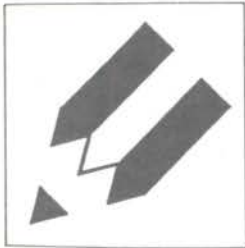


L'illusione nell'arte
di Ernst H. Gombrich
(traduzione di Gaetano Fano)



Se, stando alle famose parole di Whitehead, la storia della filosofia è fatta di una serie di note a piè di pagina sull'opera di Platone, questo saggio può essere a sua volta descritto come una nota a piè di pagina

sul memorabile passaggio della *Repubblica* nel quale Platone prepara il terreno per bandire dallo *Stato Ideale* tutte le arti che incoraggiano i *più bassi recessi dell'anima*:

«Di che cosa parli? – Di questo: la medesima grandezza, a seconda che sia osservata da vicino o da lontano, non appare sempre uguale.

«– No di certo – Gli identici oggetti appaiono piegati o diritti a coloro che li osservano immersi o fuori dell'acqua, oppure concavi e convessi per cause simili a quelle che producono errori della visione circa i colori ed è ovvio che nelle nostre anime alberghino tante altre forme di confusione di questo tipo. Così il dipinto di una scena, essendo l'utilizzazione di questa debolezza della nostra natura, non rappresenta altro che una stregoneria come avviene per i giochi di prestigio e per molte altre consimili invenzioni.

«– È vero. – E la misurazione, il controllo numerico e quello ponderale, non hanno forse provato di essere i mezzi più gratificanti per impedire che nella nostra coscienza predomini ciò che è apparentemente più grande o minore, o molto, o poco, o più pesante, e a consentire la verifica di quanto è stato rilevato e misurato o persino pesato?

«– Certamente – Ma questa, di sicuro, sarebbe la funzione di quella parte dell'anima che ragiona e calcola.

«– Sì, ciò è vero – E spesso, allorché essa ha misurato e dichiarato che alcuni oggetti sono più grandi o che alcuni di essi sono più piccoli degli altri, è percepibile nello stesso tempo un aspetto del contrario. – Sì – E non abbiamo forse affermato che non è possibile sostenere contemporaneamente, per lo stesso oggetto, opinioni contraddittorie su di esso? Avevamo ragione nel sostenere questo. – Quindi, la parte dell'anima che opina in contraddizione con la misurazione non potrà essere identica a quella che ne dà invece conferma. – No di certo. – Ma inoltre, quella che ripone la propria fiducia nella misurazione e nella stima deve rappresentare la parte migliore dell'anima. – Necessariamente. – Questo, quindi, era quello che desideravo stabilire allorché affermai che la poesia e, in generale, l'arte mimetica... si associa con la parte di noi che è lontana dall'intelligenza... una cosa mediocre che coabita con un mediocre e che produce il diffondersi della mediocrità – Così sembrerebbe. – (*Repubblica* X, 602-3. Traduzione di Paul Shorey (Loeb 7).»

È probabile che la diagnosi di Platone fosse influenzata dagli sviluppi dell'arte antica che, per la prima volta nella storia dell'umanità, riconosceva la capacità della pittura di trarre in inganno l'occhio, principalmente nella rappresentazione

scenografica. Nell'antica Grecia ed in Roma, questa capacità continuò ad essere il soggetto di innumerevoli commenti ed aneddoti. Alla luce delle asserzioni di Platone, appare significativo il fatto che la capacità dei dipinti di trarre in inganno gli animali sia stata scelta, così frequentemente, a riprova della loro eccellenza. I passeri volano per beccare i grappoli d'uva dipinti da Zeuxis; uno stallone tentò di accoppiarsi con una cavalla dipinta da Apelle; la figura dipinta di un serpente fece smettere gli uccelli che cinguettavano e così via dicendo (29). L'enfaticizzazione sulle reazioni degli animali potrebbe portare acqua solo al mulino di quei critici che hanno sdegnosamente respinto i richiami dell'illusione. Vi è un incantevole dialoghetto di Goethe sul *Vero e sulla Verisimiglianza nei Lavori dell'Arte*, nel quale l'Autore liquida l'intero discorso sull'abilità di ingannare l'occhio con la definizione di *estetica del passero*. Fino a questo momento le teorie platoniche l'hanno avuta vinta su tutta la linea e sembra che persino un certo interesse verso i problemi dell'illusione comporti una macchia di volgarità. Riportare i termini del problema nello studio dei dipinti produce lo stesso effetto che produrrebbe il voler discutere di ventriloquio nello studio dell'arte drammatica.

