

“Il fare precede l’imitare”

Con questa famosa formula, l’epitome di *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960; 6^a ed. inglese 2002; trad. it. Phaidon 2002) Ernst Gombrich (1909-2001) propose che gli artisti, anche se immaginano di copiare ciò che vedono davanti a loro, in effetti producono delle rappresentazioni utilizzando degli “schemi” che hanno ereditato e che designano la realtà solo convenzionalmente.

“Nessun artista può dipingere ‘quel che vede’ prescindendo da tutte le convenzioni, (...) il libro presente ha il proposito di usare la storia dell’arte per saggiare e confermare l’ipotesi”
(Gombrich, Prefazione alla 1^a ed., trad. it. p. ix)

In un certo momento storico qualche artista compara uno schema pittorico con l’osservazione diretta del mondo e, in seguito a questa comparazione, opera una correzione dello schema ereditato.

Questo schema modificato entra allora nel bagaglio di formule pittoriche a disposizione fino a che qualche altro artista in futuro lo metterà a confronto con il mondo e proporrà un’altra modifica. In questo modo l’arte ha una storia.

Il pubblico, a sua volta, si costruisce la propria cultura visuale combinando quello che vede sulle tele con ciò conoscono del mondo e con quello che ricordano di altre immagini.

“Il fare precede l’imitare. Prima di sentire il desiderio di imitare gli aspetti del mondo visibile l’artista ha sentito quello di creare degli oggetti autonomi. (...) anche il processo di imitazione procede

attraverso le fasi di 'schema' e 'correzione'. Ogni artista deve conoscere e costruire uno schema prima di poterlo adattare alle esigenze della riproduzione del vero.”

(p.117)

“Chi copia dapprima cerca di classificare la macchia e la colloca in qualche schema familiare, (...) scelto tale schema per definire sommariamente la forma, passerà a precisarlo (...) nel copiare egli procede 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” (p. 81-2).

“La corretta riproduzione [è] 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.”

(p. 96)

La 'narrazione' della storia dell'arte secondo Gombrich

“L'artista primitivo era solito costruire a esempio una faccia con forme semplici piuttosto che copiare una faccia vera ... e gli egizi rappresentavano in un quadro tutto ciò che sapevano, piuttosto che tutto ciò che vedevano, L'arte greca e romana infuse la vita in queste forme schematiche, l'arte medievale le usò a sua volta per narrare la storia sacra, l'arte cinese le volse a fini contemplativi. Nessuna di esse esortava l'artista a 'dipingere ciò che vedeva'. L'idea si affacciò solo nel Rinascimento. Dapprima tutto parve favorevole. La prospettiva scientifica, lo sfumato, i colori veneziani, il movimento e l'espressione vennero ad aggiungersi ai mezzi di cui l'artista disponeva per rappresentare il mondo a lui circostante; ma ogni generazione scoprì che esistevano ancora (...) convenzioni che portavano gli artisti ad applicare forme imparare, invece di dipingere ciò che realmente vedevano. I ribelli dell'Ottocento proposero di far piazza pulita di tutte queste convenzioni, l'una dopo l'altra esse vennero tutte affrontate, finché gli impressionisti proclamarono che i loro metodi consentivano di rendere sulla tela con 'precisione scientifica' l'atto della visione. (...) Da quei giorni a questa parte abbiamo capito che non è possibile separare nettamente ciò che vediamo da ciò che sappiamo.”

(348-49)

“Le 'correzioni' introdotte dall'artista greco per adeguarsi alle apparenze naturali sono senza riscontro nella storia dell'arte. Anziché il procedimento naturale, esse costituiscono la grande eccezione. La norma per l'uomo e il fanciullo in tutto il globo è d'affidarsi agli schemi, a quella che è detta l'arte concettuale'. Il

fatto che deve essere spiegato è l'improvviso abbandono di questa consuetudine, abbandono che dalla Grecia si è diffuso poi nelle altre parti del mondo.”

