è il "principio di convergenza", fu scoperto nel Rinascimento, cioè in un periodo in cui si era alla ricerca di un procedimento di riproduzione del mondo meccanicamente esatto, che si fondasse su basi scientifiche e matematiche. Lo spazio non è più infinito come nella prospettiva isometrica, perché la centralità pone un limite che si dirige verso un punto specifico. Il metodo della prospettiva centrale è dunque perfettamente adatto alla mentalità rinascimentale, che abbandona i concetti trascendentali per ritrovare se stessa nell'osservazione attenta della natura e delle sue leggi, che spiegano in pochi tratti tutta la *varietas* del mondo, divenuto essenzialmente terreno ed umano.

19) La prospettiva centrale non è infatti un metodo realistico; anzi, la costruzione geometrica nasce soltanto dopo che, attraverso esperimenti a volte complicatissimi, si giunge alla scoperta di determinate regole nient'affatto intuitive.

4 - Parlando della luce, la prima cosa da mettere in evidenza è che essa dipende dalla sua distribuzione nella situazione globale e non si può definire in maniera assoluta. Un oggetto rappresentato acquisisce un'apparenza visiva di volume se viene correttamente ombreggiato dalla mano dell'artista. Oltre a creare un effetto di profondità, la distribuzione della luce aiuta a definire la posizione e la direzione degli oggetti e rende visibile il rapporto reciproco tra le parti componenti di uno stesso oggetto. Per questo la luce, usata in arte, serve a strutturare un dipinto dando l'idea della struttura globale dell'oggetto rappresentato. Anche nell'uso della luce prevale quindi la tendenza alla semplicità ed alla "buona forma", cioè la tendenza a rendere in modo quanto più chiaro possibile l'essenza di una struttura.

5 - A proposito dell'ordine e del corpo della tinta in pittura, si riconosce che il colore è uno degli elementi fondamentali di qualsiasi composizione artistica, per la sua grande importanza emotiva e visiva. Per riuscire a rendere il colore nel miglior modo possibile occorre conoscere come e perché ogni tinta viene modificata da quelli vicini e a sua volta li modifica, tendendo all'armonia o al contrasto. Come si vede, è bene insistere anche in questo caso sull'importanza della *Gestalt*, cioè sulla struttura globale di una configurazione; infatti l'identità del colore, come quella della luce, non si può stabilire in assoluto, perché risiede nelle relazioni che ogni colore stabilisce sia con gli altri colori vicini, sia con le forme²⁰. Parlando delle tinte usate in pittura, si distinguono innanzi tutto i colori primari fondamentali: rosso, giallo e blu; essi sono puri, indivisibili e stabili e, combinati a due a due in maniera paritetica, danno i colori binari secondari, cioè l'arancione, il verde ed il viola. Questi colori sono dinamici, dal momento che contengono una dualità carica di tensione²¹. La tensione messa in atto dai rapporti tra i colori si può concepire come un'attività di passaggio dall'instabilità della mescolanza alla stabilità dei colori primari fondamentali che rappresentano la semplicità e la purezza: anche nella mescolanza dei colori si avverte la ricerca dell'equilibrio²². Schematizzando le relazioni

20) Lo studio dei rapporti strutturali tra colori è stato compiuto in modo approfondito da A. GAÒRAU, *Le armonie del colore*, Milano, Feltrinelli, 1984; in tale saggio Garau si propone di dimostrare la dipendenza del singolo colore dalla struttura del contesto nel quale si trova.

21) Il ruolo svolto nei colori secondari dal colore condiviso li rende omogenei: così l'arancione sarà omogeneo al verde, perché nei due colori il ruolo del giallo è identico; il verde sarà omogeneo al viola, perché nei due colori il ruolo del blu è identico; il viola sarà omogeneo all'arancione, perché nei due colori il ruolo del rosso è identico. La stabilità del colore primario fondamentale assume cioè una posizione neutra in una mescolanza paritetica: così un viola composto da una parte di rosso e da una parte di blu non tenderà né verso il rosso, né verso il blu, oppure tenderà sia verso il rosso sia verso il blu, secondo il contesto nel quale è posto.

22) I colori secondari attivano sempre delle tensioni di tipo convergente o divergente rispetto ai due primari fondamentali che li compongono; così un rosso-giallastro, cioè un arancione in cui il rosso ha una posizione dominante, tenderà verso il rosso; in un giallo-rossastro, invece, cioè in un arancione in cui il rosso ha un ruolo subordinato, la tensione verso il giallo sarà assai più forte rispetto a quella verso il rosso. Dunque la posizione che ogni colore primario assume nelle mescolanze, sia esso dominante, paritetico o subordinato, avrà grande influenza nella direzione del conflitto percettivo. In ogni caso, la mescolanza, quando non è paritetica, è attratta dall'indivisibilità del colore dominante, perché viene percepita come una deviazione del colore puro verso un colore ibrido.

fondamentali che si stabiliscono tra colori primari e colori secondari, si può dire che i complementari rosso-verde, blu-arancione, giallo-viola contengono il massimo di tensione, dal momento che sono formati da un colore binario composto da due soli colori primari fondamentali che escludono il terzo. Secondo la tesi formalistica, tutti i colori, anche quelli primari fondamentali, hanno in sé qualcosa d'incompleto; così anche il rosso subirà un'attrazione nei confronti del giallo e del blu e nello stesso tempo tenderà a respingerli per neutralizzare quest'influenza. L'artista capace usa i rapporti tra i colori per creare gli effetti desiderati, in modo che ne risulti una composizione ordinata e dinamica di forze e vettori in movimento²³.

