



ARTE E ILLUSIONE

STUDIO SULLA PSICOLOGIA
DELLA
RAPPRESENTAZIONE PITTORICA

Ernst H. Gombrich

Traduzione di Renzo Federici

LEONARDO ARTE



32. Cimabue, *Madonna col Bambino in trono tra angeli e profeti*, c. 1275-1280.



33. Giotto, *Madonna col Bambino in trono tra santi e angeli*, c. 1310.

Io sono un po' meno pessimista. Credo che l'immaginazione storica possa superare queste barriere e che noi possiamo sintonizzarci con i diversi stili, così come possiamo adattare la nostra messa a fuoco mentale ai differenti mezzi e ai differenti sistemi di rappresentazione. Naturalmente ciò richiede un po' di sforzo. È però uno sforzo che mi sembra quanto mai degno d'essere fatto: ed è questa una delle ragioni per cui ho scelto il problema della rappresentazione come argomento tipico per queste conferenze.

2

VERITÀ E FORMULA STEREOTIPA

“Questo schematismo del nostro intelletto, a riguardo delle apparenze... è un'arte nascosta nelle profondità dell'anima umana: difficilmente impareremmo mai dalla natura le vere scaltrezze...”

IMMANUEL KANT, *Critica della ragion pura*.

I

Nella sua bella autobiografia l'illustratore tedesco Ludwig Richter racconta come un giorno, visitando con alcuni amici, tutti giovani studenti d'arte a Roma negli anni intorno al 1820, la famosa località di Tivoli, si misero a disegnare. Poco dopo scorsero, con sorpresa, ma non certo con approvazione, un gruppo di artisti francesi che erano giunti sul luogo con molti attrezzi, soprattutto colori in quantità che stendevano sulla tela con grossi pennelli. I tedeschi, forse piccati da questa baldanzosa sicurezza, decisero di seguire la via opposta. Scelsero i pennelli più duri e appuntiti in modo da poter rendere il motivo con precisione e minuzia fino ai più piccoli dettagli, e ognuno si piegò sul suo piccolo foglio di carta cercando di trascrivere ciò che vedeva con la massima fedeltà: “Ci innamorammo di ogni filo d'erba, di ogni minuscolo rametto, non lasciandoci sfuggire nulla. Ognuno cercò di rendere il motivo il più oggettivamente possibile”. Tuttavia quando poi la sera paragonarono i frutti del loro lavoro, le loro trascrizioni risultarono così diverse l'una dall'altra che ne rimasero sorpresi. Il carattere, il colore, perfino i contorni del motivo avevano subito una sottile trasformazione in ciascun disegno. Richter prosegue spiegando come queste differenti versioni riflettessero le diverse disposizioni dei quattro amici; come, ad esempio, il pittore malinconico avesse semplificato i contorni ridondanti e accentuato i toni azzurri. Si potrebbe dire che arriva a darci un'esemplificazione della famosa definizione di Zola, secondo il quale l'opera d'arte è “un frammento di natura visto attraverso un temperamento”. Proprio perché questa definizione ci interessa dobbiamo approfondirla ancora un po'. Il “temperamento” o la “personalità” dell'artista, le sue preferenze selettive, possono essere una delle cause delle trasformazioni che il motivo subisce nelle mani dell'artista, ma ce ne devono essere altre: in pratica tutto quello che noi comprendiamo con la parola “stile”, tanto lo stile dell'epoca che quello dell'artista. Quando questa trasformazione è marcata diciamo che il motivo è stato molto “stilizzato” e il corollario che ne segue è

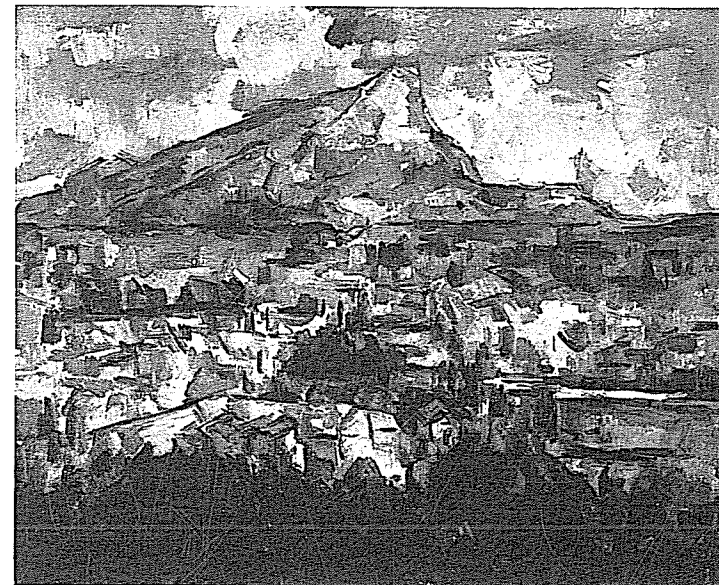


34. La città di Hastings (particolare della tappezzeria di Bayeux), c. 1080.

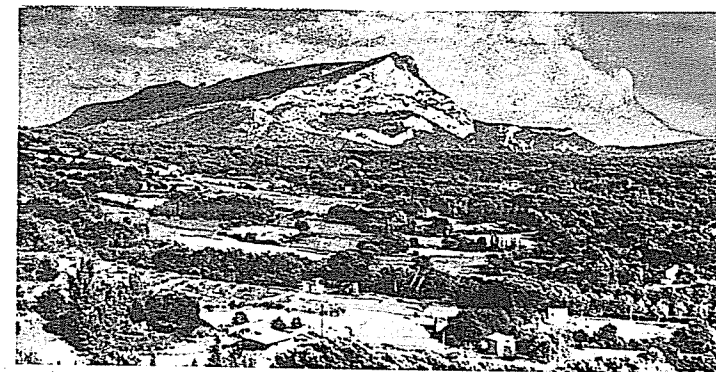
che chi, per una ragione o per l'altra, si interessa al motivo, deve imparare a prescindere dallo stile. Questo fa parte di quell'adattamento naturale, di quella modificazione della "messa a fuoco mentale" che tutti automaticamente operiamo quando guardiamo delle illustrazioni antiche. Possiamo, ad esempio, "leggere" la tappezzeria di Bayeux [34] senza tener conto delle sue innumerevoli "deviazioni dalla realtà". Non ci viene fatto, nemmeno per un momento, di pensare che a Hastings nel 1066 gli alberi apparissero come piccole palme e che il terreno consistesse di linee ondulate. È un esempio limite, ma mette in evidenza il fatto importantissimo che la parola "stilizzato" tende in qualche modo a essere una petizione di principio. Essa sottintende una attività speciale, attraverso la quale l'artista mutava la forma degli alberi, così come nell'Ottocento si insegnava a studiare la forma dei fiori per poi trasformarli in schemi decorativi. Era una pratica che quadrava perfettamente con i principi dell'architettura vittoriana, quando stazioni ferroviarie e fabbriche erano prima costruite e poi decorate con gli elementi tipici di uno stile. Ma questa non era stata la pratica delle epoche anteriori.

Il punto essenziale del racconto del Richter è, in fin dei conti, questo: che lo stile si impone anche quando l'artista vuol riprodurre fedelmente la natura. Cercare di analizzare i limiti che fatalmente si impongono all'oggettività, può aiutarci a capire l'enigma dello stile. Già abbiamo visto uno di questi limiti nel capitolo precedente; nel racconto del Richter è simboleggiato dal contrasto tra pennelli grossi e matite a punta aguzza. L'artista evidentemente può rendere solo ciò che gli strumenti e i materiali usati gli consentono di rendere, e in ciò la tecnica limita la sua libertà di scelta. Le forme e i rapporti definibili con la matita saranno diversi da quelli realizzabili con il pennello. Di fronte al motivo, se ha in mano la matita l'artista cercherà gli aspetti che si possono rendere con le linee, tenderà cioè, come si dice con espressione elittica ma passabile, a vedere il motivo in termini lineari mentre, se impugna il pennello, tenderà a vederlo in termini di masse.

Alla domanda perché lo stile debba imporre simili limitazioni è meno facile rispondere, e meno che mai quando non sappiamo se l'artista fosse animato dalle intenzioni di Richter e dei suoi amici. Gli storici dell'arte hanno esplorato le regioni in cui Cézanne e Van Gogh piantarono il loro cavalletto e hanno fotografato i paesaggi da loro dipinti

35. Cézanne, *La montagne Sainte-Victoire*, c. 1905.

[35, 36]. Simili confronti conserveranno sempre un loro fascino perché ci permettono, per così dire, di sbirciare sopra le spalle dell'artista; e chi non vorrebbe aver goduto di questo privilegio? Ma per quanto istruttivi possano riuscire questi confronti, se condotti con cautela, dobbiamo tuttavia aver chiara coscienza della fallacia del termine "stilizzazione". Si deve veramente credere che la fotografia rappresenta la "verità oggettiva" e invece il quadro attesta la visione soggettiva dell'artista, il modo in cui ha trasformato ciò che vedeva? Possiamo mettere a confronto "l'immagine sulla retina" con "l'immagine nella mente"? Speculazioni come queste facilmente portano a impelagarsi in un groviglio di illusioni indimostrabili. Si prenda "l'immagine sulla retina dell'artista". L'enunciato suona abbastanza scientifico: in realtà non c'è mai stata un'immagine dal genere da poter isolare e confrontare o con la fotografia o col quadro. C'è stata soltanto

