



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E DELLO SPETTACOLO

SCUOLA DI DOTTORATO
IN SCIENZE DELL'INTERPRETAZIONE
E DELLA PRODUZIONE CULTURALE

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE
XXV CICLO

*Ornamento e percezione ne “Il senso dell’ordine”
di Ernst H. Gombrich*

Candidata: Dott.ssa Agnese Bonati

Tutor: Prof.ssa Claudia Cieri Via

Coordinatore del Dottorato: Prof. Antonio Iacobini

Anno accademico 2011-2012

Indice

Introduzione.....	1
1 La teoria dell'arte in Gombrich	9
1.1 Il percorso intellettuale	9
1.2 Gombrich storico dell'arte.....	18
1.2.1 Giulio Romano, Reynolds e Poussin	18
1.2.2 Gli studi sul Rinascimento italiano e altri saggi	21
1.2.3 Il lavoro sul materiale warburghiano e gli studi iconologici	24
1.3 Gombrich teorico dell'arte	27
1.3.1 Alle radici dell'immagine: Kris e la caricatura.....	27
1.3.2 La psicologia e l'epistemologia come modelli	33
1.3.3 Il "trittico". Un progetto a posteriori?.....	36
1.3.4 <i>Arte e Illusione</i>	39
1.3.5 <i>Il senso dell'ordine</i>	48
1.3.6 <i>Immagini simboliche e L'immagine e l'occhio</i>	51
1.3.7 Espressionismo, primitivismo e il "problema" dell'arte contemporanea.....	53
2 Epistemologia e percezione.....	61
2.1 Gombrich e Popper	61
2.1.1 Le critiche allo storicismo	63
2.1.2 Epistemologia e storia dell'arte. Il <i>trial and error</i> popperiano.....	72
2.1.3 Percezione e metodo deduttivo.....	75
2.1.4 La società aperta e l'evoluzione dell'arte.....	76
2.2 La psicologia della percezione.....	78
2.2.1 Analisi della visione e storia dell'arte nella ricerca di Gombrich.....	78
2.2.2 Gombrich e la psicologia della Gestalt.....	84
2.2.3 La teoria dell'informazione.....	96
2.2.4 L'influenza del cognitivismo e la collaborazione con Richard Gregory	104
2.2.5 Il dibattito tra Gombrich e Gibson.....	115
2.2.6 La svolta di Ulric Neisser: <i>Cognition and reality</i>	125
2.2.7 Una teoria della percezione?	133

3 L'ornamento e il senso dell'ordine.....	137
3.1 <i>Il senso dell'ordine: genesi ed analisi.....</i>	137
3.1.1 Nascita di un progetto	137
3.1.2 Le conferenze <i>Northcliffe</i>	141
3.1.3 <i>Le Wrightsman Lectures</i>	149
3.1.4 Dalle <i>Wrightsman</i> a <i>The sense of order</i>	156
3.2 Ornamento e percezione. Le fonti de <i>Il senso dell'ordine</i>	173
3.2.1 Popper e la Teoria dell'informazione	174
3.2.2 Il "ciclo percettivo" di Neisser.....	187
3.3 Le teorie dell'ornamento e il posto di Gombrich	195
3.4 La presenza di Riegl ne <i>Il senso dell'ordine</i>	203
3.5 Gombrich, l'ornamento e l'arte contemporanea	215
4 Schema, rappresentazione e ornamento. Un'analisi trasversale della teoria di Gombrich	225
4.1 Un equivoco interpretativo	225
4.2 Lo schema come strumento percettivo.....	233
4.3 Lo schema e l'ordine	240
4.4 La neuroestetica e l'eredità di Gombrich	253
Conclusioni.....	269
Bibliografia.....	277

Introduzione

Con la pubblicazione nel 1979 di *The Sense of Order*¹, Gombrich offriva quella che era, nelle sue intenzioni, una ricerca complementare a quella svolta venti anni prima con *Art and Illusion*². Il passaggio dallo studio della rappresentazione all'analisi dell'ornamento rispondeva ad un progetto complessivo di analisi dell'immagine artistica che si concentrava nella comprensione dei meccanismi fruitivi. La riflessione sull'immagine diveniva quindi con Gombrich una riflessione sulla sua "potenza" psicologica, ovvero sulla sua capacità di evocare nello spettatore delle risposte, che andavano indagate attraverso l'apertura della ricerca storico-artistica agli strumenti offerti dalla psicologia della percezione. Lo studio approfondito delle tematiche percettive si conciliava con l'epistemologia popperiana, altro suo punto di riferimento fondamentale: così come Popper, nella *Logica della scoperta scientifica*³, considerava l'evoluzione della scienza come un processo di falsificazione di ipotesi, così Gombrich in *Arte e illusione* metteva in crisi la nozione tradizionale di rappresentazione attraverso un ripensamento del concetto di verosimiglianza, adottando il metodo del *trial and error* popperiano e declinandolo nei termini dell'analisi della visione. In questa riuscita combinazione, la considerazione della percezione come un processo indiretto di formulazione di ipotesi e controprove diventava il mezzo per costruire non solo un'analisi dei processi fruitivi ma anche di quelli creativi. Attraverso la comprensione della complessità e dell'opacità dell'atto visivo, Gombrich spiegava l'evolvere della rappresentazione nella storia dell'arte occidentale ribaltando il pregiudizio mimetico. La rappresentazione, frutto di un processo di selezione basato sull'alternarsi di *schema* e *correzione*, era tale non tanto in virtù della sua verosimiglianza, ma sulla base della sua potenzialità di suscitare nello spettatore una reazione di carattere percettivo

¹ E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press, London 1979; trad. it. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Leonardo Arte, Elemond Editori Associati, Milano 2000 (trad. it. or. 1984).

² E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press, London 1960; trad. it. *Arte e Illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Leonardo Arte, Milano 2002 (trad. it. or. 1965).

³ K. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, Routledge, London 1959; trad. it. *La logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino 1970.

equivalente a quella provata dalla visione dell'oggetto reale. All'interno de *Il senso dell'ordine*, Gombrich si proponeva quindi di continuare la sua riflessione sul valore psicologico dell'immagine facendo riferimento all'arte ornamentale presa proprio nella sua alterità rispetto alla rappresentazione. Anche in questo caso al centro dell'indagine c'era la psicologia della percezione: con la nozione di senso dell'ordine, l'analisi della funzione visiva dell'ornamento si evolveva in concomitanza con gli studi coevi sulla visione, in particolare nell'ambito del cognitivismo.