Devo dedurre che Platone era nel giusto quanto diagnosticava che l'illusione ha qualcosa a che vedere con i *più bassi recessi dell'anima* ma devo altresì dedurre – se in effetti vi è ancora qualcosa da dedurre in proposito – che questi *più bassi recessi* costituiscono il soggetto di un più che legittimo interesse da parte di psicologi e di filosofi. Sia che il ventriloquo abbia o non abbia a che fare con l'arte, la spinta ad attribuire le parole ascoltate al pupazzo che muove le labbra resta un fatto coinvolgente ed istruttivo. Mi piacerebbe riportare questo punto alla sua fase iniziale poiché non riesco a fare a meno di sospettare che i nuovi oppositori del concetto di illusione nell'arte siano inconsciamente influenzati dall'eredità platonica. Mi riferisco a quei filosofi dell'arte a noi contemporanei che, come R. Wollheim (41,42), Nelson Goodman (21) e M. Polanyi (31), hanno negato in vario modo, la possibilità di invocare paradossalmente la realtà dell'illusione di fronte ad un dipinto. Non posso qui entrare nel merito di tutte le sottigliezze delle loro argomentazioni, ma mi dichiaro pienamente d'accordo sul fatto che, osservando un paesaggio marino affisso alle pareti di un museo, non è mai possibile cadere nel tranello di scambiare il dipinto con una finestra aperta sul mare vero. Se questo dovesse costituire l'unico legittimo significato del termine *illusione*, la questione potrebbe essere considerata chiusa ed il problema risolto. Non penso che ciò possa essere fatto, ma devo riconoscere che a questi filosofici oppositori dell'illusione si è affiancato uno dei più eminenti studiosi della percezione, J.J. Gibson, il quale ha espresso il proprio convincimento circa l'impossibilità di mediare con un dipinto la percezione visiva della realtà (5).

I dubbi di Gibson sono spiegati con l'enfasi

Fig.1 Autoritratto di Rembrandt all'età di 63 anni, 1669. Dettaglio

Fig.2 Veduta di città marittima, da Stabia, ultima fase del 4° stile, 62-79 d.C., Napoli, Museo Nazionale. La simulazione del vero è ottenuta con indizi realistici (scorcio, filtraggio atmosferico, scagliamento, interposizione), purtuttavia osservando il dipinto non si ha alcuna "illusione" di osservare un paesaggio marino.

che egli pone, nella sua teoria della percezione visiva, sugli effetti prodotti dal *movimento* e sull'importanza dei *gradienti* caratterizzanti la tessitura dell'immagine nei riguardi dell'informazione visiva che riceviamo dallo spazio circostante e che non potrebbe mai essere pienamente simulata in un dipinto (4). Le sue obiezioni sono senza dubbio le più ponderose tra quelle sin qui avanzate, e devono essere prese in considerazione ancorché una risposta più dettagliata a questo argomento sia destinata ad essere pubblicata in altra sede (18).