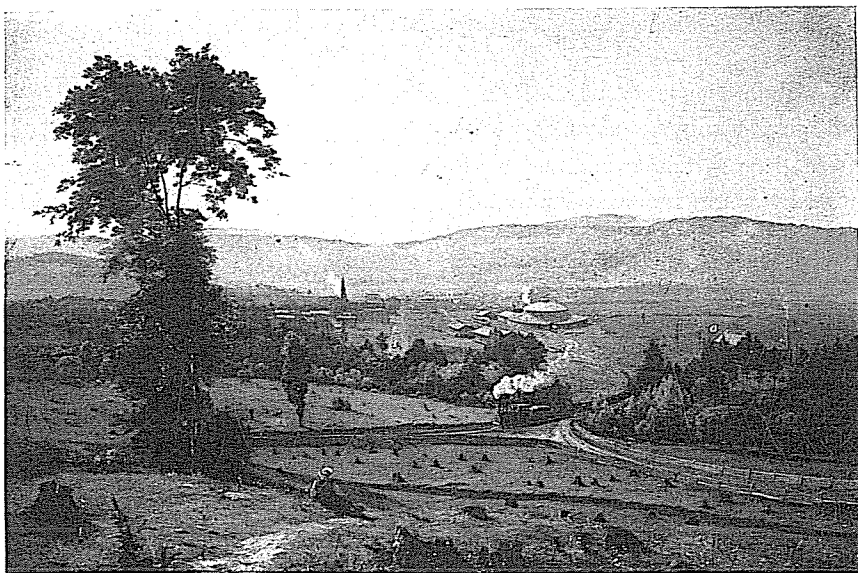


36. La montagna Sainte-Victoire vista da Les Lauves (fotografia di J. Rewald).

un'interminabile successione di immagini allorché il pittore scrutava il paesaggio che aveva di fronte, e queste innumerevoli immagini hanno trasmesso una complessa trama di impulsi al suo cervello attraverso i nervi ottici. Nemmeno l'artista era consapevole di ciò, e noi ne sappiamo meno ancora. Chiederci in che misura l'immagine che si formava nella sua mente coincidesse o si scostasse dalla fotografia è ancor meno utile. Quel che sappiamo è che questi artisti uscivano in campagna in cerca di materiale per un'immagine e che la loro sapienza artistica li portava a organizzare gli elementi del paesaggio in opere d'arte di mirabile complessità, le quali hanno, con il referto del topografo, lo stesso rapporto che una poesia ha con un verbale di polizia. Se ne deve concludere che stiamo perseguendo un vano dilemma? Che la verità artistica è tanto diversa dalla comune verità da negare che si possa porre il problema dell'oggettività? Non lo credo. Solo dobbiamo essere un po' più prudenti nel formulare a nostra volta i termini del problema.

II

La National Gallery di Washington possiede un paesaggio dell'Ottocento che si direbbe fatto apposta per chiarire quest'ultima affermazione.



37. Inness, *La valle Lackawanna*, 1855.

È un'incantevole veduta della *Valle Lackawanna* [37], eseguita da George Inness. Sappiamo, da una testimonianza del figlio del pittore, che il quadro gli era stato commissionato nel 1855 come pubblicità per una linea ferroviaria. A quell'epoca c'era un solo binario che portava al deposito "ma il presidente aveva insistito perché ne fossero dipinti quattro o cinque, tranquillizzando la sua coscienza col dire che la ferrovia li avrebbe avuti in seguito". Il pittore protestò e possiamo vedere che quando finalmente,

pensando alla famiglia, accettò, pudicamente nascose il tratto di terreno con i binari che di fatto non esistevano, dietro sbuffi di fumo. Per lui questo tratto di terreno era un bugia e nessuna giustificazione estetica basata sulle immagini mentali o su una verità di là da venire avrebbe potuto cancellarla.

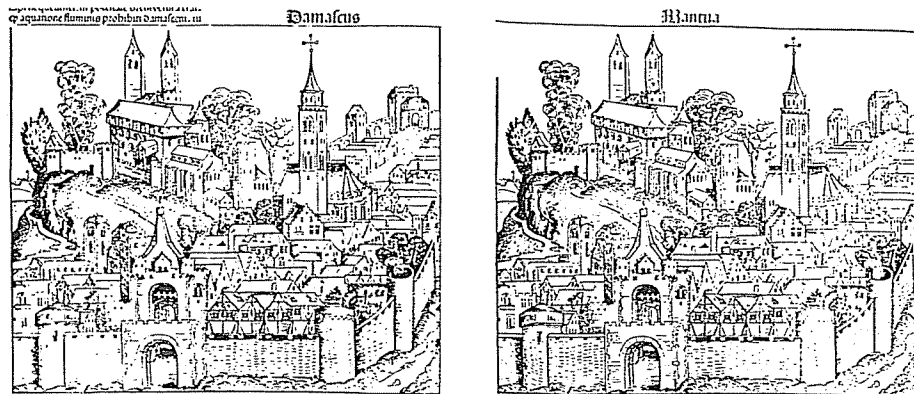
Ma, a rigore, la bugia non era nel quadro; era se mai nell'intento pubblicitario se, mediante una didascalia o per semplice allusione si voleva far credere che il dipinto desse un'informazione esatta circa i servizi offerti da quei depositi ferroviari. In una situazione diversa lo stesso quadro avrebbe potuto illustrare un'affermazione veritiera: ad esempio, se il presidente lo avesse portato a un'assemblea di azionisti per illustrare le migliori che si proponeva di realizzare. In questo caso la rappresentazione di binari che non esistevano avrebbe potuto ragionevolmente fornire all'ingegnere qualche suggerimento sulla posizione in cui collocarli. Avrebbe insomma servito da schizzo o progetto. I logici (e, come si sa, è difficile contraddirli) ci dicono che i termini "vero" e "falso" si possono applicare solo agli asserti, alle proposizioni. Quale che possa essere l'uso del gergo dei critici, un quadro non è mai un asserto in questa accezione del termine. Non può essere vero o falso più di quanto un asserto possa essere azzurro o verde. Molta confusione è derivata all'estetica dall'aver trascurato questo fatto. È d'altronde una confusione comprensibile perché nella nostra civiltà i quadri hanno usualmente un titolo, e i titoli, o le didascalie, possono essere intesi come asserti abbreviati. Quando si dice "l'obiettivo fotografico non può mentire", questa confusione è patente. In tempo di guerra i servizi di propaganda si servirono spesso di fotografie con una didascalia falsa per accusare o discolorare uno dei belligeranti.

Anche nelle illustrazioni scientifiche è la didascalia che determina la verità dell'immagine. In un famoso processo del secolo passato un embrione di maiale, gabbellato come embrione umano per provare una teoria dell'evoluzione, provocò il crollo di una grande reputazione. Senza bisogno di pensare troppo, tutti possiamo sviluppare in asserti i laconici titoli che troviamo nei musei o nei libri. Quando leggiamo il nome "Ludwig Richter" sotto un paesaggio sappiamo che questo ci informa del fatto che quel pittore ha dipinto il quadro e possiamo cominciare a chiederci se questa informazione è vera o falsa. Quando leggiamo "Tivoli" ne concludiamo che il quadro deve essere considerato come una veduta di quella località e di nuovo possiamo trovarci in accordo o in disaccordo con la targhetta. Come e quando ci si trovi d'accordo in casi del genere dipenderà in gran parte da ciò che si vuole sapere dell'oggetto rappresentato. L'arazzo di Bayeux, ad esempio, ci dice che ci fu una battaglia a Hastings, non ci dice però come fosse Hastings.

Ora lo storico sa bene che il tipo d'informazione che ci si aspettava dalle immagini era molto diverso a seconda delle epoche. Non solo nel passato le illustrazioni erano scarse, ma altrettanto scarse erano le possibilità del pubblico di controllare le loro didascalie. Quanti avevano visto il loro sovrano in carne e ossa a una distanza abbastanza ravvicinata da poterne individuare la fisionomia? Quanti avevano viaggiato abbastanza per poter distinguere una città dall'altra? Non sorprende quindi che le illustrazioni di persone

e di luoghi cambiassero titolo con sovrana indifferenza alla verità. La stampa comprata a un mercato come il ritratto di un re poteva essere trasformata in modo da rappresentare il suo successore o il suo nemico.

Un esempio famoso di questa indifferenza alla veridicità dei titoli si ha in una delle più



38, 39. Wolgemut, *Xilografie*, dalla *Cronaca di Norimberga*, 1493.

ambiziose iniziative editoriali dei primi tempi della stampa, la cosiddetta *Cronaca di Norimberga* di Hartmann Schedel, con xilografie del maestro di Dürer, Wolgemut. Un volume come questo dovrebbe offrire allo storico un'occasione unica per conoscere l'aspetto del mondo all'epoca di Colombo. Ma sfogliando le pagine di questo grosso in-folio, si vede la stessa xilografia di una città medievale ritornare con titoli incredibilmente diversi – per Damasco, Ferrara, Milano e Mantova [38, 39]. A meno di non voler credere che queste città fossero indistinguibili l'una dall'altra, come possono esserlo attualmente le loro periferie, dobbiamo concludere che né l'editore, né il pubblico si preoccupavano di sapere se le didascalie dicevano o meno il vero. Tutto quello che ci si aspettava da esse era di convincere il lettore che questi erano nomi di città.