Il successo avuto dalla sua analisi della rappresentazione, testimoniato anche dall'intenso dibattito intellettuale che ne è scaturito⁴, non si è replicato alla pubblicazione de *Il senso dell'ordine*. La minore attenzione che ha suscitato la sua riflessione sul tema dell'ornamento non è stata semplicemente causata dalla complessità ed eterogeneità di un testo che era, su ammissione dell'autore stesso «both somewhat amateurish and overambitious»⁵, ma anche da un problema di carattere interpretativo. Alcune letture critiche⁶ della sua teoria dell'immagine hanno infatti “diviso” la produzione gombrichiana in due fasi: la prima parte, di cui *Arte e illusione* è l'espressione più compiuta, in cui viene rivendicato il convenzionalismo dell'approccio gombrichiano, mentre la seconda, al cui centro si trova *Il senso dell'ordine*, come l'incoerente involuzione dell'autore verso un approccio biologico e innatista al problema percettivo. Secondo tale prospettiva *Il senso dell'ordine*, in seguito alla polemica⁷ con Nelson Goodman, diveniva espressione di uno spostamento della teoria gombrichiana verso un «anticonventionalist theoretical conservatism»⁸. In relazione a

⁴ In particolare: R. Arnheim, Recensione di E. H. Gombrich *Art and Illusion*, «The Art Bulletin», 44, 1, 1962, pp. 75-79; R. Wollheim, *Reflections on Art and Illusion*, «British Journal of Aesthetics», 3, 1, 1963, pp. 13-37; N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Boobs-Merril, Indianapolis 1968; trad. it.: *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Il Saggiatore, Milano 1976.

⁵ E. H. Gombrich; D. Eribon, *A lifelong interest. Conversations on art and science with Didier Eribon*, Thames & Hudson, London 1993, p. 128.

⁶ La più rilevante è quella di M. Krieger, *The Ambiguities of Representation and Illusion: An E. H. Gombrich Retrospective*, «Critical Inquiry», 11, 2, 1984, pp. 181-194.

⁷ Gombrich esprime le proprie posizioni in risposta ai riferimenti di Goodman al proprio lavoro in particolare nel saggio *The “What” and the “How”: Perspective Representation and the Phenomenal World* in Rudner R.; Scheffler I., *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*, Bobbs-Merril, Indianapolis 1972 e più tardi in *Image and code*, in *The Image and the Eye*, Phaidon press Limited, Oxford 1982; trad. it.: *Immagine e codice*, in *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.

⁸ M. Krieger, *art. cit.*, p. 190.

tali critiche Gombrich stesso ha parlato di una *misrepresentation*⁹ del suo lavoro: «They thought that I had subverted the old idea of mimesis and that all that remained were different systems of conventional signs which were made to stand for an unknowable reality»¹⁰. Quella che Gombrich chiama la *aesthetic misreading* di *Arte e illusione* è dovuta all'arbitrario isolamento, da parte di questi autori di alcuni elementi della sua riflessione.

Only the two points in the middle were picked up, my reference to the subjectivity of vision and to the sway of convention. And yet it is hard to see how these points can ever have been considered the whole message of the book, for what would have been the use of talking at such length about "schema" and "correction" and "making" and "matching" if there were no standards whatever by which to correct or match an image?¹¹.

Questa polemica¹² ha quindi condizionato la rilettura dell'opera di Gombrich in diversi modi. Decretandone la discontinuità e l'incoerenza, ha impedito di valutare nella sua interezza la riflessione gombrichiana sull'immagine, dicotomizzando l'analisi della rappresentazione e quella dell'ornamento come due diversi e in parte inconciliabili aspetti della sua ricerca, e condizionando quindi la fortuna stessa de *Il senso dell'ordine*. Questa presunta discontinuità può però essere attenuata, ed è quello che si è tentato di fare in questo contesto, se si analizzano in profondità le articolazioni specifiche della sua teoria della percezione, la quale, nelle sue linee generali, rimane fortemente coerente nel corso degli anni. Rivalutando quindi la centralità che essa occupa, anche al di là dell'influenza dell'epistemologia popperiana, all'interno dell'opera di Gombrich, dalla dinamica *schema e correzione* fino alla nozione di *senso dell'ordine*, si può offrire un quadro di lettura coerente della sua produzione teorica. Per questi motivi, parte rilevante del presente lavoro è stata la ricerca di uno sguardo trasversale sulla teoria della percezione nell'opera di Gombrich, per chiarire le sue diverse articolazioni e dimostrarne quindi la centralità.

⁹ E. H. Gombrich, *Representation and Misrepresentation*, «Critical Inquiry», 11, 2, 1984, pp. 195-201.

¹⁰ Ivi, p. 195.

¹¹ *Ibid.*

¹² Per una visione di insieme dell'equivoco interpretativo, di cui si parlerà approfonditamente nel quarto capitolo di questo lavoro, si rimanda alla lucida analisi di B. Mitrović, *A defence of light: Ernst Gombrich, the Innocent Eye and seeing in perspective*, «Journal of Art Historiography», 3 December 2010.

È stato quindi necessario ricostruire gli intrecci che la sua ricerca ha formato con la storia della psicologia della percezione, seguendone gli sviluppi, dalla Gestalt, alla teoria dell'informazione fino al cognitivismo. Se si è molto parlato in generale¹³ delle incursioni di Gombrich nella psicologia della percezione della seconda metà del Novecento, nessuno studio specifico è stato dedicato alla questione nella sua interezza. Eppure la sua conoscenza in quest'ambito è stata tale da metterlo nelle condizioni di dialogare e lavorare insieme con studiosi della percezione di fama mondiale, da Richard Gregory¹⁴ a James Gibson¹⁵ fino a Ulric Neisser¹⁶, rendendo il suo lavoro un esempio unico di collaborazione fra arte e psicologia, unico proprio perché portato avanti dal punto di vista dello storico dell'arte, non quindi allo scopo di fare dell'arte un oggetto di interesse psicologico, ma di farne il soggetto di un'interazione paritaria nel suo valore gnoseologico¹⁷.