Dovrei forse confessare che mi sento sia gratificato che imbarazzato per l'attenzione che è stata prestata alla mia discussione sull'illusione, poiché essa non ha mai rappresentato l'intendimento principale del mio libro *Arte e Illusione*. Il primitivo titolo dei discorsi sui quali si basa il predetto libro era *Il Mondo Visibile ed il Linguaggio dell'Arte* che è più coerente con la descrizione del soggetto trattato. Se non ché, i miei editori ritennero che esso fosse piuttosto eccessivo e, dato che era loro desiderio anche quello di conservare in esso la parola *Arte*, preparai una lunga lista di alternative semplici dalle quali un amico prescelse il titolo finale. Non avremmo mai immaginato che questo titolo avrebbe portato qualcuno a credere che consideravo l'illusione, e persino l'inganno, come la principale finalità dell'arte. Nello scrivere di storia dell'arte, il termine *illusionismo* non ha simili connotazioni. Venne introdotto da Franz Wickhoff, nel 1895, nella sua nota pubblicazione sul *Vienna Genesis*, un manoscritto di età paleo cristiana, per caratterizzare il leggiadro stile di pennellata che era sopravvissuto dal periodo ellenistico. L'idea che qualcuno avrebbe potuto confondere le illustrazioni del manoscritto con la realtà, come è ovvio, non gli era mai venuta in mente. Quello che, a giu-

sta ragione, voleva introdurre, era il concetto relativo alla differenza tra questo stile e gli altri metodi, meno illusori. Lungi dal trattarsi di una questione di tutto o niente, in siffatti contesti, l'illusione rappresenta sempre una questione di grado. Ma poiché l'argomento è stato sollevato e si è giunti al dibattito, devo ben accettare l'opportunità offerta per cercare di rendere più esplicite le mie vedute circa l'illusione, in un saggio dedicato alle riosposizioni ed alle ulteriori meditazioni.

A tal fine, il problema del paesaggio marino appeso al muro mi sembra troppo complesso perché si possa affrontarlo immediatamente. Esso rappresenta una veduta tridimensionale e cangiante, resa con l'impiego di pigmenti piatti e statici. Come tale non può essere un'imitazione. La questione è naturalmente diversa quando si giunge all'imitazione, in tre dimensioni, di un oggetto tridimensionale, o a quella di un oggetto bidimensionale, in due dimensioni. Ricordo sempre coloro che pongono in dubbio la possibile esistenza di banconote false. Dal punto di vista filosofico, questo problema del *facsimile* fedele è di scarso interesse. Dato per scontato che vi possono sempre essere metodi adatti a distinguere l'imitazione dall'originale, per esempio utilizzando l'effetto della luce a raggi ultravioletti o facendo ricorso ad altri sistemi di analisi, non dovrebbe risultare difficile stabilire un'intesa sulla questione se un *facsimile* possa essere accurato tanto da ingannare l'occhio nudo. Ma il fatto che l'aspetto ingannevole possa trarre in inganno anche noi, dipende, ovviamente, da un insieme di circostanze estranee. Se il British Museum dovesse esibire un *facsimile* della firma autografa di Shakespeare, presentandolo come l'originale, la maggior parte di noi si troverebbe ad essere influenzato dall'illusione di avere visto effettivamente l'originale. Lo stesso *facsimile*, pubblicato in un libro sulla grafia non riuscirebbe ad ingannare alcuno. Gli adoratori di reliquie, nel medioevo, soggiacevano senz'altro all'illusione che le ossa da loro viste o toccate fossero quelle dei santi. Dobbiamo, ovviamente, distinguere tra un'imitazione accurata, un'illusione ed una falsa credenza.

Esiste una branca della moderna tecnologia nella quale queste distinzioni possono essere esemplificate senza difficoltà. Mi riferisco alla riproduzione di suoni piuttosto che di vedute. Senza chiedere la benedizione dei filosofi e degli psicologi, l'industria grammofonica si è organizzata per creare la perfetta illusione dell'ascolto di un concerto. L'ascoltatore per il quale essa si prodiga, non si trova nella condizione di poter paragonare l'esecuzione originale con quella della riproduzione. Ciò che egli vuole ottenere è la sensazione che l'esecuzione originale, nella sua resa sonora, possa essere stata simile a quella riprodotta. Con tutta probabilità non lo era; gli artisti hanno cominciato a produrre registrazioni composte di differenti esecuzioni del medesimo brano musicale che vengono quindi connesse tra loro per ottenerne una versione perfetta.