Questi diversi criteri di illustrazione e documentazione sono interessanti per lo storico della rappresentazione proprio perché egli può rapidamente valutare l'informazione fornita dall'immagine e dalla didascalia senza trovarsi troppo presto impigliato in problemi di estetica. Dove si tratti di informazione erogata dall'immagine, il confronto con la fotografia accompagnata dalla corretta didascalia dovrebbe essere di ovvio valore. Tre stampe di luoghi che si avvicinano più o meno alla riproduzione fotografica del luogo, dovrebbero bastare a esemplificare i risultati di una tale analisi. La prima [40] è una veduta di Roma tolta da un foglio di notizie tedesco del Cinquecento, che illustra una inondazione catastrofica avvenuta quando il Tevere ruppe gli argini. Dove mai a Roma l'artista avrebbe potuto vedere un castello con le travature di legno e tetti spioventi come si potevano vedere a Norimberga? Si tratta dunque di una veduta di una città tedesca con una didascalia falsa? Per quanto possa apparire strano, non è così. L'artista, chiunque fosse, deve, in qualche modo, essersi sforzato per ritrarre la scena, dato che questo curioso edificio risulta essere Castel Sant'Angelo che domina il ponte sul Tevere.

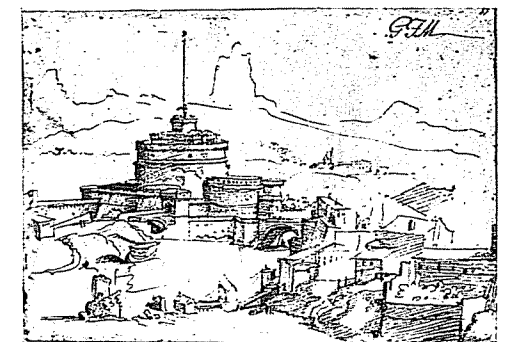
Un confronto con la fotografia [42] mostra che nella stampa compaiono numerosi elementi che appartengono o appartenevano al Castello: ad esempio l'Angelo sulla cima, che dà il nome all'edificio, il grande torrione circolare, costruito sul mausoleo di Adriano e le fortificazioni esterne con i bastioni che sappiamo essere esistite [41].

Amo molto questa rozza xilografia perché la sua grande ingenuità ci permette di studiare il meccanismo della riproduzione dal vero come al rallentatore. Non è questione qui dell'artista che si discosta dalla realtà per esprimere se stesso o le sue preferenze estetiche. È dubbio in realtà se l'incisore abbia mai visto Roma. Probabilmente egli ha adattato una veduta della città per illustrare il fatto sensazionale. Egli sapeva che Castel Sant'Angelo era un castello e così ha scelto dal repertorio dei suoi stereotipi mentali il cliché adatto per un castello: cioè una *Burg* tedesca con travature di legno e tetti spioventi. Ma non si è limitato a replicare il suo stereotipo; lo ha adattato alla funzione particolare che doveva avere qui, incorporandovi certi tratti caratteristici che sapeva propri di quel particolare edificio romano. Egli, cioè, ci dà qualche informazione suppletiva, oltre al semplice fatto che si tratta di un castello vicino a un ponte.

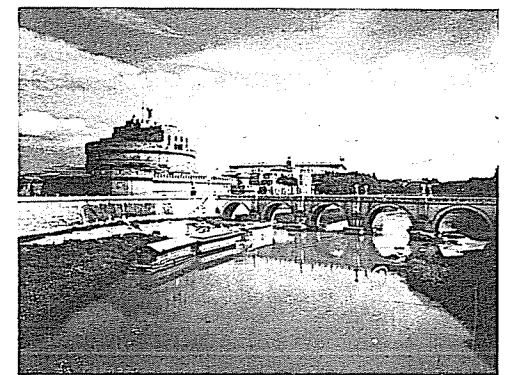
Una volta fissata l'attenzione sul principio dell'adattamento della formula stereotipa viene fatto di scoprirlo anche dove meno ce lo aspetteremmo: cioè nel formulario delle illustrazioni le quali sembrano molto più flessibili e perciò plausibili. L'esempio seicentesco, tratto dalle vedute di Parigi eseguite dal noto e abile disegnatore Matthäus Merian, rappresenta Notre-Dame, e ci dà a prima vista un'immagine convin-



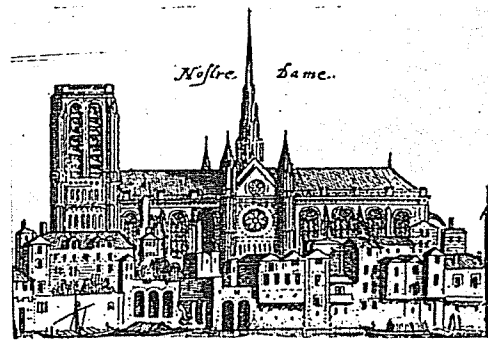
40. Anonimo, *Castel Sant'Angelo*, 1557 (xilografia).



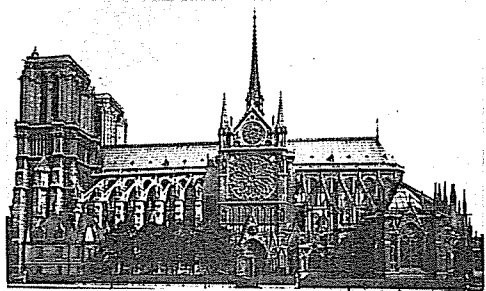
41. Anonimo, *Castel Sant'Angelo*, c. 1540 (disegno a penna).



42. Castel Sant'Angelo a Roma (fotografia).



43. Merian il Vecchio, *La cattedrale di Notre-Dame a Parigi* (particolare), c. 1635 (incisione).



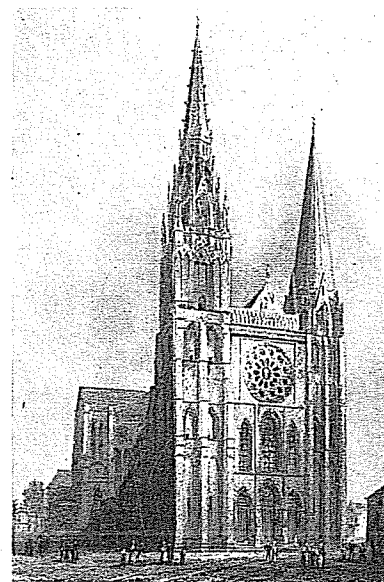
44. La cattedrale di Notre-Dame a Parigi (fotografia).

cente della famosa chiesa [43]. Tuttavia un confronto con l'edificio reale [44] rivela che Merian ha proceduto esattamente nello stesso modo dell'anonimo xilografo tedesco. Buon figlio del Seicento, la sua nozione di una chiesa è quella di un grandioso edificio simmetrico, con grandi finestre a pieno sesto: e in questo modo egli disegna Notre-Dame. Colloca il transetto al centro, affiancandogli a destra e a sinistra quattro grandi finestre a pieno sesto: la veduta reale invece mostra sette strette finestre ad arco acuto a ovest e sei nel coro. Ancora una volta ritrarre dal vero per Merian significa adattare la formula della chiesa che egli possiede, a un preciso edificio, aggiungendovi un certo numero di elementi caratteristici: quanto basta per renderlo riconoscibile e perfino accettabile da chi non vada in cerca di precisi dati architettonici. Se per caso

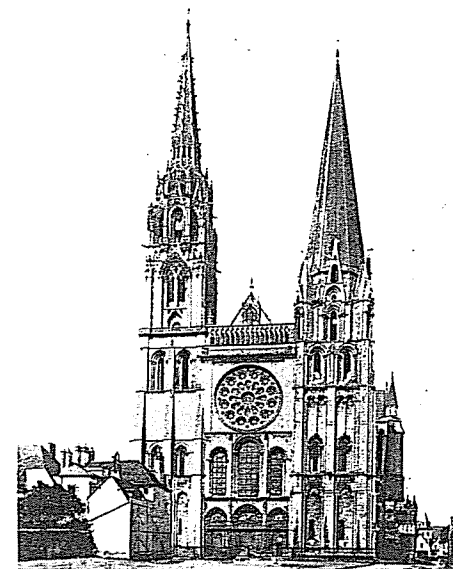
questo fosse l'unico documento rimastoci della cattedrale di Parigi indubbiamente ci inganneremmo di molto.

Un ultimo esempio di questa serie: una litografia ottocentesca della cattedrale di Chartres [45], eseguita nel momento aureo dell'arte topografica inglese. In questo caso certamente ci aspetteremmo una fedele testimonianza visiva. Rispetto agli esempi precedenti, l'artista in effetti ci dà un'ampia e accurata informazione del famoso edificio; ma anch'egli (e lo si vede) non può sfuggire alle limitazioni che il suo tempo e i suoi interessi gli impongono. Egli è un romantico e per lui le cattedrali francesi rappresentano le creazioni più alte dei secoli gotici, la vera epoca della fede. Così immagina Chartres come una struttura gotica con archi acuti e tralascia le finestre romaniche a pieno sesto della facciata occidentale, per le quali non c'è posto nel suo universo formale [46].

Non voglio essere frainteso: non è mia intenzione provare con questi esempi che ogni rappresentazione debba essere approssimativa e che ogni documentazione visiva anteriore all'avvento della fotografia debba essere ingannevole. Certamente se noi avessimo segnalato all'artista il suo errore egli avrebbe potuto modificare ulteriormente il suo schema e fare le finestre a pieno centro. Quello che voglio dire è piuttosto questo: che un tale lavoro di confronto e adattamento sarà sempre un processo graduale. Se sarà più o meno lungo e più o meno difficile dipenderà dallo schema iniziale scelto per essere adattato a riproduzione del vero. Credo che da questo punto di vista gli umili documenti il-



45. Garland, *La cattedrale di Notre-Dame a Chartres*, 1836 (incisione da una litografia).



46. La cattedrale di Notre-Dame a Chartres (fotografia).

lustrati possano dirci molto circa il modo di procedere di ogni artista che vuole arrivare a un documento fedele di una certa forma. Egli parte non dalla sua impressione visiva, ma dalla sua idea o concetto: l'artista tedesco dal suo concetto di castello che applica a quel dato castello; Merian dalla sua idea di chiesa, il litografo dal suo concetto stereotipo di cattedrale. La precisa informazione visiva, cioè quegli elementi distintivi che abbiamo rilevato, sono stati inseriti, per così dire, su un modulo o formulario preesistente. E come spesso avviene con i moduli, se questi non hanno spazi previsti per informazioni di un certo genere che noi consideriamo essenziali, tanto peggio per le informazioni! Tra l'altro, il confronto tra i moduli burocratici e i modelli stereotipi dell'artista, non è un'invenzione mia. Nella lingua corrente del Medioevo c'era un'unica denominazione per entrambi: il *simile*, o modello, che si applicava ai casi singoli tanto nel diritto che nella pittura.