2 - Immagine e codice

Nel suo libro *Arte e illusione*²⁴ E. H. Gombrich si domanda se il mondo, così come noi lo vediamo, ci giunge, nel suo aspetto e nella sua organizzazione, totalmente dal di fuori, oppure se siamo noi stessi a costruirlo secondo determinati principi. Nella sua analisi della visione, Gombrich sottolinea il ruolo attivo che la mente umana, in quanto selezionatrice ed interprete di stimoli, assume nella percezione. La mente umana sceglie ed interpreta l'informazione visiva in base al grado di specificità funzionale, che si definisce in base alle esigenze biologiche e culturali²⁵.

Il punto di partenza delle riflessioni di Gombrich è un problema cognitivo: il suo interesse per la psicologia della visione si manifesta in tutte le sue riflessioni e si

23) La colorazione degli oggetti dà luogo alla distinzione tra figure e tra figura e sfondo. Così gli "artisti compositori" come i trecentisti rendevano la visibilità di ogni elemento utilizzando il fondo colorato dal quale le figure emergevano come masse cromatiche non sfumate, che erano isolate dall'insieme nell'ambito di un colore dominante. Nel Medioevo il colore è applicato simbolicamente ad ogni figura al fine di accentuarne il carattere di forma che emerge stabilmente per stabilire la propria identità concettuale: così il colore costruisce le forme esaltando ogni figura in modo che essa esprima la certezza della perfezione raggiunta ed ormai immutabile. Si tratta della priorità filosofica della forma sull'accidente: nella pittura medievale il colore, data la sua natura relativa ed apparente, era considerato un accidente; ciò che realmente importava era rendere la forma, che corrispondeva alla sostanza della cosa liberata dalle complicazioni casuali. Soltanto nel Quattrocento l'antinomia forma-colore si farà più attenuata ed il colore comincerà ad essere usato come elemento compositivo avente valore in sé: fu Leonardo da Vinci ad accostare alle leggi della prospettiva convergente una teoria sulla percezione dei colori, introducendo una "prospettiva dei colori" capace di rendere le lontananze attraverso la differenziazione dei gradi chiaroscurali del tono. L'elevazione del colore da puro accidente a materia pittorica vera e propria si ebbe definitivamente durante l'Impressionismo, che concepisce il colore come azione, movimento, energia fluttuante e variabile che suggerisce spazi illimitati e sfuggenti. Nell'arte contemporanea il colore acquista ancor più una valenza compositiva, perché serve da solo ad esprimere i rilievi: molti artisti (p. es. Matisse) non inseriscono infatti nei loro quadri effetti chiaroscurali ed il volume delle figure è espresso, oltre che dalla linea netta, dal movimento definito dai violenti contrasti cromatici.

24) E. H. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965.

25) G. Kanizsa puntualizza che «il nostro mondo fenomenico, costituito dagli oggetti e dagli eventi che viviamo come presenti in mezzo a noi, non è una copia diretta dell'ambiente fisico, ma il risultato di una serie di mediazioni» - cfr. G. KANIZSA, *Grammatica del vedere*, cit., p. 34.

rivela in modo chiaro in rapporto alle ricerche sulla rappresentazione artistica, perché questa pone il problema di comprendere come in effetti il comportamento visivo sia responsabile di molti dei procedimenti che portano l'uomo alla configurazione del mondo ed alla creazione artistica. La percezione non è dunque una trascrizione fedele del mondo, ma un'elaborazione che consiste nel porre un'ipotesi conoscitiva legata all'esperienza vissuta; l'arte riguarda direttamente la percezione perché riguarda le immagini visive degli oggetti: queste servono da "aspettazioni visive" non solo per la percezione, ma anche per la figurazione artistica, visto che essa si riferisce a ciò che è codificato nell'immagine visiva.

La percezione è in qualche senso "illusione", così come l'arte che si fonda sulla visione. Il senso della parola illusione usata da Gombrich non è equivalente al senso di "allucinazione", ma a quello di "credenza": illusione significa trasferire l'immagine nella realtà attraverso un procedimento complesso che funziona sia nella percezione sia nella figurazione artistica²⁶. Il processo di rappresentazione percettiva di un oggetto non è altro che la ricerca di un sostituto; le immagini che riteniamo in memoria sono cioè elementi sostitutivi di quegli oggetti reali che non potremmo concepire in altro modo se non attraverso il simbolo. È così che una certa sensazione si trasforma in percezione, cioè in un "simbolo-sostituto" (immagine) che agisce da supposizione, in modo che il mondo viene interpretato attraverso un processo che vede collegati i momenti di impressione-aspettativa-valutazione-percezione.

Come la percezione, anche l'arte è legata alla memoria, potendosi entrambe definire come attività della memoria organizzata che agisce sull'informazione. Il carattere dell'arte assume quindi una valenza che si può definire "extra-estetica", dal momento che prima di tutto si pone come un'attività dell'esperienza²⁷. L'arte è

26) La tesi di Gombrich si avvicina a quella dello psicologo K. OATLEY, *Percezione e rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1982, che sostiene l'argomentazione secondo la quale la percezione e l'arte, che si fonda su di essa, sono delle "metafore", in quanto sostituiscono gli elementi sensibili con una rappresentazione esprimendo così una raffigurazione di conoscenza che stabilisce un rapporto significativo con il mondo.