(p.119)

“La conquista delle apparenze, apparenze abbastanza convincenti da permettere la ricostruzione con la fantasia degli eventi mitologici o storici, segnò la fine dell'arte classica (...) Il sorgere delle nuove religioni orientali aveva ridotto la sua funzione. (...) [Bisognava] adattare le formule esistenti alle nuove esigenze di solennità imperiale e rivelazione divina. Nel corso di questo processo di adattamento le conquiste dell'illusionismo greco furono progressivamente accantonate. All'immagine non si pongono più domande circa il 'come' e il 'quando'; essa si ridusse al 'che', all'esposizione impersonale. (...) L'arte è tornata da essere uno strumento e un mutamento di funzione dà luogo a un mutamento di forma. L'icona bizantina non è concepita come una libera 'invenzione'; in certo modo partecipa della natura della verità platonica”

(p. 141-3)

“Per il Medioevo lo schema è l'immagine; per l'artista postmedievale è un punto di partenza per correzioni, aggiustamenti, adattazioni, il mezzo cioè per saggiare la realtà e cimentarsi con il particolare. Il marchio di riconoscimento dell'artista medievale è la linea esatta, che prova il suo pieno possesso del mestiere. Per l'artista postmedievale è non la facilità, che anzi è evitata, ma l'attenzione assidua. E questa si rivela nello schizzo (...) essa si rivela in una continua disposizione a imparare,

a fare, confrontare e rifare, fino a che la rappresentazione del reale cessa di essere una formula derivata, per essere invece qualcosa che riflette l'esperienza unica e irripetibile che l'artista vuole cogliere e fissare. Questa ricerca incessante, questa sacra insoddisfazione è, dal Rinascimento in poi, il lievito dello spirito occidentale e ha permeato di sé l'arte non meno che la scienza. (...) Tuttavia fino all'Ottocento i modelli perpetuati dalla tradizione traevano una sorta d'autorità dalla convinzione che l'artista dovesse rappresentare l'universale anziché il particolare, che non dovesse servilmente copiare gli aspetti accidentali della natura ma tenere l'occhio fisso all'ideale. Solo quando questa convinzione metafisica venne meno, si aprì il vero conflitto. Gli artisti si volsero contro le accademie e i metodi d'insegnamento tradizionali, perché sentivano che l'artista deve fare i conti unicamente con l'esperienza visiva (...) La storia dell'arte tra la fine del Settecento e l'Ottocento è così divenuta, in un certo senso, la storia della lotta contro lo schema. Non del tutto però.”
(pp. 166-67)

Modern Painters di John Ruskin (1843) “è l'ultima manifestazione, e forse la più convincente, di questa tradizione, iniziata da Plinio e dal Vasari, per la quale la storia dell'arte è un costante procedere verso la verità visiva. (...) Il progresso dell'arte diviene qui una vittoria sui pregiudizi della tradizione. Questo progresso è lento perché è assai difficile per noi distinguere ciò che realmente vediamo da ciò che semplicemente sappiamo e rifarci quindi ad un occhio vergine, termine questo che Ruskin ha messo in circolazione. (...) Per Ruskin, e per quanti lo seguirono, fine del pittore era il ritorno alla verità incontaminata dell'ottica naturale,

Le scoperte degli impressionisti e le accese polemiche che provocarono accrebbero l'interesse degli artisti e dei critici per questi misteri della percezione. Avevano davvero il diritto, gli impressionisti, di affermare di vedere il mondo come lo dipingevano, di riprodurre 'l'immagine che si formava sulla retina?' Era questa la meta verso cui aveva proceduto l'intera storia dell'arte?" (p. 26-7)

“Noi non *vediamo* che colori piatti, e solo attraverso una serie di esperienze scopriamo che una macchia di nero o di grigio indica il lato in ombra di un corpo solido, o che un leggero annebbiamento sta a significare che l'oggetto è lontano. L'intera capacità tecnica di dipingere dipende dal recupero di quella che si potrebbe definire 'l'innocenza dell'occhio': cioè una sorta di percezione infantile di queste macchie piatte di colore, viste a sé, senza coscienza alcuna di ciò che significano, così come le vedrebbe un cieco che improvvisamente recuperasse la vista. Ad esempio: quando l'erba è illuminata in modo vivo dal sole secondo certe direzioni, muta colore dal verde a un giallo polveroso (...) Se fossimo nati ciechi e d'un tratto recuperassimo la vista su uno spiazzo d'erba illuminato a chiazze dal sole una parte dell'erba ci sembrerebbe verde e una parte di un giallo polveroso (John Ruskin, *The Elements of Drawings*, 1856, cit. da Gombrich, p. 268-9)