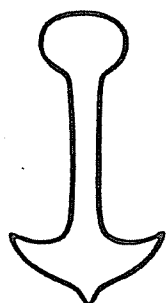
Come l'avvocato o l'esperto di statistica potrebbe sostenere che senza una sorta di schema fornito dai suoi formulari o dai suoi moduli non sarebbe mai in grado di definire il caso singolo, così l'artista potrebbe sostenere che non ha senso osservare un motivo senza aver appreso a classificarlo e fissarlo nella trama di una forma schematica. Questa almeno è la conclusione cui sono giunti gli psicologi, i quali non sapevano nulla dei nostri periodi storici, ma si erano accinti a studiare il procedimento seguito da chiunque copia una macchia d'inchiostro, o una chiazza irregolare. Dal più al meno, il procedimento risulta sempre lo stesso. Chi copia dapprima cerca di classificare la macchia e la colloca in qualche schema familiare: dirà, ad esempio, che è triangolare o che sembra un pesce.

Scelto tale schema per definire sommariamente la forma, passerà a precisarlo, notando ad esempio che il triangolo è arrotondato in alto o che il pesce termina con una coda di gallo. Nel copiare egli procede, come dimostrano questi esperimenti, alternando i due momenti dello schema e della correzione. Lo schema non è il risultato di un processo di "astrazione", di una tendenza a "semplificare"; rappresenta invece la prima categoria, approssimativa, imprecisa, che viene gradualmente definita fino a che coincida con la forma che deve riprodurre.

III

Un punto ancora più importante emerge da queste analisi psicologiche dell'atto del copiare: che è pericoloso confondere il modo in cui una figura è disegnata col modo in cui è vista. "Riprodurre le figure anche semplicissime - scrive lo Zangwill - costituisce già un processo psicologico nient'affatto semplice tipicamente, questo processo rivela un carattere essenzialmente costruttivo o ricostruttivo e, nei soggetti da noi analizzati, la riproduzione era mediata soprattutto con l'aiuto di formule verbali e geometriche..."

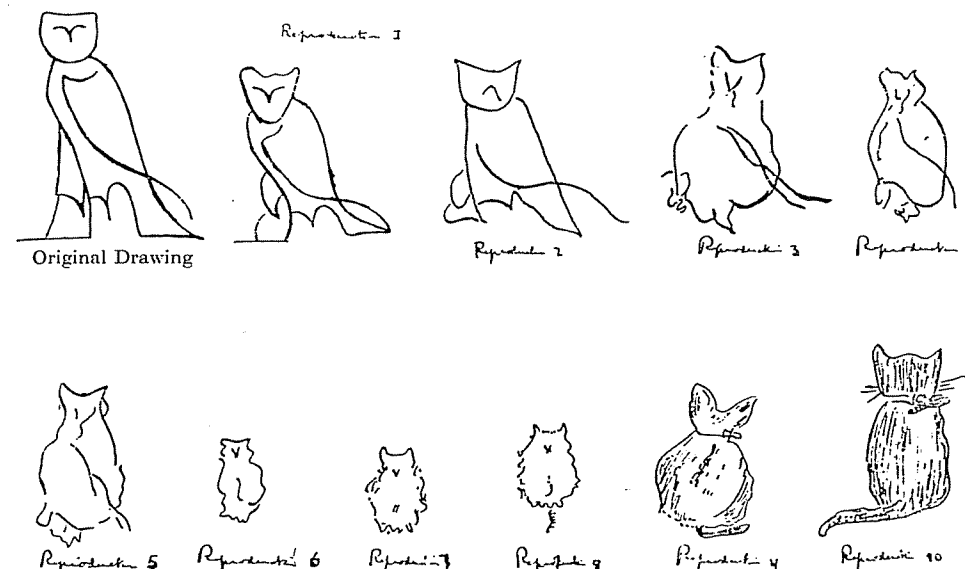
Se si proietta una figura su uno schermo per un tempo brevissimo, ci è impossibile ritenerla senza una classificazione appropriata. Questa influenzerà la scelta dello schema. Se troveremo una buona definizione ci riuscirà meglio di ricostruire la figura. In un famoso esperimento condotto da F. C. Bartlett gli studenti dovevano disegnare a memoria la "figura senza senso" qui riprodotta [47]. Alcuni la definirono un piccone e di conseguenza la disegnarono acucendone le estremità. Altri la giudicarono un'ancora e pertanto esagerarono la misura dell'anello. Uno solo la riprodusse correttamente. Era uno studente che dentro di sé l'aveva definita "un'ascia da battaglia preistorica". Forse egli era allenato a classificare oggetti del genere e fu perciò in grado di riprodurre la figura che per caso corrispondeva a uno schema a lui familiare.



47

Dove manchi una categoria preesistente la deformazione è inevitabile. I suoi effetti diventano particolarmente divertenti quando lo psicologo imita quel gioco di società che consiste nel ricopiare un disegno su una striscia di carta, ripiegandola di volta in volta così da coprire tutti i disegni precedenti l'ultimo. F. C. Bartlett poté ottenere che un geroglifico egizio fosse copiato e ricopiato fino ad assumere la forma e lo schema familiari di un gattino [48].

Questi esperimenti interessano lo storico dell'arte in quanto aiutano a chiarire alcuni problemi di fondo. Ad esempio lo studioso d'arte medievale deve continuamente affrontare il problema della tradizione mantenuta attraverso le copie. Recentemente le copie di monete classiche dovute alle tribù celtiche e germaniche sono venute di moda come testimonianze del *Kunstwollen*, ossia della volontà artistica dei barbari [49]. Queste tribù, si afferma, respinsero la bellezza classica a favore della decorazione astrat-



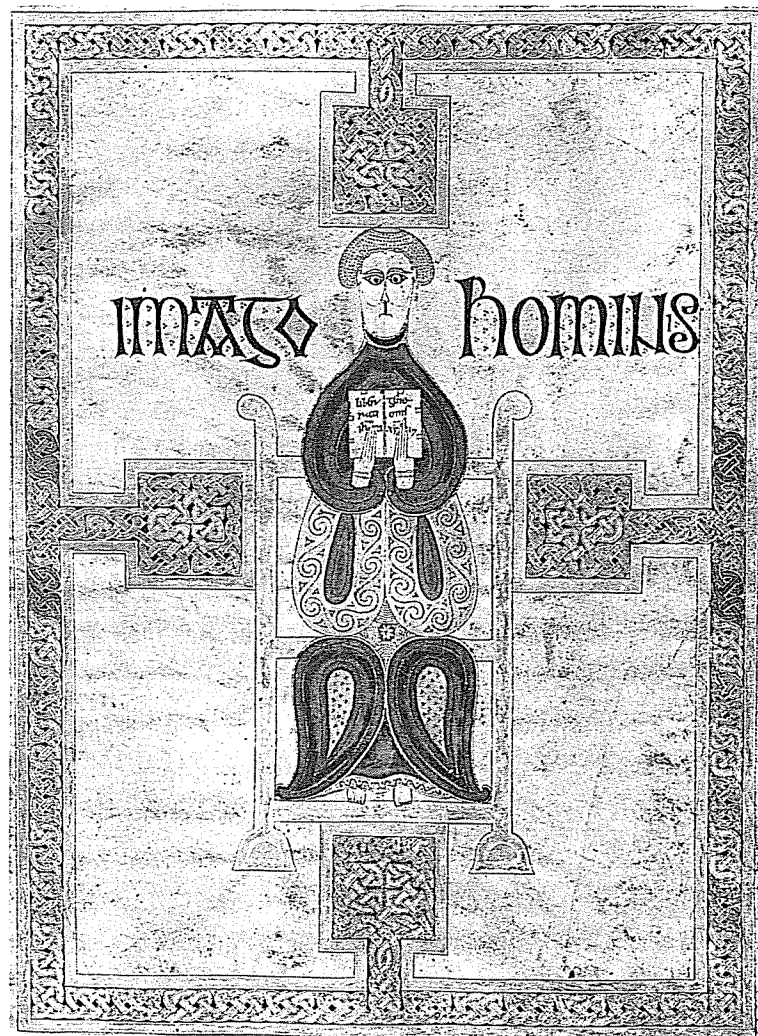
48. Geroglifico originale e copie successive (test di F. C. Bartlett).

ta. Può darsi che effettivamente i barbari disdegnassero le forme naturalistiche, ma se è così vorremmo averne altre prove. Il fatto che, copiata e ricopiata, l'immagine finì per essere assimilata agli schemi degli artefici barbari, sta a dimostrare la stessa tendenza che spinse lo xilografo tedesco a trasformare Castel Sant'Angelo in una *Burg*. La "volontà formale" è piuttosto un "voler fare conforme", cioè l'assimilazione di ogni nuova forma agli schemi e ai moduli che un artista ha imparato a maneggiare.