27) È questo l'assunto dal quale parte non solo Gombrich, ma anche J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951. Secondo Dewey, la consapevolezza che caratterizza l'agire umano è la qualità sostanziale che fonda l'intenzionalità della sua condotta. L'uomo è capace di costruire un significato che si situa entro i confini del suo universo emozionale ed intellettuale e ciò trasforma le sue esperienze in azioni dal carattere integrale, che possiedono una direzione ordinata e compiuta. In questo processo, l'arte si presenta come la prova concreta della consapevolezza dell'esteticità dell'esperienza umana, che consiste nella trasformazione organizzata della sensibilità che tende al compimento. Le forme espresse nell'arte, intese come elementi compiuti di un'organizzazione globale, non fanno altro che rispecchiare la tendenza alla compiutezza tipica dell'esperienza; da questo punto di vista si presentano come eventi estetici che hanno un valore più che estetico, nel senso che evidenziano attraverso la loro esteticità un orizzonte pratico, sociale, educativo, emotivo e conoscitivo che è già in sé potenzialmente artistico. Secondo questo punto di vista, l'arte non ha mai valore in sé, perché la sua natura si fonda sulla documentazione esplicita ed implicita di un significato, di una sensibilità, di un atteggiamento integrale ed in tutto integrato alle forme della figurazione. L'opera d'arte, oltre che come prodotto estetico, si propone evidentemente come un documento personale e sociale, perché è proprio la natura autosignificante dell'esperienza umana che conduce alla creazione artistica. Questa considerazione permette di concepire la figurazione artistica come un tipo particolare di esperienza, che si caratterizza per la sua organicità e la sua intenzionalità.

un'esperienza totalizzante, perché sintetizza concretamente il sentimento dello spazio, del tempo, della relazione, della casualità e del mutamento. Si propone quindi come una "storia cristallizzata" e ciò consente di scoprire in essa, al di là del significato estetico, la storia di un'esperienza conoscitiva, il cui carattere è evidentemente sociale, culturale e personale. Gombrich ritiene che, poiché viviamo, siamo "condannati al senso": il mondo viene catturato dalla struttura di concetti e concezioni che sono personali, individuali e culturali; è proprio per questo che ogni percezione ed ogni arte implicano sempre il concetto di interpretazione e ciò ci fa escludere la possibilità di uscire dalla situazione relativa in cui il mondo si presenta all'uomo.

Il processo di creazione artistica funziona esattamente come la percezione visiva, perché la pittura è un'esperienza percettiva. Il processo di rappresentazione (percettiva e figurativa) si sviluppa mediante il ritmo di schema e correzione. Abbiamo visto che si sostiene la necessità di uno schema di partenza che funziona da ipotesi: questo schema è lo strumento di aggressione della realtà sul quale misurare e sistematizzare gli stimoli. Lo schema non è altro che un concetto generale (equivalente al "simbolo-sostituto" di cui si è detto in precedenza) che viene ridefinito sulla base dell'esperienza particolare, che funziona da correttivo. Con ciò, la rappresentazione non è altro che un'evocazione e serve da sostituto del mondo reale. In *A cavallo di un manico di scopa*²⁸, questa idea viene sviluppata ulteriormente, e la conclusione è che l'arte è rappresentazione del mondo perché funziona come un simbolo che si relaziona all'oggetto simboleggiato per mezzo della funzione che quest'ultimo assolve nella vita dell'artista che se ne serve²⁹.

Rinunciando a definire che cosa sia "arte", Gombrich si propone di comprendere e problematizzare la sua natura, partendo dal considerare il processo figurativo come una creazione intenzionale nient'affatto intuitiva. Il punto di partenza delle sue riflessioni riguarda quindi non tanto l'analisi dell'opera, quanto la scoperta del senso e dell'utilità dell'operare che interessa primariamente l'artista. La creazione artistica ha senso solo nel momento in cui viene messa in relazione alla soggettività che si misura con essa: l'arte è dunque funzione dell'uomo. In altre parole, l'arte rimane nelle sue esigenze un'ipotesi provvisoria legata ad un gusto.

Analizzando particolarmente il ruolo assunto dall'immagine visiva nella creazione di una raffigurazione pittorica, si deve ammettere che l'immagine di un oggetto non è soltanto l'imitazione della sua forma, ma viepiù l'imitazione di certi suoi caratteri rilevanti, che direzionano la rappresentazione. Le immagini hanno la densità di impressioni, perché più che contenere forme contengono significati

28) E. H. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa*, Torino, Einaudi, 1976.

29) Come ci ricorda G. C. Argan «la mente ha la tendenza a dare forma, a strutturare l'esperienza, ad isolare certe entità unitarie nella congerie dei fenomeni. Posta davanti ad un qualsiasi contesto d'immagini, la mente umana li ordina secondo alcuni schemi [...] e poiché nessuno schema volumetrico, lineare o coloristico è a priori privilegiato, il possesso e l'impiego di certi schemi a preferenza di altri riflette una condizione culturale, storica, cioè rivela la condizione di fatto dell'individuo e della società, almeno in quella parte dell'esperienza che si compie attraverso il mezzo visivo» - cfr. G. C. ARGAN, *La ricerca gestaltica*, «Le arti», 1/2, Febbraio 1971, p. 20. L'importanza di quest'affermazione risiede nel riconoscimento che in ogni processo figurativo interviene un modello di articolazione che implica fattori non percettivi come i ricordi, i giudizi, le intenzioni, gli atteggiamenti e le regole sociali.

sfumati e fluttuanti.