Si è quindi scelto di mettere al centro di tale approfondimento proprio *Il senso dell'ordine*, ribaltando il piano di lettura convenzionale dell'opera gombrichiana e inquadrando le opere degli anni Cinquanta e Sessanta alla luce della sua produzione più tarda. È infatti ne *Il senso dell'ordine* che si arriva al massimo grado di approfondimento della questione percettiva, che diventa esplicitamente e con maggior rigore scientifico rispetto ad *Arte e illusione*, la base della struttura interpretativa dell'ornamento e dell'immagine in generale. Attraverso la definizione di senso

¹³ Di studi critici dedicati al rapporto fra Gombrich e la teoria della percezione si segnalano in particolare il saggio di David Carrier (1980), sul problema del rapporto tra visione e teoria prospettica, e quello di Ian Gordon (1996), in cui vengono presentati dal punto di vista della storia della psicologia i vari indirizzi psicologici di influenza nella ricerca gombrichiana. Recentemente, di carattere generale, si segnalano l'articolo di Ladislav Kesner (2009) e quello di Branko Mitrović (2013), che fornisce anche suggestioni sull'attualità del pensiero gombrichiano alla luce degli studi più recenti sulla visione. In ambito italiano Tiziana Andina (2005) e Silvia Ferretti (2005) intervengono sul rapporto tra la teoria percettiva gombrichiana e quella di Arnheim, mentre Giuseppe Di Giacomo (2003) sulle differenze fra Gombrich e Goodman. Anche le monografie di Joaquín Lorda (1991) e di Klaus Lepsky (1991), sebbene complete nell'analisi generale delle riflessioni gombrichiane, offrono uno sguardo poco approfondito sulle complesse articolazioni della sua teoria della percezione.

¹⁴ R. Gregory, *Eye and Brain*, Weidenfeld and Nicolson, London 1966; trad. it. *Occhio e cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.

¹⁵ J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press, New York 1986.

¹⁶ U. Neisser, *Cognition and Reality. Principles and Implications of Cognitive Psychology*, Freeman and Company, San Francisco 1976; trad. it. *Conoscenza e Realtà*, Il Mulino, Bologna 1981.

¹⁷ Proprio la possibilità di fare dell'opera d'arte un canale privilegiato per l'accesso ai meccanismi cognitivi legati alla percezione ne evidenzia il suo valore conoscitivo.

dell'ordine, che, sinteticamente è manifestazione di quell'insieme di schemi di riferimento cognitivo che rendono possibile agli organismi di orientarsi grazie a dei processi di automatizzazione della regolarità, l'ornamento riporterebbe, nella prospettiva gombrichiana, alle basi pure del rapporto con l'immagine, che la polisemanticità e complessità della rappresentazione non permette di isolare allo stesso modo.

Questo scarto tra rappresentazione e ornamento, che Gombrich sembra a tratti rinforzare, a tratti negare, è uno degli elementi più significativi nella comprensione della teoria gombrichiana della percezione artistica e in generale dell'immagine. In questo senso, *Il senso dell'ordine* diviene quindi utile per ricomprendere a posteriori la riflessione di Gombrich sull'immagine e dipanare alcune ambiguità dei suoi riferimenti alla psicologia della percezione. Tramite un'analisi approfondita dell'opera e dei due cicli di conferenze da cui è scaturita, si è ipotizzata una discendenza del concetto stesso di senso dell'ordine, che a causa della generalità della sua formulazione ebbe una difficile ricezione¹⁸ tra gli studiosi della visione, dalle ricerche di Ulric Neisser, studioso della percezione che negli anni Settanta ha rivoluzionato le basi del cognitivismo. Per la sua ricchezza di spunti e la trasversalità degli argomenti trattati, *Il senso dell'ordine* non offre dunque soltanto uno studio dettagliato dell'arte ornamentale sia dal punto di vista storico che teorico, collegandone genesi ed evoluzione alle caratteristiche percettive, ma fornisce una chiave di lettura della ricerca gombrichiana, mostrandone la costante attualità.

Uno degli scopi di questa ricerca è quindi la dimostrazione della centralità de *Il senso dell'ordine* per la comprensione del pensiero gombrichiano in un orizzonte di continuità e coerenza. Attraverso una ricostruzione delle fonti e delle linee teoriche scelte dallo studioso, e privilegiando la tematica percettiva come luogo di snodo ideale della sua intera riflessione, si è proposta una rilettura della ricerca teoretica e storico-artistica di Gombrich, la cui peculiarità ne ha reso un punto di riferimento essenziale per la storia della critica d'arte e per la riflessione estetica.

Il primo capitolo, di carattere introduttivo, è dedicato alla ricostruzione delle linee essenziali della produzione di Gombrich allo scopo di analizzare il complesso

¹⁸ Cfr. E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, p. 127.

intreccio fra questioni storico-artistiche ed estetiche che ha caratterizzato la sua riflessione, interamente animata da un progetto di ripensamento dello statuto disciplinare della storia dell'arte, al quale sono state funzionalmente sottomesse anche le riflessioni teoriche sull'immagine.

Il secondo capitolo è invece dedicato ad un'analisi delle fonti della riflessione gombrichiana sulla percezione allo scopo di dimostrarne l'assoluta centralità all'interno della sua ricerca. Tale analisi si articola secondo due linee principali: la ricostruzione dell'influenza dell'epistemologia popperiana, e il ruolo svolto dalla psicologia della percezione contemporanea. In particolare si è dedicato ampio spazio all'analisi delle fonti psicologiche, il cui complesso intreccio è stato solo genericamente oggetto della rilettura critica dell'opera gombrichiana.

Con il terzo capitolo si offre un'analisi della riflessione di Gombrich sull'ornamento, dalla sua genesi fino a *Il senso dell'ordine*. Per una migliore comprensione del percorso che ha portato Gombrich alla pubblicazione dell'opera, è stata necessaria la consultazione di materiale inedito, conservato a Londra nel Gombrich Archive del Warburg Institute, in particolare degli appunti relativi ai due cicli di conferenze dedicati all'ornamento che Gombrich ha tenuto nel 1967 e nel 1970, rispettivamente le *Northcliffe Lectures* e le *Wrightsmen Lectures*, dai quali è nato *Il senso dell'ordine*. Obiettivo del capitolo non è solo un'efficace scomposizione del testo in grado di mostrarne le tematiche esplicite ed implicite della questione ornamentale, ma anche un'analisi delle fonti metodologiche sia per ciò che riguarda la questione percettiva (Popper, Neisser e la teoria dell'informazione) che per l'analisi storica (Riegl), in stretta connessione con l'intera riflessione gombrichiana. In esso si è quindi proposta una riconsiderazione del concetto di senso dell'ordine in relazione al ciclo percettivo neisseriano¹⁹.