“Per riprodurre correttamente queste immagini, il pittore deve quindi sgombrare la sua mente da tutto quello che egli sa intorno agli oggetti che vede, far tabula rasa e far sì che la natura scriva da

sé la sua storia: press'a poco come Cézanne diceva di Monet: 'Monet n'est qu'un oeil, mais quel oeil!' (...)

L'occhio vergine è un mito. Il cieco di Ruskin che improvvisamente ritrova la vista non vede il mondo come un quadro di Turner o di Monet. (...) Nessuno ha mai visto una sensazione visiva nemmeno gli impressionisti, benché le dessero la caccia con tanta ingenuità." (p. 269-70)

“Ogni rappresentazione si fonda su schemi che l'artista impara ad usare. (...) Il precetto di 'copiare le apparenze' è effettivamente senza senso, a meno che non si dia prima all'artista qualcosa da fare come qualcosa d'altro. Senza il fare non ci può essere l'imitare. Senza un qualche esempio dei rapporti e del modo in cui gli elementi visivi interagiscono a vicenda, egli non potrebbe mai intraprendere il difficile cammino lungo il quale la 'macchia' di 'giallo-zolfo' viene via via adattata fino a che (...) può suggerire un prato illuminato dal sole. In realtà arrivare all'occhio innocente, o come direbbero i competenti moderni, alla 'concentrazione sui soli stimoli risulta non solo psicologicamente difficile, ma anche logicamente impossibile.”

(p. 282)

“L'ultima, disperata rivolta contro l'illusione e la pittura da camera ottica, cioè la nascita del cubismo. Il cubismo, io credo, è il tentativo più radicale di affermare un'unica interpretazione delle immagini, quella del quadro come costruzione compiuta dall'uomo, come tela colorata. (...) Le indicazioni di oggetti reali nei quadri cubisti non servono a informarci circa chitarre e mele, né a stimolare le nostre sensazioni tattili. La loro funzione invece è di

restringere la rosa delle possibili interpretazioni, fino a che siamo costretti ad accettare il disegno piatto con tutte le tensioni che contiene.

Anche l'arte non oggettiva trae in parte il suo significato e i suoi effetti dalle consuetudini e dagli atteggiamenti mentali che noi abbiamo acquisito nell'imparare a leggere le rappresentazioni. In realtà abbiamo visto che ogni forma tridimensionale sulla tela sarebbe illeggibile oppure, e sarebbe lo stesso, infinitamente ambigua se non adottassimo qualche ipotesi probabile che dobbiamo riferire a essa e saggiare nel confronto con essa.

Il pittore che vuole allontanarci da queste ipotesi ha solo un mezzo a sua disposizione: tentare di impedire che noi interpretiamo i suoi segni sulla tela come rappresentazioni di un qualsiasi tipo, (...) deve fare in modo che noi leggiamo le sue pennellate come tracce dei suoi gesti e delle sue azioni. Questo presumo sia ciò che si propone l' 'action painter'. (...)

Tuttavia pochi di loro sembrano rendersi conto che possono portare alla identificazione desiderata solo coloro che (...) sono in grado di scoprire l'assenza di ogni significato tranne quello estremamente ambiguo delle tracce. Se questo gioco ha una funzione nella nostra società, può essere quella di aiutarci a 'umanizzare' le forme intricate e brute di cui ci circonda la civiltà industriale. Impariamo così anche a vedere i fili contorti o i complessi meccanismi come prodotti dell'azione umana. Veniamo esercitati a una nuova classificazione visiva. I deserti della città e della fabbrica si mutano in un bosco incantato. Il fare si risolve in un imitare."