L'ambiente che ricostruiamo all'interno del nostro orizzonte mentale è sempre una struttura configurata in funzione dei nostri scopi, che a loro volta sono forgiati dalla cultura in modo che possano costituire una sorta di matrice sintetica articolata per rapporti. L'arte, come la conoscenza, ha dunque bisogno di una grammatica in grado di rendere esprimibili quelle immagini espressive che costituiscono le radici della rappresentazione. Quest'ultima non è altro che una progettazione che si oggettivizza attraverso i mezzi grafici che l'artista sceglie di adoperare. La creazione artistica è quindi un processo ideativo; si rende visibile sviluppandosi attraverso successivi momenti operativi, che rappresentano il progressivo trasporto dell'immagine mentale da uno spazio puramente potenziale ad uno spazio concreto. Non dimentichiamo che l'oggetto mentale è un'ipotesi e non una realtà definita; è un'immagine che può concretizzarsi attraverso un processo di proiezione in una rappresentazione figurativa. In questo processo s'instaura un fitto gioco di relazioni tra l'immagine dell'oggetto e la sua ideazione, in modo che è proprio durante la creazione artistica che l'immagine guadagna la propria chiarezza e la propria individuazione.

L'artista affronta la creazione artistica possedendo già diversi gradi di aspettativa riguardo al mondo, che vanno a costituire quell'orizzonte di anticipazione che deriva dalla mentalità diffusa e che si può chiamare "stile". Per stile s'intende essenzialmente una specie di *Gestalt*, cioè un tutto articolato sinteticamente che esiste prima delle sue parti, senza essere un'idea platonica che s'impone all'opera ed all'artista possedendo una vita propria. Lo stile è la forma di un agire arbitrario che combatte la casualità e svela un mondo, senza essere un'astrazione. Lo stile è dunque un fatto di percezione: esso è rivelazione di un'urgenza conoscitiva senza essere un elemento soggettivo.

La natura psicofisica dell'uomo gli impone l'adozione di una poetica limitante; anche l'artista non può rinunciare ai luoghi comuni, cioè alle convenzioni. L'atto creativo non è frutto di un'ispirazione irrazionale che si situa fuori dallo spazio e dal tempo, ma nasce da specifiche esigenze che si muovono all'interno di una spontaneità limitata da una realtà dalla quale non si può prescindere. In ogni tempo ed in ogni luogo si ha a che fare con il costante rapporto del creare artistico con un mondo di situazioni ed eventi reali, per cui l'opera d'arte non si può situare nel vuoto di una ipotetica perfezione, ma dev'essere vista come momento di civiltà. Ciò non significa postulare un intervento deterministico della socialità sull'arte, perché il mondo culturale agisce sull'arte attraverso la filtratura del soggetto. Si rivendica cioè la libertà dell'artista, ammettendo però l'impossibilità che essa si sviluppi in una direzione completamente casuale.

Il necessario legame dell'arte con il contesto socioculturale deriva dal fatto che l'arte esige un presente che sostenga la sua dimensione pragmatica, visto che essa si pone come una presenza conoscitiva che si nutre di particolari contenuti. Questo non significa però che l'opera d'arte valga solo per il presente, perché essa è capace di rivendicare a sé la possibilità di un suo perpetuo superamento. L'opera d'arte del passato continua ad essere valida nell'universalità del suo rapporto con il suo presente, cioè nella sua natura di presenza che si evidenzia attraverso la creatività di un artista.

L'arte come linguaggio visivo richiede un suo vocabolario, un suo codice ed una sua gamma di regole che filtrino il contatto con il mondo, per cui l'arte, come la

visione, non nasce dalla natura, ma è la natura trasformata in pensiero. Il quadro non è scoperta della natura, ma scoperta dei nostri rapporti con la natura, visto che l'artista muove dall'impressione della natura esterna per condurla alla sua espressione. In questo processo la realtà dell'oggetto rimane nel tipo di rapporto che l'uomo stabilisce con esso. L'atto creativo corrisponde quindi essenzialmente al tentativo di ricondurre all'unità i termini del rapporto io-mondo. Nel prodotto artistico, la realtà e gli aspetti cognitivi associati a tale realtà sono irriducibilmente uniti e quello che ne deriva è la creazione di un'indagine mediata del mondo dell'esperienza.