Gli scribi irlandesi avevano una straordinaria abilità nel creare elaboratissimi intrecci di linee e nel disegnare le lettere. Dovendo copiare una figura umana, il simbolo di San Matteo, da un modello di tutt'altra tradizione, si accontentavano di comporla con que-



49. Monete antiche della Britannia e, a sinistra, i modelli greci.



50. Il simbolo di san Matteo, c. 690 (pagina miniata dell'Evangelario di Echternach).

gli elementi grafici che essi sapevano maneggiare con tanta perizia. La soluzione ottenuta nei famosi Evangelari di Echternach [50] è talmente ingegnosa da lasciare ammirati. È una soluzione creativa non perché si allontani dal presunto prototipo (anche il gattino di Bartlett differiva dallo sparviero), ma perché risolve le difficoltà presentate da un modello inconsueto in un modo sorprendente e felice.

L'artista usa le forme delle lettere come sua materia, con l'assoluta sicurezza di trarne l'immagine simbolica di un uomo. Ma chi disegnò il cartone per l'arazzo di Bayeux [34] si comportò forse in modo molto diverso? Evidentemente egli aveva familiari i complicati intrecci degli ornati del secolo XI e adattò queste forme quanto gli parve necessario, perché indicassero alberi. All'interno del suo universo formale questo modo di

procedere doveva risultare ingegnoso e perfettamente coerente.

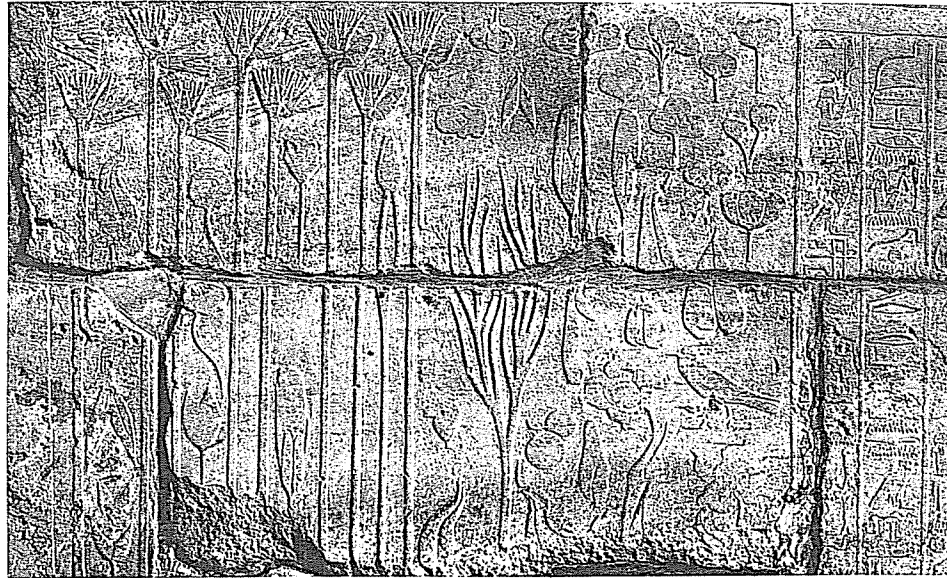
Avrebbe potuto agire altrimenti? Avrebbe potuto inserire rappresentazioni naturalistiche di faggi o abeti solo che l'avesse voluto? Lo studioso d'arte di solito non è incoraggiato a porsi questa domanda. Ci si attende da lui che cerchi la spiegazione degli stili nella volontà dell'artista piuttosto che nella sua abilità. Inoltre lo storico è poco abituato a ragionare in termini di se e di ma. Ma non è proprio questa ripugnanza a chiedersi fino a che punto l'artista abbia la libertà di cambiare e modificare il suo linguaggio, una delle ragioni per cui abbiamo fatto così scarsi progressi nella spiegazione di cosa sia lo stile? Nello studio dell'arte, non meno che nello studio dell'uomo, i segreti del successo sono spesso meglio rivelati dall'analisi degli insuccessi. Solo una patologia della rappresentazione ci aprirà qualche spiraglio sui meccanismi che hanno permesso ai maestri di maneggiare questo strumento con tanta sicurezza.

Non solo dobbiamo sorprendere l'artista di fronte a un compito inconsueto che non può facilmente adattare ai propri mezzi; dobbiamo anche sapere se il suo proposito era effettivamente di riprodurre il vero. Verificandosi queste condizioni possiamo prescindere dal preciso confronto tra fotografia e rappresentazione che è stato il nostro punto di partenza. Infatti la natura è, dopotutto, sufficientemente uniforme da permetterci di giudicare del valore informativo di un'immagine anche quando non abbiamo mai visto l'oggetto in essa ritratto. I primi esempi di *reportage* illustrato forniscono perciò un altro caso in cui noi non abbiamo dubbi circa le intenzioni e possiamo concentrare la nostra attenzione sull'abilità.

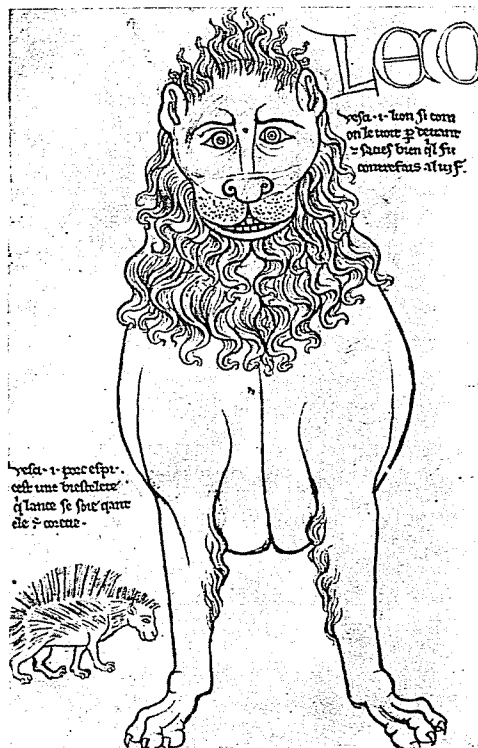
IV

Forse il più antico esempio di *reportage* illustrato risale a più di tremila anni fa, agli inizi del Regno nuovo egiziano, quando il faraone Tutmosi fece includere nella sua cronaca figurata della campagna di Siria immagini delle piante che aveva riportato con sé in Egitto [51]. L'iscrizione, per quanto leggermente mutila, ci dice che il faraone dichiara che queste immagini sono "la verità". Tuttavia i botanici hanno trovato difficoltà a precisare di che piante si tratti. Le forme schematiche non sono sufficientemente differenziate per permettere una identificazione sicura.

Un esempio ancora più famoso ci viene dal periodo di maggior splendore dell'arte medievale, dal libro di progetti e disegni di un architetto gotico, Villard de Honnecourt, che ci fornisce molte informazioni circa la pratica e la teoria degli uomini che eressero le cattedrali francesi. Fra i molti disegni architettonici, religiosi, simbolici, di sorprendente abilità e bellezza, che si trovano in questo libro si nota una figura curiosamente rigida di leone, visto frontalmente [52]. A noi sembra una figura ornamentale o araldica, ma la didascalia di Villard ci rivela che egli la considerava diversamente. "Et saves bien - scrive - qu'il fu contrefais al vif". Queste parole avevano ovviamente per Villard un significato molto diverso da quello che hanno per noi. Egli può aver voluto dire solamente che



51. Piante riportate dalla Siria da Tutmosi III, c. 1450 a.C. (rilievo in calcare).



52. Villard de Honnecourt, Leone e porcospino, c. 1235 (disegno a penna).

aveva disegnato il suo schema in presenza di un vero leone. Quanto delle sue osservazioni egli abbia accolto nella formula è un'altra questione. Una volta di più le illustrazioni popolari ci mostrano in quale misura questo atteggiamento sia durato ben oltre il Rinascimento. La didascalia di una xilografia tedesca del Cinquecento ci informa che vediamo l'esatta riproduzione di un tipo di locusta che aveva invaso l'Europa in sciame devastatori [53]. Lo zoologo però si ingannerebbe se da ciò volesse concludere che è esistita una specie del tutto diversa di animali che non è più ricordata successivamente. L'artista ha usato ancora una volta uno schema familiare, messo insieme con parti di animali che aveva imparato a raffigurare, e con la formula tradizionale che aveva visto in una qualche Apocalissi, dove era illustrata la piaga

Natürliche Contrafeyhung des gewaltigen flugs der Heuschrecken welcher gefangen worden ist der grössste/die Dayland am andern tag des heymonats im 1556. Jare.

Die jehung von einem flug Heuschrecken so gar wunderbarlich als die natur geben mag/will man auch es sey der her oder König der grössste anzahl der heuschrecken / so inn das Meylandisch gebiedt zu kommen / sind und dem bewelten heuschrecken so gar wunderbarlich und grösser dann alle / ist er von einem gewissen Meiser Vincenz Meursinger in seinem abzu Meylandt auß ein abent gefangen worden und nachfolget ist er so vil es ober alle mag auch vnglaublich ist / so sie nicht zu essen hat so wispelt sie sich mit ein schlang das ein mensch vorwacht / ist der Meiser Vincenz in gefangen / hat in lebendig gehalten / schate frucht der Antikon von aacne gefandt / für ein wunderlichem schmit der abtruch sollich nichtlich et / zu Meylandt für ein wunderlich gehalten worden / als ob ein heilig am erret / anjetzt wird.