(pp. 256-62)

Congetture e confutazioni

La percezione visiva, secondo Gombrich, non funziona come una ricezione passiva ma è un'attiva costruzione del mondo, e la relazione di 'somiglianza' è costruita sulla base di una combinazione fra ciò che ci si aspetta di vedere (gli schemi o 'congetture') e ciò che è inaspettato (le 'confutazioni'). Il realismo pittorico è un prodotto storico e collettivo.

“Tutti i processi conoscitivi, prendano essi la forma del percepire, del pensare o del ricordare, rappresentano delle 'ipotesi' che l'organismo si costruisce ... Esse esigono delle 'risposte' sotto forma di qualche ulteriore esperienza, risposte che possono confermarle o smentirle (F. Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure*, 1955, p. 376)”
(cit. da Gombrich, p. 39)

“Si potrebbe dire perciò che il processo della percezione si fonda proprio sullo stesso ritmo che abbiamo visto regolare il processo della rappresentazione: il ritmo di schema e correzione. E' un ritmo che presuppone, da parte nostra, una continua attività per elaborare congetture e modificarle alla luce della nostra esperienza. Ogni volta che nel saggiare la congettura sull'esperienza incontriamo un ostacolo, abbandoniamo la congettura e cerchiamo ancora, in modo molto simile a quello che abbiamo tenuto per leggere figurazioni complesse come le *Carceri* di Piranesi. In questo mio insistere sull'eliminazione delle false congetture, sul metodo di prova ed errore in ogni processo di acquisizione delle conoscenze, sto seguendo le idee di Karl Popper.

(...) Nel corso del tempo gli artisti sono in realtà riusciti a simulare, uno dopo l'altro, tutti questi indizi sui quali per lo più ci basiamo nella nostra visione monoculare fissa: e il risultato ne è stata quella capacità di illusione fino al trompe-l'oeil, nella quale la pittura, per qualche generazione, ha anticipato i mezzi meccanici della fotografia.” (pp. 249-251)

“La revisione che io propongo per la storia delle scoperte visive può in realtà considerarsi parallela alla revisione che è stata invocata per la storia della scienza. Anche in questa il secolo XIX credeva nella registrazione passiva, nell'osservazione impersonale di fatti senza interpretazione. (...) La scienza è registrazione di fatti e ogni conoscenza è attendibile solo nella misura in cui procede direttamente dai dati sensibili. Questo ideale induttivo di pura osservazione è risultato un miraggio non meno che nell'arte. (...) Ogni osservazione, come ha messo in evidenza Karl Popper è il risultato di un interrogativo che noi rivolgiamo alla natura e ogni interrogativo presuppone un'ipotesi, sia pure provvisoria. Ni cerchiamo qualcosa perché la nostra ipotesi ci porta ad attendere certi risultati. Passiamo quindi a osservare se questi si verificano. Se ciò non avviene, dobbiamo rivedere la nostra ipotesi e cercare di metterla nuovamente a confronto con l'osservazione nel modo più rigoroso possibile, e facciamo questo tentando di confutarla. L'ipotesi che sopravvive a questo processo di vaglio è quella che noi sentiamo come meritevole di essere mantenuta, naturalmente pro-tempore.

Questa descrizione del modo in cui la scienza lavora si può benissimo applicare alla storia delle scoperte visive nell'arte. La nostra formula di schema e correzione illustra di fatto proprio

questo modo di procedere. Si deve avere un punto di partenza, un termine di confronto se si vuole iniziare quel processo di fare e confrontare e fare di nuovo, che alla fine si realizza nell'immagine compiuta. L'artista non può partire da zero, può però criticare i suoi predecessori"

(p. 289-90)

"Il modo in cui Manet ha modificato uno schema compositivo di Raffaello dimostra che egli conosceva il valore del vecchio adagio 'una cosa per volta'. (...)

Gli artisti convinsero gli appassionati d'arte in modo così completo, che la battuta 'la natura imita l'arte' divenne comune. Come diceva Oscar Wilde, non c'era nebbia a Londra prima che Whistler la dipingesse.