Attraverso l'arte la realtà si deforma, perché interviene un processo interpretativo che prende forma nell'espressione attraverso il gioco tra aspettazione-osservazione-correzione. Ogni artista parte da un'ipotesi conoscitiva, che viene suscitata in lui dall'impressione visiva. Questa ipotesi è un fatto di vita intellettuale ed emozionale, per cui si può inferire che ogni arte parte dal pensiero, dalla conoscenza, dal sapere. La rappresentazione, che si fonda su un tipo di conoscenza selettiva, è quindi sempre influenzata dalle reazioni valutative; persino nel copiare l'artista si avvale del procedimento di schema e correzione, visto che non si può creare un'immagine nel vuoto. Lo schema è l'immagine del mondo e l'immagine non è astrazione, ma imitazione del significato che il mondo riveste per noi³⁰. Attraverso l'opera d'arte, l'artista dipinge la relatività delle cose visibili e, nel far questo, esprime la convinzione che esistono sotto la realtà apparente verità latenti. In questo processo l'artista trasferisce i suoi significati nell'oggetto durante la rappresentazione: è per tale motivo che la rappresentazione non può essere una copia dell'apparenza esteriore della natura. L'artista seziona l'oggetto attraverso la rappresentazione e ci rende capaci di vederne l'interiorità. Lo scambio di domande e risposte fra l'oggetto e l'artista produce così ricche amplificazioni di senso che producono l'umanizzazione dell'oggetto.

La creatività artistica è quindi un produrre di natura particolare, in quanto attività conoscitiva integrata nell'attività della natura stessa, con la quale ogni uomo, e specialmente ogni artista, dialoga. Tutte le opere d'arte, facendoci vedere la realtà come immagine, riescono anche a farci vedere in che modo l'immagine sia per noi la realtà. L'attività artistica diventa per questo un mezzo di presa di coscienza sia del mondo esteriore della realtà, sia del mondo interiore dell'immagine.

L'immagine non è il corrispondente sul piano sensibile del concetto sul piano intellettuale; essa ha una funzione simbolica, perché dà spazio alle sfumature ed agli slittamenti di senso. L'immagine contiene cioè una "eccedenza di significato", che la rende particolarmente adatta a spiegare il fenomeno artistico, visto che la sua natura si presta a far nascere qualsiasi ambiguità. «Significato è termine sfuggente

30) Dobbiamo precisare che il concetto di imitazione per Gombrich è assai diverso da quello classico, dal momento che nel mondo greco-romano "imitare" significava assumere un atteggiamento passivo di fronte alla natura e all'aspetto apparente delle cose. Per Gombrich non si può imitare una cosa in sé, ma solo come essa è ed appare nel MIO orizzonte di senso e non in assoluto: fare arte è quindi imitare la relatività della MIA interpretazione della realtà e non l'apparenza di un'idea platonica di validità universale. Fare arte è fare immagine: vuol dire far esplodere un significato. Considerata sotto questo aspetto, l'opera d'arte è concepita come il mondo stesso, perché si determina solo come "contenitore" di tutti quei significati che per l'artista sono fondamentali alla comprensione e alla utilizzazione di una certa porzione di realtà.

soprattutto se riferito ad immagini anziché a formulazioni verbali»³¹. Il mondo immaginale si situa in una regione intermedia tra il mondo empirico e quello concettuale e permette per sua natura il confronto tra i due: mediante l'attività artistica i due mondi si rendono esplicitamente inseparati sulla tela, nel tentativo di guadagnare il mondo reale unendolo all'uomo attraverso l'astrazione immaginativa.

Ogni rappresentazione è un'immagine, un simbolo, una metafora che per sua natura è aperta, cioè si presta a molte interpretazioni e la cui aspirazione non è quella di imitare la natura esterna, ma quella interna, cioè il senso.

In altre parole l'arte figurativa mostra una verità sull'oggetto che non appare come definizione, ma come un "mostrarsi" delle determinazioni primigenie dell'evento rappresentato; dunque l'opera esprime e rivela natura ed esperienza come due aspetti inscindibili della sensibilità umana. Nell'opera d'arte troviamo una coappartenenza di domanda e risposta sulla e della natura: tale coappartenenza costituisce l'immagine figurativa che si può definire come una unità sintetica di soggetto ed oggetto, cioè di percezione e concezione. Per queste sue caratteristiche, il segno iconico non è segno o simbolo di qualcos'altro da sé, come il segno linguistico, ma, contenendo in sé la propria significatività, ha il privilegio di essere contemporaneamente "dentro" ed "oltre" i significati determinati che ogni volta esibisce. L'arte ha che fare con la comunicazione di un senso, come il linguaggio verbale, ma si distingue da questo nel grado di articolazione semantica: il linguaggio verbale mette in atto una comunicazione discorsiva, in cui un significante designa un significato, esibendo in tale operazione un concetto intellettuale determinato e determinabile (senso come "significazione"); il linguaggio artistico invece mette in atto una comunicazione espressiva, in cui un significato rappresenta un altro significato, esibendo in tale operazione un tipo di schematizzazione intuitiva, non ancora determinata e solo possibile (senso come "sensatezza"), che è preliminare ad ogni significato determinato. Il rapporto tra due significati messo in atto dall'opera d'arte figurativa è dunque un rapporto semantico che serve a spiegare una caratteristica fondamentale dell'arte, che è quella di essere "intransitiva": la figura esprime in altre parole qualcosa d'altro da sé, ma anche se stessa.

La particolare natura del senso espresso da un'opera d'arte ci porta a considerare un aspetto fondamentale per comprendere l'arte come espressione della conoscenza intenzionante dell'uomo: ci riferiamo alla potenzialità comunicativa dell'opera d'arte, che si rende attiva nel vissuto relazionale e coesistensivo dell'opera con l'osservatore. Parlando del significato che può essere assunto da un'opera d'arte, non si può fare a meno di evidenziare che l'osservatore ha un ruolo importantissimo nel determinare il senso di un'opera d'arte: in *Arte e illusione*, Gombrich sostiene che anche nel processo dell'osservazione interviene il ritmo di schema e correzione.