L'analisi dell'opera e la comprensione del valore teoretico della riflessione sull'ornamento hanno posto le basi per uno sguardo trasversale sulla teoria dell'immagine gombrichiana, alla quale è dedicato il quarto capitolo. Analizzando il rapporto fra rappresentazione e ornamento, si sono ripensati gli elementi essenziali

¹⁹ U. Neisser, *Cognition and Reality. Principles and Implications of Cognitive Psychology*, Freeman and Company, San Francisco 1976; trad. it.: *Conoscenza e Realtà*, Il Mulino, Bologna 1981.

della sua teoria secondo una prospettiva di continuità, allo scopo di confutare le accuse di incoerenza rivolte alla ricerca teorica di Gombrich. Nell'ottica di una rivalutazione dell'importanza della questione percettiva per la comprensione dell'eredità gombrichiana, si è quindi offerta anche un'interpretazione del modo in cui, negli ultimi venti anni, la neuroestetica si sia rivolta a Gombrich, riattualizzando la peculiarità e l'innovatività della sua riflessione.

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il supporto e la collaborazione di persone che desidero qui ringraziare. Sono sinceramente grata alla Prof.ssa Claudia Cieri Via, per i preziosi consigli e per aver sostenuto il mio progetto fin dall'inizio, anche nei momenti di incertezza. Vorrei poi ringraziare Leonie Gombrich, il Gombrich Archive e il Warburg Institute Archive, per la disponibilità e l'accesso al materiale dell'archivio, che è stato essenziale per questa ricerca. Grazie inoltre alla Prof.ssa Fiorella Bassan per avermi fatto avvicinare allo studio di Gombrich durante il mio percorso universitario. Un ringraziamento va infine a tutti coloro che direttamente o indirettamente, attraverso il confronto, il dibattito e la critica, hanno contribuito a indirizzare il mio lavoro.

1 La teoria dell'arte in Gombrich

1.1 Il percorso intellettuale

Gombrich, come afferma Woodfield¹, ha avuto tre carriere contemporanee: quella del divulgatore di storia dell'arte, conosciuto in tutto il mondo grazie al suo *The Story of Art*, quella del teorico dell'arte in grado di farsi interprete del portato della psicologia contemporanea come chiave ermeneutica dei problemi dell'immagine rappresentativa e ornamentale, e, infine, quella forse meno conosciuta, ma altrettanto importante dello studioso dell'arte e della cultura rinascimentale. Sebbene questo lavoro si rivolga al "Gombrich teorico", si è ritenuto essenziale mettere in connessione i diversi aspetti della sua produzione, non nella pretesa di offrire un quadro complessivo esauriente, ma per intersecare il suo interesse nei confronti della teoria della percezione con il suo ideale di riforma metodologica delle ricerche storico-artistiche, ed evidenziare quindi la sentita necessità, da parte di Gombrich, di fare della riflessione sull'immagine il punto di snodo di un approccio aperto a differenti contributi disciplinari. Prima di affrontare quindi l'analisi di questioni più specifiche, si è ritenuto opportuno offrire un breve ritratto² della vita e della produzione di questo storico dell'arte "atipico", per la multidirezionalità dei suoi interessi, per la sua attenzione al dibattito scientifico, nella volontà di aprire l'indagine storico-artistica alla costruzione di una "scienza generale dell'arte"³.

¹ Cfr. R. Woodfield, *Introduzione a E. H. Gombrich, The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture*, Phaidon Press Limited, London 1996; trad. it. *Sentieri verso l'arte*, Leonardo Arte, Milano 1997, pp. 9-17.

² I riferimenti autobiografici sono disseminati nelle opere gombrichiane, in particolare nei saggi raccolti in *Topics of Our Time. Twentieth-century issues in learning and in art*, Phaidon Press, London 1991, trad. it. *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo*, Einaudi, Torino 1994. Ricchi di informazioni sono anche i saggi raccolti di un'antologia curata da Richard Woodfield per Einaudi: *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino 1999. Fondamentale anche l'intervista con Didier Eribon: *Ce Que L'image nous dit, Entretiens sur l'art et la science*, Paris 1991; trad. ing.: *A lifelong interest. Conversations on art and science with Didier Eribon*, Thames & Hudson, London, 1993. Infine, particolarmente utile per questo contesto è stato il lucido ritratto biografico scritto da Michael Podro, *Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001*, «Proceedings of the British Academy», 120, 2003, pp. 175-198.

³ E. H. Gombrich, *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, colloquio con Martina Sitt, apparso in *Kunsthistoriker in eigener Sache*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1990, in *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino 1999, pp. 97-98.

Nato a Vienna nel Marzo del 1909, terzo e ultimo figlio di una famiglia della borghesia viennese di origine ebraica, poi convertita al protestantesimo, Ernst Hans Josef Gombrich crebbe in un ambiente ricco di cultura e di grande apertura mentale⁴. Si formò al *Theresianum*, scuola tradizionale, nella quale sviluppò un forte interesse per le scienze naturali e per la letteratura tedesca, e, più tardi, per la storia dell'arte. Fu in occasione del suo esame di maturità che scrisse un saggio sulle *Wandlungen in der Kunstbetrachtung (Von Winckelmann bis heute)*, sul mutare dei modi di guardare l'arte da Winckelmann in poi. L'interesse nei confronti quindi non solo dell'arte, ma della storicità dei modi di riflettere su di essa, sono già al centro dell'attenzione del giovane Gombrich. A questo proposito non nasconde la grande impressione che gli procurò la lettura di Max Dvořák e del suo *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1924), nel suo contrapporsi a quella visione dell'arte respirata nel suo ambiente familiare, estensione del lascito goethiano, in cui il contenuto e l'elemento drammatico erano considerati gli elementi centrali di ogni riflessione estetica.

Credo che il divario esistente tra quanto apprendevo da una simile lettura da un lato, le idee dei miei genitori e dei loro conoscenti dall'altro mi abbiano indotto a riflettere sul modo di fare storia dell'arte e sulle differenze relative.⁵

La scelta universitaria fu quindi diretta verso lo studio della storia dell'arte e nel 1928 si iscrisse all'*Institut für Kunstgeschichte* diretto da Julius von Schlosser, escludendo invece l'altro istituto di storia dell'arte allora presente nell'Università di Vienna guidato da Joseph Strzygowski. La figura di Schlosser⁶ ebbe un impatto importante sulla formazione di Gombrich, e per quanto non condividesse l'avvicinamento del maestro all'estetica crociana, attraverso i suoi seminari non solo imparò il lavoro diretto sull'oggetto artistico, ma approcciò in modo approfondito l'opera vasariana. Fu lui ad assegnargli il lavoro su una pisside medievale del

⁴ La cerchia di persone che era intorno alla famiglia Gombrich era tutt'altro che ordinaria: sua madre, pianista, era nella cerchia di Mahler ed ebbe modo di conoscere e frequentare sia Schönberg che Freud, mentre suo padre fu compagno di classe di Hugo von Hofmannsthal (M. Podro, *Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001*, cit., p. 176).