Gombrich è stato accusato di ridurre l'arte a una sorta di tecnologia, un processo di *problem-solving*: parlare degli artisti come coloro che provano a far combaciare i mondi da loro fabbricati con il mondo reale sembrerebbe fare dell'arte visiva più una tecnologia che un'attività 'artistica'.

Le 'letture' di Gombrich

Gombrich è stato letto in modi differenti, a seconda dell'epoca storica.

Quando il suo libro esce negli anni 60, con la sua idea che "l'occhio non è innocente", viene letto come una potente conferma, proveniente dalla psicologia della visione, delle nuove idee che si

stavano diffondendo sulla convenzionalità del linguaggio e come un compagno di strada del libro di Thomas Kuhn, *La Struttura delle rivoluzioni scientifiche*, 1962.

Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani 1975, è un testo classico che sposa le posizioni più estreme a favore della natura convenzionale del segno, e dove *Arte e illusione* viene portata a sostegno della tesi che anche i segni iconici sono collegati a ciò che denotano in maniera puramente convenzionale e son il prodotto di convenzioni culturali.

Il filosofo americano Nelson Goodman (1906-1998), uno dei principali sostenitori del convenzionalismo all'interno della filosofia del linguaggio di scuola anglo-americana, nel suo libro *I linguaggi dell'arte* indica in Gombrich una delle sue fonti:

“L'oggetto va copiato così com'è visto in condizioni asettiche dall'occhio libero e innocente. L'intoppo qui, come sottolinea Ernst Gombrich, è che non esiste occhio innocente. Quando si pone al lavoro, l'occhio è sempre antico, ossessionato dal proprio passato e dalle suggestioni, vecchie e nuove, che gli vengono dall'orecchio, dal naso, dalla lingua, dalle dita, dal cuore e dal cervello. (...) I miti dell'occhio innocente e del dato assoluto sono temibili alleati. Entrambi derivano, e insieme l'incoraggiano, dall'idea della conoscenza come elaborazione di materiale grezzo ricevuto dai sensi, e di questo materiale grezzo come qualcosa che possa essere disvelato attraverso riti di purificazione e spogliandolo sistematicamente di ogni interpretazione. (...) Gombrich, in particolare, ha raccolto una schiacciante documentazione allo scopo di mostrare come il modo in cui noi vediamo e raffiguriamo

è determinato e varia a seconda dell'esperienza, della pratica, degli interessi e delle disposizioni" (trad. it. pp. 14-17).

"Che la natura imiti l'arte è una massima troppo prudente. La natura è un prodotto dell'arte e del discorso"

(N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), trad. it. Il Saggiatore 1976, p. 36)

Così come gli argomenti di Kuhn a favore della natura sociale e convenzionale della conoscenza scientifica ne offrirono una comprensione radicalmente nuova, così coloro che non erano storici dell'arte furono molto impressionati dagli argomenti di Gombrich.

Kuhn mostrava come il lavoro della stragrande maggioranza degli scienziati consistesse nella risoluzione di problemi particolari ('rompicapo' come li chiama Kuhn) definiti all'interno di un dato 'paradigma' che fissava tutti i presupposti teorici per la soluzione del problema, i criteri per giudicare una soluzione soddisfacente e anche il modo con cui lo scienziato doveva 'guardare' il mondo.

Gombrich mostrava come il 'genio' degli artisti si muovesse sempre dentro schemi ereditati, come la sua 'libertà' fosse in realtà limitata a un prefissato campo di scelte possibili e come la gran parte del lavoro dell'artista fosse rivolto a risolvere problemi tecnici particolari.

"Da tempo ci siamo resi conto che l'arte non si realizza nel vuoto, che non c'è artista che non dipenda da predecessori e modelli, che l'artista, al pari dello scienziato e del filosofo, è legato a una precisa

tradizione e lavora in un ben strutturata area di problemi. Il grado di padronanza all'interno di questa struttura e, almeno in certi periodi, la libertà di modificare questi vincoli fanno parte, presumibilmente, della complessa scala con cui si valutano i risultati (Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, 1952, p. 21)".