L'efficacia dell'opera d'arte è condizionata dal piano mentale dello spettatore e dal suo orizzonte di attesa.

Mi sembra che si tratti anche in questo caso di un problema antropologico.

La figurazione artistica è un fatto di sensibilità e si può considerare come un sistema complesso di segni capace di suggerire una particolare struttura mentale. Qualsiasi tipo di rappresentazione artistica dev'essere inquadrata in un contesto determinato, che consiste nella struttura relazionale che l'esperienza del soggetto stabilisce con l'esperienza altrui; in altre parole, l'operazione estetica è inseparabile

31) Cfr. E. H. GOMBRICH, *Immagini simboliche*, Torino, Einaudi, 1978, p. 5.

dall'intersoggettività, che costituisce l'unico terreno sul quale si possono incontrare le esperienze soggettive passate e presenti con le esperienze altrui. L'esperienza estetica si allarga ad includere la cultura, la storia, i movimenti, le finalità e la pluralità di significati in un'unica struttura di sensibilità.

L'opera d'arte è concepita come un testo che attira e riunisce fattori complessi della vita e della cultura di una civiltà, presentandosi come un nucleo fatto di simbologie codificate nella tradizione. Poiché il fruitore capisca, apprezzi ed assimili il tipo particolare di sensibilità che sta alla base di un'opera d'arte, occorre che tale opera si avvalga di un codice espressivo che il fruitore possa riconoscere. Le rappresentazioni artistiche si concepiscono in sostanza come "schermi" sui quali il fruitore riversa la sua esperienza attraverso il procedimento della proiezione. Coloro che guardano l'opera d'arte devono possedere come l'artista una facoltà immaginativa che consenta loro di proiettare nell'immagine figurativa la propria esperienza, permettendo altresì all'artista di proiettare nell'esperienza la propria immagine visiva: l'opera figurativa si presta così a diverse possibilità d'interpretazione, in un particolare colloquio fra l'autore ed il fruitore³². Ne *L'immagine e l'occhio*³³, Gombrich sostiene che quando cerchiamo d'interpretare il significato di un'immagine figurativa, molto dipende da quanto già sappiamo sui suoi eventuali esiti di senso: questo ci permette di creare delle ipotesi interpretative che ci consentono di formulare delle interpretazioni. Per la corretta ricostruzione di un'immagine l'osservatore deve quindi possedere conoscenze sul codice usato dall'artista: la conclusione è che, nell'osservare un'opera figurativa, lo spettatore si sposta dal significato alla convenzione e dalla convenzione al significato, attivando un processo di riconoscimento di un senso che egli ha depositato in memoria.

3 - Conclusioni

Per R. Arnheim ogni espressione artistica è costituita per prima cosa dalle modalità di una codificazione che nasce come il risultato di selezioni ed accostamenti riguardanti i segni peculiari del linguaggio grafico-pittorico. Forme, colori, luci e linee sono gli elementi basilari che vengono variamente articolati in modo da determinare direzioni, pesi visivi, linee-forza, ritmi e simmetrie che si configurano in rapporto al campo spaziale delimitato dalla superficie bidimensionale del dipinto. Queste concezioni considerano sostanzialmente i colori e le forme come elementi che esprimono i vissuti cognitivo-emozionali dell'artista, prescindendo dal loro significato contenutistico. A questo livello l'analisi è condotta sul codice figurativo, cioè sulla grammatica minima della rappresentazione artistica. L'analisi dell'opera d'arte è condotta a partire dallo studio delle componenti formali e degli esiti cognitivi: le ricerche sulle modalità strutturali del processo percettivo gli consentono di individuare le strategie della conoscenza mediante le quali il mondo si configura per l'uomo in modo che ogni elemento sia riconducibile ad un *pattern* equilibrato, cioè ad una struttura composta di forme semplici e pregnanti che richiamano concetti di ordine, gerarchia, chiarezza, simmetria, proporzione, bilanciamento. In base a tali considerazioni, le componenti formali dell'opera d'arte

32) Per maggiori chiarimenti in proposito, vedi, E. H. GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio*, Torino, Einaudi, 1985.

33) E. H. GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio*, Torino, Einaudi, 1985.

assumono, come gli oggetti del mondo, una individualità comunicativa che si riferisce non tanto alle implicazioni interpretative, quanto piuttosto alle caratteristiche percettive che si presentano sotto forma di richiami cognitivi.

Ad un livello successivo si colloca l'analisi di E. H. Gombrich. Egli studia le modalità della formalizzazione dell'aspetto segnico e considera l'opera d'arte come mezzo visibile di concretizzazione delle idee, che si presenta nella sua complessa polisemia. L'uso del linguaggio visuale come codice di espressione della sensibilità e dell'esperienza non è univoco, perché varia sia in relazione al vissuto personale dell'artista, sia in relazione all'atteggiamento esistenziale dell'epoca storico-culturale nella quale si è manifestato, nonché in relazione allo scopo della comunicazione.

Il fatto che l'arte non nasca dalla natura, ma dalla conoscenza, è l'assunto principale che allontana le concezioni di Gombrich da quelle di Arnheim. Gombrich supera dunque la posizione gestaltica di Arnheim, che cercava di unire lo studio della percezione a quello di una estetica elementare che fosse capace di spiegare l'universalità della forma intesa come prototipo appropriato capace di autosignificarsi.