⁵ E. H. Gombrich, *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, cit., p.74.

⁶ Cfr. E. H. Gombrich, *Einige Erinnerungen an Julius von Schlosser als Lehrer*, in «Kritische Berichte», 4, Wien 1988, pp. 5-9; trad. it.: *Ricordo di Julius von Schlosser come maestro*, in *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino 1999, pp. 43-52.

Kunsthistorisches Museum, che portò poi ad una delle sue prime pubblicazioni⁷ e fu proprio durante uno dei seminari di Schlosser che a Gombrich fu richiesto un approfondimento su *Stilfragen* di Riegl. Come seconda disciplina all'Università di Vienna, insieme a storia dell'arte, c'era l'archeologia classica, che Gombrich sostenne attraverso le lezioni di Emil Reisch e di Emanuel Löwy, allora già professore emerito, ma che continuava a dare lezione per pochi studenti selezionati. Come Gombrich racconta⁸, le sue lezioni vertevano soprattutto sulla riproduzione della natura in arte, sull'evoluzione dei tipi e sui simboli apotropaici. È da lui che Gombrich derivò uno dei temi fondamentali della sua produzione teorica, la dimostrazione che la rappresentazione figurativa non è mai una copia o una replica dell'oggetto reale ma un'opera di approssimazione ad esso. Un debito intellettuale che Gombrich esplicitò dedicando alla sua memoria (insieme a Kris e Schlosser) *Arte e illusione*. Compagno dei suoi anni universitari fu Otto Kurz, con il quale condivise sia la collaborazione con Kris, che l'emigrazione a Londra e il lavoro al Warburg Institute. Nel 1932, come testimonia lo studioso, passò un semestre a Berlino, durante il quale frequentò le lezioni di Wölfflin, ma non ne rimase colpito, al punto di scegliere di abbandonarle a favore di quelle di Wolfgang Köhler. Una scelta significativa che contiene *in nuce* già la futura diffidenza gombrichiana nei confronti dell'approccio che chiamerà "fisiognomico" allo stile, e l'avvicinamento quindi verso una forma di psicologia dell'arte, o meglio, psicologia dell'immagine, scientifica e sperimentale, di cui Köhler era espressione. Nel 1933, concluse il suo percorso universitario con una tesi su Giulio Romano e il suo lavoro come architetto e decoratore di Palazzo Tè a Mantova, un lavoro apprezzato da Schlosser e che fu pubblicato in due parti sul *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*⁹.

⁷ E. H. Gombrich, *Eine verkannte Karolingische Pyxis im Wiener Kunsthistorischen Museum*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 7, 1933, pp. 1-14.

⁸ Cfr. E. H. Gombrich, *Sir Ernst Gombrich über seinen Lehrer Emanuel Löwy*, conversazione con Harald Wolf, in «The Archeological Journal of the University of Vienna», Vienna 1998; trad. it.: *Il mio maestro Emanuel Löwy in Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino 1999, pp. 53-62.

⁹ E. H. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos I: Der Palazzo del Tè*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 8, 1934, pp. 79-104; trad. it. *L'opera di Giulio Romano: I. Il palazzo del Tè*, «Quaderni del Palazzo Tè», 1, 1984, pp. 22-48.

Zum Werke Giulio Romanos 2: Versuch einer Deutung, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 9, 1935, pp. 121-150; trad. it. *L'opera di Giulio Romano: 2. Una proposta*, «Quaderni del Palazzo Tè», 2, 1984, pp. 49-78.

Nello stesso anno inizia la sua collaborazione con Ernst Kris, storico dell'arte che era allora il responsabile della sezione di oreficeria nella collezione di scultura e arti applicate al *Kunsthistorisches Museum*, e che fu, una decina d'anni prima di Gombrich, anche lui allievo di Schlosser. Brillante esperto di oreficeria rinascimentale, verso i trent'anni si interessò all'applicazione delle recenti ricerche psicologiche nel campo dell'arte, il cui indirizzo aveva carattere duplice: da una parte risentiva dell'influenza di Karl Bühler, che allora insegnava all'Università di Vienna, con la sua personale rielaborazione della psicologia gestaltica, dall'altra si orientava in senso psicoanalitico, anche per motivi biografici. Nel 1927, infatti, si era sposato con Marianne Rie, psicoanalista amica di Sigmund Freud. Attraverso la sua mediazione, Kris entrò nella cerchia più intima di relazioni del grande studioso, subendone in modo decisivo la fascinazione: l'interesse verso la psicoanalisi fu tale da portarlo poi successivamente ad abbandonare gli studi storico-artistici e divenire egli stesso psicoanalista. Particolarmente centrale nelle sue indagini è stato il problema espressivo, un interesse portato avanti anche attraverso ricerche sulla fisiognomica e sfociato nel famoso saggio su Messerschmidt, *Ein geisteskranker Bildhauer*¹⁰, nel quale la ricerca psicoanalitica diventa la chiave interpretativa del valore simbolico e formale di questo artista enigmatico. Attraverso questo lavoro Kris divenne una figura di mediazione tra gli studi storico-artistici e la psicoanalisi, diventando anche, su suggerimento dello stesso Freud, il direttore della rivista *Imago*.

Questo studio aveva indirizzato gli interessi storico-artistici di Kris nei confronti di tutte le manifestazioni artistiche, anche minori, che per caratteristiche formali o genetiche portavano alla luce il valore dell'immagine all'interno dei meccanismi della psiche umana, e lo portò a dedicarsi in particolare al rapporto tra comicità e fantasie inconsce e quindi allo studio della caricatura. Fu proprio in relazione a questi progetti che Kris, su indicazione di Kurz, con il quale aveva collaborato alla stesura di *Die Legende vom Künstler ein geschichtlicher Versuch*¹¹, richiese la collaborazione di Gombrich, che, appena laureato, era in cerca di un impiego. Prima

¹⁰ E. Kris, *Ein geisteskranker Bildhauer*, in «Imago», 19, 1933; trad. it. *Uno scultore psicotico del XVIII secolo*, in *Ricerche Psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.