(cit. da Gombrich, p. 40)

“Vedere qualcosa come arte richiede qualcosa che l'occhio non può afferrare – un'atmosfera impregnata di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: in breve, un mondo dell'arte”.

(A. Danto, *The Artworld*, 1964)

Nel 2008 Danto ha scritto, a commento del passaggio sopra citato di *The Artworld*:

“Queste riflessioni erano il portato della filosofia della scienza in cui io e i miei colleghi credevamo. Era nostra convinzione che gli oggetti scientifici fossero ‘carichi di teoria’, nel senso che la percezione non può mai essere un semplice vedere, ma è sempre un vedere qualcosa sotto una particolare descrizione teorica. Vedere una linea attraverso un oscilloscopio come il percorso di una particella è possibile soltanto se si sa a cosa servono gli oscilloscopi: è richiesta, in altri termini, una specifica conoscenza scientifica per vedere la linea in quel modo. Ma che cosa vuol dire vedere qualcosa come opera d'arte?”

Per gli storici dell'arte le idee di Gombrich non erano una novità assoluta, in quanto si ponevano nel solco di una tradizione di pensiero in ambito tedesco che aveva già preso consapevolezza

della convenzionalità della rappresentazione pittorica: Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wollflin (1864-1945).

Gombrich stesso prese le distanze dalle letture radicalmente convenzionaliste come quelle di Eco e di Goodman, favorendo una lettura del suo pensiero nel senso della riduzione dell'arte a mera tecnologia, come se l'artista lottasse per far combaciare il mondo da lui fabbricato (l'immagine) con il mondo reale, e sostenendo come i pittori europei fra il quindicesimo e il diciannovesimo secolo fossero riusciti a rappresentare sempre meglio il modo in cui le cose appaiono.

Questo resoconto del processo artistico come un processo quasi sperimentale, simile al progredire della conoscenza scientifica, e apparentemente portatore di un pregiudizio a favore dell'arte Occidentale, è stato attaccato dal punto di vista del decostruzionismo e del post-strutturalismo.

Norman Bryson (*Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, 1983) ha criticato l'idea che l'arte Occidentale sia andata alla ricerca di una sorta di 'Copia Essenziale' fin dall'antichità.

Bryson sostiene che qualsiasi rappresentazione, in quanto segno convenzionale, sia solamente un messaggio in codice a proposito della realtà, e che il concetto di 'verosimiglianza' non sia altro che un artificio retorico per persuadere colui o colei che guarda che sta veramente vedendo le cose come esse sono.

Da questa parte Gombrich è stato visto addirittura come il "più eloquente avvocato della teoria della rappresentazione come somiglianza" (Keith Moxley, *The Practice of Theory:*

Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History, 1994, pp. 30-31).

Gombrich forse non stava dicendo che l'arte, alla fine, non sia altro che una tecnologia della visione, ma stava solo dicendo che, se si vuole raccontare la storia dell'arte come una *storia*, con un copione, e se si vuole mostrare che lo sviluppo dell'arte vede il progressivo dominio della mente sopra la materia, allora bisogna restringere il campo e focalizzarsi solamente su quegli episodi della storia dell'arte dove gli artisti hanno provato a rendere l'illusione delle cose.

Il resoconto di Gombrich dell'arte della pittura come una riflessione sulle condizioni della percezione e della produzione di immagini è stato visto estendibile oltre la pittura e l'arte mimetica: non solamente l'apparenza delle cose, ma anche l'essenza nascosta delle cose può essere schematizzata, modellizzata, dell'arte, indagata attraverso il processo di schema e correzione. Negli anni della video arte, dell'installazione e della performance multimediale, dell'arte relazionale, gli artisti fondono tecnologia e vita, le parole di Gombrich forse possono acquistare una nuova pregnanza:

“Il fare precede l'imitare. Prima di sentire il desiderio di imitare gli aspetti del mondo visibile l'artista ha sentito quello di creare degli oggetti autonomi.”

“Quanto più riflettiamo alla famosa distinzione platonica tra fare e imitare, tanto più la linea di confine tra queste due attività si fa tenue.” (p. 102)