La percezione della forma segue regole universali che valgono per ogni uomo, ma il significato che viene dato a questa forma è suggerito e suggestionato dall'educazione, dalla cultura, dall'ambiente familiare e sociale. Gombrich tiene a precisare questo punto, laddove Arnheim ricerca i procedimenti universali che regolano ogni attività umana. Gombrich crede infatti che il carattere della pratica del soggetto influenzi in larga misura ogni comportamento, compresa la percezione. Naturalmente questa posizione non contrasta con la possibilità di ammettere come valide le formulazioni gestaltiste d'una pregnanza della forma, ma quello che Gombrich vuole considerare è soprattutto l'importanza da attribuire ai dati dell'esperienza passata, alle aspettative, alle idee che attribuiscono un significato a questa forma. Gombrich non ritiene con Arnheim che la forma sia capace da sola di significarsi; ritiene invece che l'uomo ponga sempre certe illusioni intorno al mondo che lo circonda. Tali considerazioni portano questo autore a sostenere l'esistenza di una continua mediazione tra il soggetto e l'ambiente, per cui la forma scoperta nel mondo si carica di significato solo se relazionata agli elementi motivazionali, etici, estetici e mnestici costituenti quell'esperienza che corregge la predeterminata assolutezza formale.

Gombrich è d'accordo con Arnheim quando afferma che l'arte è comunicazione di verità, ma al contrario di lui ritiene che questa verità si situi ben al di sopra della forma, e precisamente nel mondo del "valore". Gombrich si allontana volentieri dalla certezza della "buona forma" per scivolare nel campo del giudizio, cioè nel terreno dell'incertezza e dell'ambiguità. Se per tutti valessero indistintamente le regole della "buona forma", come mai esisterebbero le culture, gli uomini, le idee, i punti di vista?

La conclusione è che la forma, privata dei significati individuali e culturali, ha un'importanza solo teorica, dal momento che non è capace, da sola, di trasformarsi in ragione compositiva o in germe immaginifico e creativo.

Gombrich sostiene che le condizioni della cultura non influiscono sul modo di individuare i tratti essenziali delle forme percepite, ma sul significato imposto a tali tratti; significato che si fonda su un sistema di codici storicamente formatosi e che consente all'uomo di elaborare l'informazione.

Problematizzando alcuni dei nodi teorici di Arnheim, Gombrich riconsidera

l'intero problema della rappresentazione artistica, allontanando da sé l'idea di considerarla un processo dalle caratteristiche obiettive. In questo tentativo, propone una riflessione capace di contenere il duplice aspetto dell'arte, considerata come espressione e come significato. Ponendosi in questa prospettiva, Gombrich si allontana sostanzialmente dalle teorizzazioni di Arnheim, perché anche se considera la creazione artistica come una sorta di "progettazione" nei confronti di un oggetto, rifiuta nello stesso tempo di assumere questa determinazione come univoca ed universalmente valida, per mettere in rilievo la natura variabile e preferenziale dell'attività creativa³⁴. Gombrich scuote da sé l'idea secondo la quale l'arte non sarebbe altro che la traduzione di una struttura, sia essa di natura reale o ideale. Il merito dell'arte è proprio quello di essere imitazione di una peculiare interiorità in dialettica con il mondo, quindi di essere imitazione di una realtà interna, che è l'immagine mentale. L'immagine mentale si concepisce come il significato dell'unità che risulta dall'insieme degli attributi, come l'unità di una figura. L'immagine è data e creata allo stesso tempo, nel senso che non nasce dalla mera soggettività e non si pone come categoria universale preposta a porre dei vincoli, ma è efficace nell'esistenza particolare. Il pensare dell'arte è un pensare queste immagini, dunque un pensare gli oggetti non come elementi esterni suscettibili di suscitare nell'uomo il senso della forma, ma direttamente come eventi formatisi dipendentemente dalle particolari strutture emotive ed intellettive.

Queste considerazioni conducono Arnheim e Gombrich a trattare in modo diverso una serie di concetti, come quello di ordine, che da entrambi sono assunti come aspetti fondamentali della ricerca. Per entrambi, il senso dell'ordine è una condizione indispensabile per rendere possibile la conoscenza. Ma, mentre per Gombrich l'ordine è un sistema di regolarità che agisce da supposizione, consentendo la scoperta delle irregolarità e rendendo sempre più complessa la costruzione della nostra esperienza, per Arnheim l'ordine è un'indispensabile norma che costituisce l'aspetto genuino e strutturale della conoscenza stessa. La tesi fondamentale di Gombrich consiste nell'affermazione che l'ordine in se stesso non è capace di strutturare un'esperienza reale fatta di variazioni costanti; soltanto l'ordine rapportato al disordine è capace di diventare elemento di conoscenza intenzionale, di discriminazione, di affinamento dell'attenzione e di sviluppo della facoltà d'intendere³⁵. Per Arnheim, al contrario, l'ordine è conoscenza in se stesso, costituendo la forma strutturale di ogni evento particolare; il disordine è soltanto un elemento che interferisce con il funzionamento ottimale delle strutture cognitive, fondate essenzialmente sulla ricerca di regolarità. In Arnheim, l'ordine è inerente al mondo naturale e prevale sull'esperienza, imponendole una struttura e riducendola al modello essenziale³⁶. La forma ordinata, lo abbiamo visto, è percepita intuitivamente

34) Mentre per Arnheim la rappresentazione si riferisce alla struttura, cioè alla *Gestalt*, Gombrich mette l'accento sul valore del significato nell'opera d'arte, che non mostra soltanto un ordinato sistema di forze equilibrate che scaturisce dalla pregnanza della forma, ma si serve di tale organizzazione compositiva per rendere visibile un senso, un'esperienza, una storia di sensibilità. Per Gombrich la rappresentazione non si fonda dunque, come per Arnheim, sulle somiglianze strutturali tra l'immagine mentale e l'immagine figurativa, ma sulla scelta delle funzioni significative dell'oggetto rappresentato.