Dem jüge der Heuschrecken / und was sich allwegen demnach begibt / auch was für straffgefolge / etlich warhafte schiffen / auß dem erret / nicht gegeben.

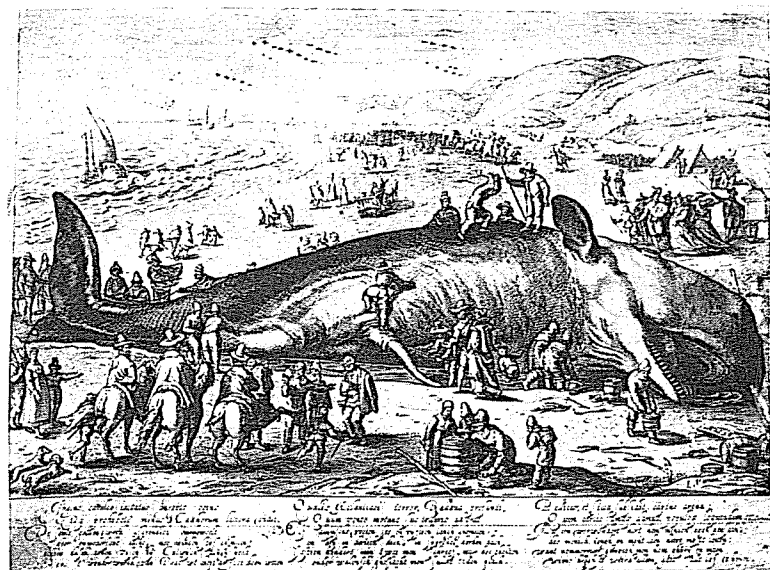
53. Anonimo, Locusta, 1556 (xilografia).

delle locuste. Forse il fatto che il termine tedesco per locuste sia *Heupferd* (cavallo del fieno) lo indusse ad adottare lo schema di un cavallo per rendere il balzo dell'insetto. Tanto il nome che l'immagine sono stati creati in modo molto simile. In entrambi i casi si è proceduto classificando un elemento insolito con uno familiare, o più esattamente, per restare nel campo della zoologia, creando una sottospecie. Poiché la locusta è definita come un tipo di cavallo, deve avere in comune col cavallo qualche tratto caratteristico. La didascalia di una stampa romana del 1601 [54] è altrettanto esplicita di quella della xilografia tedesca. Afferma che l'incisione rappresenta una balena gigantesca che era stata tratta a riva vicino ad Ancona quello stesso anno, ed era stata "ritratta qui dal naturale a punto". L'affermazione sarebbe più degna di fede se non esistesse una stampa anteriore che documenta una analoga "notizia" giunta dalla costa olandese nel 1598 [55]. Ma gli artisti olandesi della fine del Cinquecento, grandi maestri di realismo erano davvero capaci di ritrarre dal vero una balena? Evidentemente no, dato che l'animale ha un'apparenza sospetta, come se avesse le orecchie, e di balene con le orecchie, ci assicurano i competenti, non ne esistono. Il disegnatore probabilmente ha scambiato una delle pinne della balena per un orecchio e perciò l'ha messa troppo vicino all'occhio. Anche lui è stato fuorviato da uno schema familiare: lo schema della testa tipica. Disegnare una cosa non familiare presenta maggiori difficoltà di quanto non si pensi. E questa, suppongo, è anche la ragione per cui l'incisore italiano ha preferito copiare la balena da un'altra stampa. Non è necessario mettere in dubbio la parte della didascalia che ci dice che il fatto è avvenuto ad Ancona, ma quanto a ritrarre di nuovo l'animale "dal vivo" non ne valeva la pena.



Con la gran fatica furono alli 25 di febbraio l'anno 1601 condotta a riva un'Isola di quella forma
 lungo quale si può veder l'immagine d'ogni parte di lei, e non meno la sua struttura
 che il suo uso, e l'ordine che si fa del suo corpo.

54. Anonimo italiano, *Balena tratta a riva nei pressi di Ancona*, 1601 (incisione).

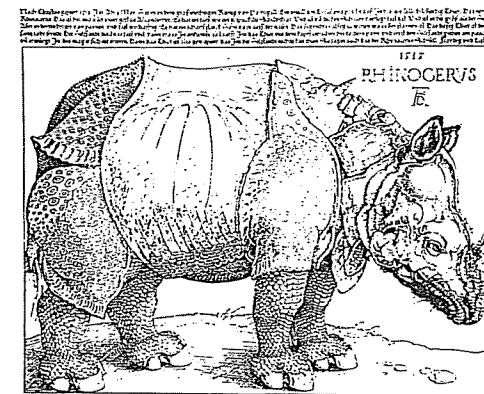


55. Da Goltzius, *Balena tratta a riva in Olanda*, 1598 (incisione).

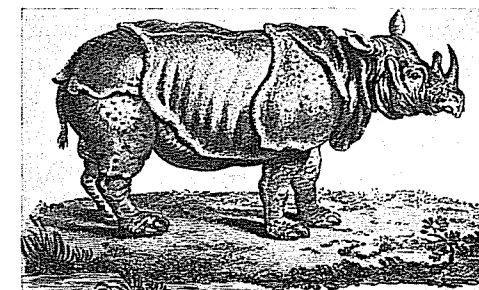
A questo proposito il destino degli animali esotici nei libri illustrati degli ultimi secoli prima dell'avvento della fotografia è istruttivo non meno che divertente. Quando Albrecht Dürer pubblicò la sua famosa xilografia del rinoceronte [56] dovette basarsi su materiale di seconda mano, ch'egli completò con la fantasia, sotto la suggestione, senza dubbio, di ciò che sapeva del più famoso animale esotico, il drago dal corpo protetto di squame. Tuttavia è stato dimostrato che il suo animale mezzo fantastico ha servito da modello a tutte le figurazioni del rinoceronte, anche quelle dei libri di storia naturale, fino a tutto il Settecento. Quando nel 1790 James Bruce pubblicò uno schizzo dell'animale [57], nei suoi *Travels to Discover the Source of the Nile* affermò con fierezza di essere

consapevole di questo fatto: "L'animale rappresentato in questo disegno vive nel Tcherkin vicino a Ras el Feel... e questo è il primo disegno del rinoceronte con doppio corno che sia stato fin'ora presentato al pubblico. La prima immagine del rinoceronte asiatico, la specie che ha un solo corno, è stata eseguita da Albrecht Dürer dal vero... Era incredibilmente male eseguita in tutte le sue parti ed è stata l'origine di tutte le forme mostruose in cui l'animale è stato rappresentato da allora in poi. Molti filosofi moderni hanno fatto ammenda di questo nel nostro tempo; il signor Parsons, il signor Edwards e il conte di Buffon ne hanno dato buone illustrazioni dal vero; esse hanno però qualche difetto dovuto probabilmente ai preconcetti e alla negligenza... Questa... è la prima che sia stata pubblicata con due corni, è stata disegnata dal vero e riproduce un esemplare africano". Se ci fosse bisogno di una prova che la differenza tra il disegnatore medievale e il suo discendente settecentesco è solo di grado si potrebbe trovare qui. Infatti l'illustrazione presentata con tanta pompa non è certamente esente da "pregiudizi", né libera dall'onnipresente ricordo della xilografia di Dürer. Non sappiamo quale rinoceronte l'artista avesse visto a Ras el Feel e il confronto del suo disegno con una fotografia presa in Africa [58] non può quindi essere del tutto corretto.

Ma mi è stato assicurato che nessuna specie nota agli zoologi corrisponde a quella raffigurata nell'incisione e che si vorrebbe disegnata dal vero! La vicenda si ripete ogni volta che un animale raro viene introdotto in Europa. Anche per gli elefanti nei quadri del Cinque e Seicento è stato dimostrato che discendono da pochissimi archetipi e che ne conservano tutte le curiose caratteristiche. Questi esempi rivelano, a una scala tanto grande da sfiorare il grottesco, una tendenza



56. Dürer, *Rinoceronte*, 1515 (incisione).

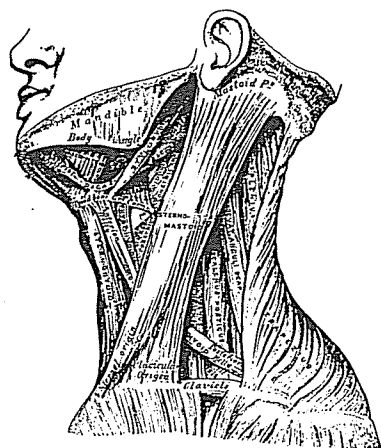


57. Heath, *Rinoceronte africano*, 1789 (incisione).



58. *Rinoceronte africano*.

dalla quale lo studioso d'arte ha imparato a guardarsi. Ciò che è consueto resterà sempre il punto di partenza più verosimile per la rappresentazione di ciò che è insolito; una rappresentazione già esistente eserciterà sempre il suo ascendente sull'artista anche quando questi vuole fissare il vero. Già i critici dell'antichità avevano notato che molti artisti illustri erano caduti in uno strano errore nel raffigurare i cavalli: li avevano rappresentati con ciglia sulla palpebra inferiore, tratto questo che è proprio dell'occhio umano, ma non di quello equino. Un oftalmologo tedesco che ha studiato gli occhi nei ritratti del Dürer, che al profano appaiono un trionfo di scrupolosa accuratezza, ha rilevato degli errori in certo senso analoghi. A quel che sembra nemmeno Albrecht Dürer sapeva come gli occhi "realmente sono". Questo non dovrebbe sorprenderci, dato che è stato dimostrato come perfino il maggiore di tutti gli esploratori visivi, Leonardo, sia caduto in errori nei suoi disegni anatomici. A quel che sembra, egli ha disegnato il cuore umano come se lo aspettava dalla descrizione di Galeno, non come poteva averlo visto. Lo studio della patologia mira ad accrescere le nostre conoscenze sull'organismo sano. Il persistere degli schemi non ha impedito l'affermarsi di un'arte dell'illustrazione scientifica che a volte riesce a convogliare entro l'immagine un contenuto di informazione visiva più corretta perfino di quella trasmessa da una fotografia. Però le tavole di muscoli che ricorrono nelle nostre anatomie illustrate [59] non sono "trascrizioni" di cose viste, ma l'opera di osservatori esperti i quali compongono l'immagine di un pezzo d'anatomia quale si è loro rivelato in anni di studio. Ora, ponendosi sul piano dell'illustrazione scientifica, è esatto dire che gli artisti di Tutmosi o lo stesso Villard non hanno saputo fare quello che l'illustratore moderno è invece in grado di fare. Essi mancavano di schemi pertinenti, il loro punto di partenza era troppo distante dal soggetto che avevano sott'occhio, così come il loro stile era troppo rigido perché potesse adeguarsi con sufficiente scioltezza. Questo infatti risulta dallo studio della riproduzione del vero in arte: non si può creare un'immagine fedele dal nulla. Bisogna avere imparato certi accorgimenti, se non altro da figurazioni viste in precedenza.