¹¹ E. Kris; O. Kurz, *Die Legende vom Künstler Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934; trad. it. *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Boringhieri, Torino 1980.

si dedicarono ad una serie di esperimenti psicologici atti a chiarire l'enigma connesso alle figure dei donatori nella cattedrale di Naumburg, in particolare alle loro espressioni facciali, e poi proprio al tema più vasto della caricatura. La collaborazione, iniziata nel 1934, durò quasi due anni, ma a causa del precipitare degli eventi politici e con la partenza di Gombrich per Londra nel 1936, fu prima interrotta e poi completata nel 1937 (Gombrich tornò a Vienna nell'estate del 1936 per lavorare alla stesura finale del testo). Il lavoro di ricerca non fu mai pubblicato: un tentativo di pubblicazione attraverso il Warburg Institute fallì perché Saxl, che non era particolarmente interessato all'estetica psicoanalitica, ne affidò il giudizio ad uno studioso dichiaratamente ostile a queste tematiche, che affondò l'impresa¹². Uscì solamente un brevissimo riepilogo nel saggio pubblicato nel 1938, *The principles of caricature*¹³, e in un libriccino edito in Inghilterra nel 1940 dalla Penguin Book¹⁴. Brani del materiale furono poi riutilizzati da Kris nel settimo capitolo del suo *Psychoanalytic Explorations in Art*¹⁵.

In questo periodo, nella difficoltà di trovare lavoro, Gombrich accettò un progetto editoriale che non aveva a che fare con la storia dell'arte. L'editore Walter Neurath gli chiese di tradurre un testo riguardante una storia del mondo per bambini dall'inglese: il libro doveva essere inserito all'interno di una serie intitolata *Wissenschaft für Kinder*, ma Gombrich trovò il testo così terribile da pensare di poterne scriverne lui stesso uno migliore. Fu così che nacque *Weltgeschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart*¹⁶, scritto in sei settimane da un Gombrich venticinquenne, e pubblicato poi nel 1936. Un testo che porterà poi, per vie indirette, alla genesi di *The story of art*, opera che farà guadagnare a Gombrich un enorme successo di pubblico, segnando anche l'inizio della sua carriera accademica in Inghilterra.

La collaborazione con Kris ebbe anche un ruolo fondamentale dal punto di vista pratico: fu Kris infatti a consigliare Gombrich di lasciare l'Austria, in seguito al rapido evolvere degli eventi e dell'imminente minaccia nazista, e fu lui a fornirgli l'occasione

¹² Cfr. M. Podro, *Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001*, cit.

¹³ E. Kris.; E. H. Gombrich, *The principles of caricature*, «British Journal of medical psychology», Vol. 17, 1938, pp. 319-342.

¹⁴ E. Kris.; E. H. Gombrich, *Caricature*, Penguin Book, London 1940.

¹⁵ E. Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, International Universities Press, 1952; trad. it. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.

¹⁶ E. H. Gombrich, *Weltgeschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart*, Vienna 1936; trad. it. *Breve storia del mondo*, Salani, Milano 2006.

di partire, accordandosi con Fritz Saxl, direttore del Warburg Institute che da pochi anni (nel 1933) si era trasferito da Amburgo a Londra. Fu così che Gombrich, nel gennaio del 1936, si trasferì a Londra, e gli fu assegnata una borsa di studio biennale all'istituto, dove si occupò della sistemazione degli scritti di Aby Warburg, collaborando con Gertrud Bing alla selezione e risistemazione degli scritti inediti. Un progetto che poi fu alla base della biografia intellettuale pubblicata da Gombrich nel 1970¹⁷.

Nell'estate del 1936, tornò a Vienna per pochi mesi, durante i quali terminò il lavoro con Kris e sposò Ilse Heller, una alunna di sua madre, che gli rimase accanto per tutta la vita. Tornati a Londra, Gombrich continuò il lavoro su Warburg a cui alternò anche una prima esperienza di insegnamento al Courtauld Institute, dove tenne lezioni settimanali sul Vasari tra il 1938 e il 1939. Nel frattempo lavorò anche ad un progetto insieme ad Otto Kurz che prevedeva la stesura, su richiesta del Courtauld Institute, di un libro di testo per gli studenti sull'iconografia¹⁸. Doveva essere un'introduzione allo studio dei vari argomenti ed era diviso in due parti, una sull'iconografia religiosa, curata da Kurz, e una sull'iconografia secolare curata da Gombrich. Avrebbe dovuto contenere anche bibliografie introduttive per ogni argomento affrontato. Un libro che però non fu mai completato a causa dello scoppio della guerra, ma parte del materiale, rielaborato e rinnovato, venne pubblicato da Gombrich nel 1972 in *Symbolic Images*¹⁹.

Nel 1937, nacque il primo ed unico figlio della coppia, Richard Francis. Con lo scoppio della guerra, l'intera famiglia si allontanò da Londra, stabilendosi prima a Bournemouth poi ad Evesham, quando Gombrich ottenne, sempre attraverso la mediazione di Ernst Kris, un posto al *BBC Monitoring Service*. Il suo compito era di ascoltare e segnalare le trasmissioni radiofoniche tedesche, traducendone le più significative. Fu l'inizio di un'esperienza molto formativa per lo storico dell'arte, che in un'attività completamente diversa da quella accademica, troverà numerosi spunti di riflessione sul ruolo del linguaggio, sui problemi dell'intraducibilità, e sul ruolo che

¹⁷ E. H. Gombrich, *Aby Warburg, an intellectual biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; trad. it. *Aby Warburg, una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983.

¹⁸ Cfr. R. Woodfield, *Ernst Gombrich: Iconology and the "linguistics of the image"*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011.

¹⁹ E. H. Gombrich, *Symbolic Images*, Phaidon Press Limited, London 1972; trad. it. *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.

attese e proiezioni hanno nell'interpretazione dei messaggi. Fu proprio questo lavoro a spingerlo verso un interesse nei confronti dei meccanismi della comunicazione e dei tranelli che essa nasconde, avvicinandolo ad un campo di studi, quello della teoria della comunicazione dell'informazione, che applicherà al campo delle arti visive. Direttamente collegato a questa esperienza è il saggio: *Myth and reality in German war-time broadcasts*²⁰, ma i riferimenti a questo periodo, e al modo in cui ha influenzato il suo pensiero, sono disseminati in molte delle sue pubblicazioni, comprese *Arte e Illusione* e *Il senso dell'ordine*.