35) Per maggiori chiarimenti, vedi E. H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine*, Torino, Einaudi, 1984.

36) Per maggiori chiarimenti, vedi R. ARNHEIM, *Entropia ed arte*, Torino, Einaudi, 1974.

nella percezione; dunque la conoscenza si fonderebbe su un procedimento sostanzialmente spontaneo, che solo successivamente diventerebbe cosciente ed intenzionale. In Gombrich, il mondo naturale appare all'uomo come un sistema disordinato; in ciò, l'ordine non serve a strutturare l'esperienza, ma a scoprire in essa la variazione e la differenza, cioè quegli elementi specifici che concorrono alla formazione di un'immagine mentale che si nutre massimamente dei contenuti informativi derivati dalla scoperta della rottura delle continuità.

Parlando della costruzione della immagine figurativa, cioè del processo di rappresentazione, abbiamo visto che Gombrich afferma il ruolo della soggettività nell'arte, che si delinea come una interpretazione della realtà fondata su un repertorio di convenzioni simboliche. Secondo questo autore, la rappresentazione figurativa, s'identifica in una operazione culturale che si fonda sui sistemi di conoscenza e non di somiglianza strutturale con il reale. La conclusione è che il rapporto tra rappresentazione figurativa e realtà naturale è sempre illusorio e non derivante da una maggiore o minore aderenza al vero. La rappresentazione si fonda quindi su un mondo di azioni ed intenzioni reali, strutturato secondo un codice particolare che identifica le regole di costruzione dei simboli permettendo loro di prendere forma e diventare artistici.

Il prevalere, in Gombrich, della funzione rispetto alla forma e l'insistenza sul conoscere anziché sul tradurre o sull'imitare, allontanano le sue teorizzazioni da quelle di Arnheim in maniera irrimediabile: per il primo la rappresentazione figurativa è un simbolo che rende visibile una forma associata ad un significato, cioè un'interpretazione; per il secondo la rappresentazione figurativa è la traduzione di un concetto percettivo, intuitivamente scoperto nella percezione, in una forma visibile che si definisce secondo i caratteri di pregnanza ed ordine.

Pensiamo di non sbagliare se affermiamo che Arnheim intende l'opera d'arte come una ricerca dell'assoluto, che è la forma dell'oggetto artistico intesa come il risultato finale di una figurazione che ha trovato in se stessa le proprie leggi. Ciò significa che per Arnheim l'arte si propone come una resa della forma prioritaria globale che si svincola da ogni presenzialità per emergere nel suo significato universale; al contrario, per Gombrich l'arte è un tipo di conoscenza intenzionale che implica un giudizio, dunque una presenzialità ed una soggettività dalle quali non si può prescindere se si vuole studiare la variazione storica degli stili, che rappresenta la ricerca continua dell'uomo, nel suo continuo rapporto con la natura, di nuovi linguaggi e di nuovi modi di cogliere le immagini. Nell'esame delle posizioni teoriche della critica figurativa, Gombrich propone una riflessione sull'arte inquadrandola all'interno di un'analisi più generale dei sistemi simbolici. Considerando che un rapporto di rappresentazione parte da una dualità (di due termini, l'uno rappresenta l'altro), Gombrich nega che si possa trattare di un rapporto di somiglianza (perché si escludono i caratteri della riflessività e della simmetria) o di un rapporto di rispecchiamento speculare (perché allora si dovrebbe parlare di assimilazione passiva, o di "fagocitazione" di un termine ad opera di un altro); assume invece che la rappresentazione si fondi su un rapporto di simbolizzazione, cioè su un procedimento di riordinamento e riorganizzazione dei dati storicamente definito ed intenzionale. In altre parole, la rappresentazione interpreta ed intenziona simbolicamente il complesso rapporto che l'uomo stabilisce con il mondo,

ristrutturandolo sinteticamente in un'immagine che può diventare artistica³⁷. Per rapporto di simbolizzazione tra due termini Gombrich intende essenzialmente una relazione di classificazione significativa relativa e variabile che nasce in un contesto determinato e coinvolge un preciso orizzonte sociale. Con ciò Gombrich mette in evidenza il carattere relativo e convenzionale della rappresentazione, che non può essere per se stessa se non per quello che è per qualcuno: è qui che interviene la nozione di “riferimento” per cui rappresentare significa costruire di un'esperienza un'immagine sintetica non necessariamente somigliante alla realtà, ma identificabile con essa nell'orizzonte di senso entro il quale si costituisce.

37) In riferimento a questa concezione vedi anche G. FUSCO, *Note per un'epistemologia della rappresentazione visiva*, «Op. Cit.», 21, 1971.