59. Muscoli del collo
(dall'Anatomy di Gray).

V

Nella nostra civiltà straboccante di riproduzioni, è difficile dimostrare questo fatto essenziale. Ci sono, nelle scuole d'arte, dei pivelli che mostrano tale facilità nel rendere oggettivamente le cose che hanno di fronte da sembrar smentire quanto si diceva alla fine del paragrafo precedente. Ma chi ha insegnato arte in ambienti di altra cultura è di pa-

rere diverso. James Cheng, che insegnò pittura a un gruppo di cinesi educati secondo convenzioni diverse, una volta mi raccontò di una gita da lui compiuta con i suoi allievi in una località turistica famosa, una delle antiche porte di Pechino. Disegnare il monumento risultò addirittura impossibile per gli studenti. Alla fine uno di loro chiese che gli fosse data almeno una cartolina illustrata dell'edificio, così da avere qualcosa da copiare. Sono storie come questa, storie di sconfitte, che spiegano perché l'arte abbia una storia e gli artisti abbiano bisogno di uno stile adatto al compito che si propongono. Non sono in grado di dare un'illustrazione relativa a questo episodio rivelatore; fortunatamente però possiamo studiare lo stadio successivo, cioè l'adattarsi del vocabolario tradizionale dell'arte cinese al compito, inconsueto per essa, della riproduzione topografica in senso occidentale. Per alcuni decenni Chiang Yee, scrittore e pittore cinese di grande talento e grazia, ci ha deliziato con i contemplativi resoconti del Viaggiatore Silenzioso, libri nei quali racconta i suoi incontri con paesaggi e figure della campagna inglese e irlandese e d'altri paesi ancora. Riproduco un'illustrazione [60] dal suo volume sulla regione dei laghi.

È una veduta di Derwentwater. Qui si passa il confine che separa la documentazione dall'arte. Chiang Yee certamente si compiace di questo adattarsi del linguaggio cinese a un nuovo proposito; egli vuole che una volta tanto vediamo il paesaggio inglese "con occhi cinesi". Ma proprio per questo è assai istruttivo confrontare la sua veduta con una tipica rappresentazione "pittorresca" dello stesso luogo fatta in epoca romantica [61]. Vediamo come il vocabolario relativamente rigido della tradizione cinese agisca qui come uno schermo selettivo che lascia filtrare solo gli elementi previsti dagli schemi. L'artista sarà attratto dai motivi che possono essere resi nella sua lingua. Quando egli scruta il paesaggio gli elementi che si prestano a essere ricondotti entro gli schemi che ha imparato a maneggiare spiccano come centri d'attrazione. Lo stile, come il materiale usato, crea un atteggiamento mentale per cui l'artista è portato a cercare nella scena intorno a lui gli aspetti che può rendere. La pittura è un esercizio attivo, perciò l'artista tenderà a vedere quello che dipinge più che dipingere quello che vede. È questa interazione tra stile e scelta preferenziale che Nietzsche compendia nel suo caustico commento alle pretese del realismo:

"Esser fedeli alla natura, a tutta!"

- E poi? Quando è copiata la natura?

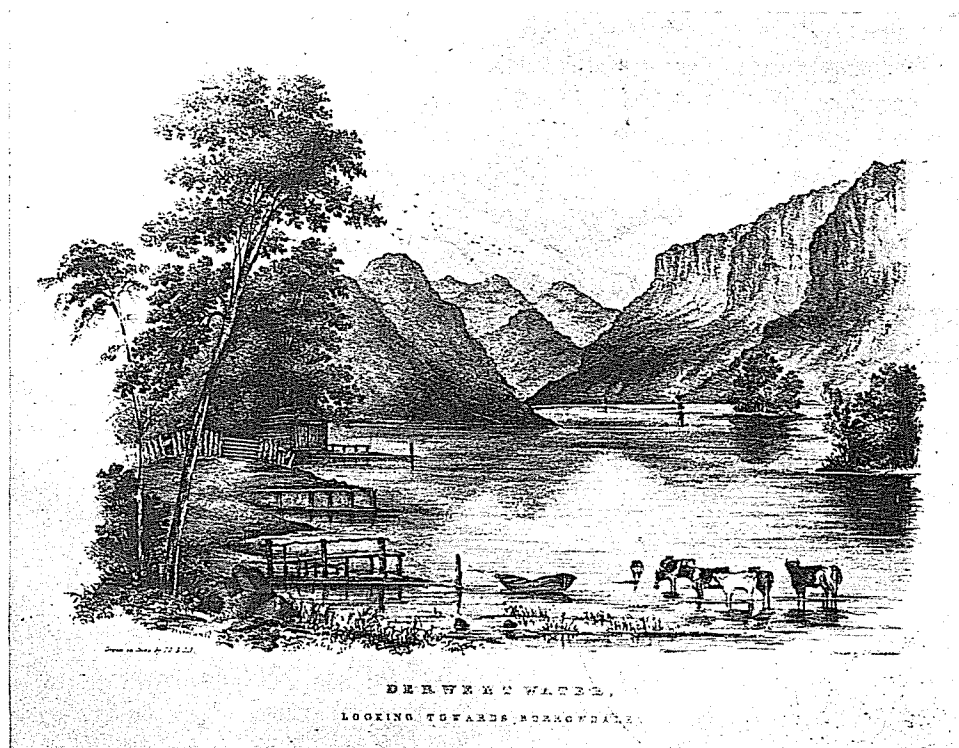
Infinito è del mondo ogni frammento

Infine ei ne dipinge quel che piace.

E che gli piace? Quel che ne dipinge!

In questa osservazione c'è più che un disincantato richiamo alle imitazioni imposte dai mezzi artistici. Essa apre uno spiraglio sulle ragioni per cui queste limitazioni non penetreranno mai entro il dominio dell'arte stessa. L'arte presuppone padronanza dei mezzi e, quanto più grande è l'artista, tanto più sicuramente eviterà d'istinto un compito nel

Teg. generale. In pratica - Conoscenza iconografica in fotografia
- Conoscenza visiva (Veduta)

60. Chiang Yee, *Mucche a Derwentwater*, 1936 (dipinto a inchiostro).61. Anonimo, *Derwentwater, guardando verso Borrowdale*, 1826 (litografia).

quale la sua maestria non gli servirebbe. Il profano può meravigliarsi che Giotto non abbia mai dipinto una veduta di Fiesole sotto il sole, ma lo storico sospetterà che, mandogliene i mezzi, egli non la volesse fare o piuttosto non potesse volerla fare. Ci piace credere, in qualche modo, che dove c'è volontà c'è anche possibilità, ma nelle cose dell'arte la massima dovrebbe suonare diversamente e cioè: dove c'è la possibilità c'è anche la volontà. Il singolo può arricchire le possibilità e i mezzi che la sua cultura gli offre; ma difficilmente può desiderare qualcosa di cui ha sempre ignorato la possibilità.

Il fatto che gli artisti cerchino soggetti adatti al loro stile e alla loro formazione spiega perché il problema dell'abilità nel rappresentare appaia diverso allo storico dell'arte e allo storico dell'informazione visiva. Il primo si interessa solo dei successi, il secondo deve tener conto anche degli insuccessi. Quest'ultimi però ci ricordano che noi talvolta siamo portati a credere, erroneamente, che l'abilità nel ritrarre il mondo visibile si sia sviluppata, per così dire, su un fronte unitario. Sappiamo invece che ci sono stati degli specialisti in arte, come Claude Lorrain, maestro nel paesaggio e assai mediocre nella pittura di figure, o Frans Hals che fu quasi esclusivamente un ritrattista. Non può essere stata l'abilità, non meno della volontà, a imporre queste preferenze? Ogni naturalismo nell'arte del passato non è frutto di una scelta?

Un esperimento un po' banale sembrerebbe portare a questa conclusione. Si prenda un qualunque rotocalco che contenga istantanee di folla e di scene di strada, e con quello si percorra un museo cercando quanti dei gesti e dei tipi che si incontrano nella vita possono ritrovarsi nei quadri antichi. Perfino le scene di genere olandesi, che sembrano rispecchiare la vita in tutta la sua animazione e varietà risulteranno composte da un numero ristretto di tipi e gesti, pressappoco come l'apparente realismo del racconto picaresco o della commedia dell'arte, in realtà riprende e modifica figure tipiche, vecchie di secoli. Non esiste un naturalismo neutro. L'artista al pari dello scrittore ha bisogno di un vocabolario prima di accingersi a copiare la realtà.