Ad appena prima della guerra risale anche l'inizio dell'amicizia con il filosofo epistemologo Karl Popper, figura fondamentale nella riflessione teorica dello storico dell'arte, alla cui opera Gombrich attingerà trasversalmente, riprendendone metodologie, riflessioni critiche e storiografiche, facendone quindi l'autore di riferimento della sua ricerca. Saranno affrontati più avanti i termini di questi prestiti teorici così come la possibilità di mettere in relazione la ricerca storico-artistica gombrichiana con quella filosofica, epistemologica e politica di Popper. Entrambi originari di Vienna, provenienti da famiglie connesse da una stessa rete di conoscenze (il padre di Gombrich fu apprendista avvocato dal padre di Popper), frequentarono più o meno lo stesso ambiente, anche se, come racconta Gombrich, non si conobbero realmente prima del 1936, a Londra, ad un seminario che Popper tenne, su invito di Friedrich von Hayek, alla *London School of Economics and Political Science*. Il tema della conferenza era una riflessione critica nei confronti dello storicismo e delle sue influenze, che si svilupperà poi in *The Poverty of Historicism*²¹. Fu in quell'occasione che i due studiosi ebbero modo di conoscersi e stimarsi reciprocamente. Quando Popper si trasferì in Nuova Zelanda, durante la guerra, inviò a Gombrich il manoscritto di *The Open Society and its Enemies*, il quale, con l'aiuto del professor Hayek, riuscì a farlo accettare per la pubblicazione dalla Routledge. Fu lo stesso Gombrich che poi collaborò con l'editore per le modifiche necessarie al manoscritto, basandosi sulle indicazioni per

²⁰ E. H. Gombrich, *Myth and reality in German war-time broadcasts* (1970), in *Ideals and Idols*, Phaidon Press, Oxford 1979; trad. it. *Mito e realtà delle trasmissioni radiofoniche tedesche del tempo di guerra*, in *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.

²¹ K. Popper, *The Poverty of Historicism*, Routledge, London 1957; trad. it. *Miseria dello storicismo*, Feltrinelli, Milano, 1975.

corrispondenza che Popper (ancora in Nuova Zelanda) gli mandava. Finita la guerra, Popper tornò in Inghilterra con sua moglie, e per un breve periodo furono ospiti della famiglia Gombrich. La duratura amicizia fra i due studiosi e le rispettive famiglie, fu quindi la base di un'intesa intellettuale che durò decenni, influenzando fortemente le posizioni teoriche di Gombrich.

Durante la guerra, la collaborazione con l'Istituto Warburg non fu abbandonata, e Gombrich riuscì inoltre a pubblicare, tramite il *Burlington Magazine*, un saggio sulle *Tre dame* di Reynolds²² e un altro sull'*Orione* di Poussin²³, entrambi tratti dal testo mai pubblicato sull'iconografia.

Fu proprio in questi anni che Bela Horovitz, della Phaidon Press, gli propose di collaborare con la casa editrice per una nuova pubblicazione. Gombrich gli diede i pochi capitoli già scritti del progetto, iniziato a Vienna ma mai realizzato, di un compendio di storia dell'arte per ragazzi, ch'egli considerava «a kind of companion volume to my History of the World for children»²⁴. Il libro fu iniziato nel poco tempo libero a disposizione durante il periodo del suo lavoro alla BBC, e poi ripreso e concluso alla fine della guerra, in contemporanea al ritrovato lavoro al Warburg Institute. Pronto già nel 1949, fu pubblicato nel 1950, e ottenne immediatamente un grande successo di pubblico, anche a causa dell'assenza, in ambito anglosassone, di questo genere di compendi generali di storia dell'arte. Successo che offrì allo studioso un'enorme visibilità e nuove e prestigiose opportunità per la sua carriera accademica, procurandogli, indirettamente, il posto, dal 1950 al 1953, di *Slade Professor* ad Oxford, a cui seguirono numerosi inviti e incarichi, sia in Inghilterra che negli Stati Uniti.

L'opera, che risente positivamente di uno stile colloquiale e rilassato, fu proprio per questo intitolata *The Story of Art*: non voleva essere un riassunto della storia [history] ufficiale dell'arte, ma narrare, in ogni capitolo, uno spaccato del mondo dell'arte occidentale e della sua storia, senza fornire schemi di sviluppo, o

²² E. H. Gombrich, *Reynolds's Theory and Practice of Imitation*, «Burlington Magazine», 80, 1942, pp. 40-45; ristampato in *Norm and Form*, Phaidon Press Limited, London 1966; trad. it. *Teoria e pratica dell'imitazione nel Reynolds*, in *Norma e forma*, Einaudi, Torino 1973.

²³ E. H. Gombrich, *The Subject of Poussin's "Orion"*, «Burlington Magazine», 84, 1944, pp. 37-41; ristampa in *Symbolic Images*, Phaidon Press Limited, London 1972; trad. it. *Il soggetto dell'Orione di Poussin*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.

²⁴ E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, p. 62.

concatenazioni logiche, in linea con la diffidenza propria dello studioso verso i grandi schemi storici²⁵. Capitolo per capitolo, Gombrich narra uno spaccato della storia dell'arte, ricordandoci, proprio all'inizio del percorso, che non esiste una cosa chiamata arte, concetto variabile storicamente e culturalmente, ma esistono solo gli artisti, come individui guidati da esigenze particolari e inseriti all'interno di dinamiche sociali determinate.

Prima di ottenere la cattedra ad Oxford, Gombrich continuò la sua collaborazione con il Warburg Institute, portando avanti il lavoro sugli scritti di Warburg e i suoi studi come studioso del Rinascimento italiano, pubblicando saggi sul Botticelli²⁶ e sul neoplatonismo rinascimentale²⁷. Il suo incarico all'istituto Warburg era ancora precario, come borsista annuale, fino al 1948, quando il nuovo direttore, Henry Frankfort, succeduto nello stesso anno alla morte di Fritz Saxl, gli offrì un posto permanente. La collaborazione con l'istituto continuò per tutta la sua carriera, e dal 1959 al 1976 ne fu anche il direttore. Gombrich fu inoltre professore allo *University College of London* di Storia della tradizione classica e coprì vari incarichi temporanei sia ad Oxford, che a Cambridge che alla *Cornell University*, dal 1970 al 1977. Gran parte delle sue pubblicazioni nascono da conferenze, e la sua abilità divulgativa gli permise di farsi conoscere in vari ambienti intellettuali, non solo prettamente storico-artistici.