VI

Tutto porta a concludere che l'espressione il "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 schemi. Questa conclusione in certa misura si urta alla distinzione tradizionale, spesso discussa nel Settecento, tra la parola parlata, fatta di segni convenzionali, e la pittura che si serve di segni naturali "per imitare" la realtà. È una distinzione plausibile, ma che ha portato a certe difficoltà. Se, seguendo questa tradizione, ammettiamo che i segni naturali possono esser copiati pari pari dalla natura, la storia dell'arte viene ad essere un rebus completo. Dalla fine dell'Ottocento in poi è apparso sempre più chiaro che l'arte primitiva e quella infantile usano un linguaggio simbolico anziché di "segni naturali". Per spiegare questo fatto si è supposto che debba esistere un tipo speciale d'arte fondato non sul vedere, ma piuttosto sul sapere: un'arte che opera

con "immagini concettuali". Il fanciullo, si è detto, non guarda agli alberi, gli basta lo schema "concettuale" di un albero che non corrisponde a nessuna realtà, dato che non comprende le caratteristiche, tanto per dire, della betulla o del faggio, ma solo quelle dell'albero in generale. Questo basarsi sul costruire anziché sull'imitare è stato considerato come tipico della mentalità dei fanciulli e dei primitivi, i quali vivono in un mondo a sé. Ora però si è convinti che questa distinzione è irrealistica. Gustaf Britsch e Rudolf Arnheim hanno messo in evidenza che non c'è opposizione tra l'immagine elementare del mondo creata dal fanciullo e quella più ricca realizzata in immagini naturalistiche. Ogni arte ha la sua origine nella mente umana e nelle nostre reazioni al mondo, piuttosto che nel mondo visibile, e proprio perché ogni arte è "concettuale", tutte le rappresentazioni sono riconoscibili dal loro stile.

Senza qualche punto di partenza, qualche schema iniziale, non potremmo mai fissare il flusso dell'esperienza. Senza categorie non potremmo analizzare e sceverare le nostre impressioni. Paradossalmente, si è scoperto che ha un'importanza relativamente modesta che queste prime categorie siano certe o certe altre. Noi possiamo sempre adattare a seconda del bisogno. In effetti se lo schema resta aperto e flessibile, tale indeterminatezza iniziale può risultare non un intralcio ma un aiuto. Un sistema completamente fluido invece non servirebbe più allo scopo; non potrebbe registrare i fatti mancando delle necessarie caselle. Ma il modo in cui noi ordiniamo il sistema iniziale di classificazione non è molto importante.

Il progressivo apprendere e rettificare attraverso la prova e la riprova, può essere paragonato al gioco delle "venti domande", in cui si arriva a identificare un oggetto includendolo o escludendolo da una serie di categorie. Il tradizionale schema iniziale che distingue i tre regni "animale, vegetale o minerale" certamente non è né scientifico né molto conveniente. Ma di solito ci serve abbastanza bene per delimitare i nostri concetti sottoponendoli alla prova correttiva del "sì" o "no". Questo gioco di società è assurdo di recente ad esempio tipico di quel processo di articolazione attraverso il quale impariamo ad adeguarci alla infinita complessità di questo mondo. Esso indica, se pure schematicamente, il modo in cui non solo gli organismi ma anche le macchine "imparano", si può dire, attraverso la prova e la riprova. Gli ingegneri nel loro appassionante lavoro su quelli che chiamano "servo-mechanisms", cioè macchine che si adeguano automaticamente, hanno riconosciuto l'importanza di questa sorta di "iniziativa" da parte delle macchine. Il primo movimento che una macchina del genere può fare sarà, e in effetti deve essere, un movimento a caso, un colpo alla cieca. Ammesso che si possa fissare all'interno della macchina un segnale che registri se il movimento è riuscito o meno, la macchina farà in modo di evitare gradualmente i movimenti erronei e di ripetere invece quelli giusti. Uno dei pionieri in questo campo ha definito recentemente questo ritmo meccanico di schema e correzione con una formula incisiva: egli definisce ogni apprendimento come "una stratificazione arboriforme di congetture intorno al mondo". L'aggettivo "arboriforme" possiamo supporre che stia a indicare il progressivo costituirsi di classi e sottoclassi come potrebbe esser espresso in un formulario di "venti domande".

Il lettore può avere l'impressione che ci siamo allontanati dal problema della rappresentazione del vero, però è certamente possibile considerare un ritratto come lo schema di una testa modificato da quei tratti caratteristici sui quali si vuole informare l'osservatore. La polizia americana a volte impiega dei disegnatori per aiutare i testimoni nell'identificazione dei criminali. Essi disegnano un qualunque viso indefinito, uno schema casuale, e lasciano che siano i testimoni a guidare le modifiche che essi apportano a certi particolari tratti fisionomici dicendo semplicemente, "sì" o "no" alle varie proposte di correzioni convenzionali, fino a che il viso non risulti sufficientemente individuato perché una ricerca negli schedari possa essere utile. Raccontato così, questo modo di disegnare un ritratto mediante un controllo a distanza può apparire semplicistico, ma come parabola può servire al nostro scopo. Ci ricorda che il punto di partenza di una testimonianza visiva non è la conoscenza, ma una congettura condizionata dalle abitudini e dalla tradizione.

Dobbiamo concluderne che non esiste la somiglianza oggettiva? Che non ha senso chiedersi, per esempio, se la veduta di Derwentwater disegnata da Chiang Yee sia più corretta o meno della litografia ottocentesca nella quale ricorrono le formule del paesaggio classico? È una conclusione tentante; l'insegnante d'arte facilmente l'apprezzerà, in quanto rende familiare al profano l'idea che molto di ciò che si chiama "vedere" è condizionato dalle abitudini e dalle aspettative. Tanto più importante perciò sarà chiarire quanto questo relativismo ci porterebbe fuori strada. Io credo che esso dipenda dalla confusione tra immagini, parole e giudizi che abbiamo visto crearsi allorché si consideravano vere le immagini anziché i titoli.

Se ogni arte è concettuale, la conclusione appare abbastanza semplice. I concetti infatti, come le immagini, non possono essere veri o falsi; possono semplicemente essere più o meno utili alla formazione delle descrizioni. Le parole di una lingua, al pari delle formule pittoriche, estraggono dal flusso degli eventi alcuni segni indicatori che ci consentono di orientare i nostri interlocutori in quel gioco delle "venti domande" in cui siamo coinvolti. Quando le esigenze degli utenti sono affini, i segni tendono a corrispondersi. Assai spesso troviamo termini equivalenti in inglese, francese, tedesco e latino e da qui è nata l'idea che i concetti esistano indipendentemente dalla lingua come elementi costitutivi della "realtà". Ma l'italiano pone la scelta fra giacca e mantello là dove l'inglese ha solamente *coat*. La frase della grammatica inglese: "My uncle has bought a coat" ci lascia incerti se lo zio si sia comprato una giacca o un mantello. Entrambe le traduzioni possono risultare erronee in quanto descrizione di un fatto. Lo svedese, fra l'altro, dà la possibilità di distinguere fra zio paterno, zio materno, e zii non meglio specificati. Se il gioco si facesse in svedese dovremmo aggiungere altre domande per arrivare alla verità circa la giacca dello zio.

Questo esempio elementare basta a mettere in evidenza il fatto, su cui ha insistito di recente Benjamin Lee Whorf, che la lingua non tanto dà il nome a cose o concetti preesistenti, quanto invece articola il mondo della nostra esperienza.

Dal punto di vista dell'informazione certamente non ci sono difficoltà a discutere circa la

riproduzione del vero. Affermare di un disegno che è una riproduzione corretta di Tivoli, non significa ovviamente che Tivoli sia fatta di sole linee di contorno. Significa che coloro che intendono le notazioni contenute nel disegno non ne trarranno alcuna falsa informazione, sia che esso si limiti ai semplici contorni resi con poche linee o che precisi "ogni filo di erba" come gli amici di Richter volevano fare. La riproduzione esauriente potrebbe essere quella che ci dà del luogo tanto di corretta informazione quanto ne potremmo avere osservandolo noi stessi dal punto esatto in cui si è messo l'artista.

Gli stili, al pari delle lingue, differiscono nella successione delle loro articolazioni e nel numero delle domande che permettono all'artista di porre. D'altronde l'informazione che ci viene dal mondo visibile è così complessa che nessuna figurazione potrà mai renderla integralmente. Questo non è dovuto alla soggettività della visione, ma alla sua ricchezza. Allorché l'artista ha da copiare un prodotto umano può naturalmente darne un fac-simile che risulti indistinguibile dall'originale. Chi falsifica banconote riesce anche troppo bene a cancellare la sua personalità e le limitazioni dello stile di una certa epoca.

Quello che ci preme però è che la corretta riproduzione, al pari di un'utile carta geografica, sia il risultato finale di un lungo percorso che passa attraverso le fasi di schema e correzione. Non si tratta della fedele documentazione di una esperienza visiva, ma della fedele costruzione di un modello relazionale.

Né la soggettività della visione, né il peso delle convenzioni devono necessariamente portarci a escludere che un tale modello possa essere elaborato con tutta l'accuratezza richiesta. L'elemento decisivo qui è evidentemente la parola "richiesta". La forma di una rappresentazione non può essere disgiunta dal suo fine e dalle richieste della società in cui quel dato linguaggio visivo è valido.

PARTE SECONDA

FUNZIONE E FORMA