Naturalizzato britannico nel 1947, ricevette varie onorificenze dalla Corona inglese²⁸, e vinse numerosi premi per la sua attività di umanista (Premio Goethe, Premio Erasmus, Premio Hegel, Premio Wittgenstein)²⁹. Anche dopo il pensionamento, nel 1976, la sua vita intellettuale rimase straordinariamente vivace, continuando a pubblicare articoli, saggi e testi di grande rilievo. Muore il 3 Novembre del 2001, all'età di novantadue anni.

²⁵ Cfr. M. Podro, *Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001*, «Proceedings of the British Academy», 120, 2003, pp. 175-198.

²⁶ E. H. Gombrich, *Botticelli's mythologies. A study in the Neoplatonic symbolism of his circle*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 8, 1947, pp. 7-60; ristampato in *Symbolic Images*, Phaidon Press Limited, London 1972; trad. it.: *Mitologie botticelliane: uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.

²⁷ E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae. The visual image in neo-Platonic thought*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, pp. 163-192, 1948. Ristampato (rivisto) in *Symbolic Images*, 1972.

²⁸ Il CBE nel 1966 e nel 1972 fu nominato cavaliere dell'Ordine dell'Impero Britannico, ottenendo infine anche l'ordine di merito (OM) nel 1988.

²⁹ Cfr. M. Podro, *Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001*, cit.

La sua eredità intellettuale ha formato una generazione di studiosi, molti dei quali si sono uniti in un tributo con la raccolta *Sight and insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*³⁰, alla quale hanno collaborato, tra gli altri, John Onians, David Freedberg, Svetlana Alpers, Michael Podro e Michael Baxandall, i quali sono stati più o meno direttamente, suoi allievi. Il lascito di Gombrich non si è però manifestato in un'influenza forte e diretta sul lavoro dei suoi allievi: l'intrinseca peculiarità del suo approccio, strettamente intrecciata con le sue personali esperienze intellettuali, ha reso difficoltosa la trasmissione di un metodo che si nutre di multidisciplinarietà. Alla dispersione del portato teorico dello studioso ha contribuito la difficoltà di una ricostruzione sistematica delle sue ricerche, conseguenza, a sua volta, sia della diffidenza gombrichiana nei confronti dei grandi schemi teorici, che, dal punto di vista pratico, dal fatto che la maggior parte delle sue pubblicazioni, soprattutto quelle teoretiche, sono direttamente o indirettamente derivate da conferenze, recensioni o articoli di riviste, magari riadattati per un diverso scopo editoriale, ma che risentono comunque di quello stile colloquiale e mancano in parte di quella coerenza necessaria ad ogni elaborazione intellettuale complessa come quelle proposte da Gombrich.

1.2 Gombrich storico dell'arte

1.2.1 Giulio Romano, Reynolds e Poussin

Per comprendere l'evoluzione del metodo e degli interessi di uno storico dell'arte come Gombrich, è utile far riferimento al primo vero e proprio banco di prova sottoposto al giovane studioso in occasione della sua dissertazione finale all'Università di Vienna. In quel momento Gombrich risentiva dell'influenza del dibattito interno agli ambienti universitari viennesi di storia dell'arte, che vedeva sul banco degli imputati il problema del manierismo e, in particolare, dell'architettura manierista.

³⁰J. Onians (a cura di), *Sight and insight*, Phaidon Press Limited, London 1994.

In Vienna at that time the burning question was Mannerism. Everybody was talking about Mannerism. The style had become very fashionable in the early thirties. Up till then, even for Berenson and Wölfflin, Mannerism had been a period of decadence and decline. But in Vienna there had been a strong movement to rehabilitate styles that had been despised. [...] When Dvořák wrote on El Greco and Mannerism in the early twenties he made an explicit connection between Mannerism and modern art. [...] As soon as it was decided that Mannerism was a style in its own right. [...] But then another question arose: if it really was a style, like Baroque and Rococo, there must be a Mannerist architecture too. There was a great deal of discussion about this problem. It was just at this moment (the early thirties) that I went to Italy. And, on my way back, I stopped at Mantua and I saw the Palazzo del Tè, built and decorated by Giulio Romano, Raphael's favourite pupil.³¹

La visita in Italia, l'influenza di un dibattito interno agli ambienti storico-artistici viennesi, e l'impressione³² fatta dal testo di Sedlmayr sul Borromini³³, spinsero Gombrich ad interessarsi alla figura di Giulio Romano e al suo lavoro a Palazzo Tè a Mantova per Federigo Gonzaga sia come architetto che decoratore, scegliendolo come soggetto della sua ricerca. In questo lavoro, portato avanti sotto la supervisione di Schlosser, e che prese il titolo di *Zum Werke Giulio Romanos*³⁴, già vengono alla luce alcuni motivi portanti della sua riflessione successiva. Sebbene l'influenza dell'interpretazione psicologica caratteriale³⁵ lo spinse ad una lettura della Sala dei Giganti in connessione con la personalità dell'artista, approccio che abbandonerà del tutto nel suo percorso successivo, alla base del testo si presentano già le linee fondamentali di una visione storico-artistica che esalta il ruolo dell'individuo e del contesto socio-economico nel quale opera: i grandi schemi storici, come quello che vedeva nel periodo manierista l'espressione di un momento di crisi spirituale collettiva, non rispecchiavano la realtà documentale che Gombrich ritrovò negli archivi mantovani, che descrivevano invece il mecenate Federico Gonzaga intento ad una vita mondana splendente, amante delle arti venatorie e dei cavalli, che celebrava attraverso

³¹ E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, pp. 40-41.

³² E. H. Gombrich, *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, cit., p.85.

³³ H. Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, Berlin 1930; trad.it: *L'architettura di Borromini: la figura e l'opera*, Electa, Milano 1996.

³⁴ E. H. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos I-II*, cit.

³⁵ Cfr. A. Rosenauer, *Gombrich e la scuola viennese di storia dell'arte*, in Richard Bösel et al. (a cura di) *L'arte e i linguaggi della percezione: l'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano 2004.

l'arte tale pienezza di vita.³⁶ Come dirà più tardi, non esiste l'arte, ma gli artisti e il loro lavoro, e con la stessa prospettiva individualista si deve guardare anche allo stile. Questo individualismo metodologico, che, come si delineerà più avanti, si rafforza nel contatto con la ricerca di Popper, è qui ancora solo abbozzato, così come l'interesse verso la psicologia che si manifesta in questa ricerca è di natura assai diversa rispetto a quello che avverrà in seguito: se è qui legata alla interpretazione caratteriale dell'artista, diverrà poi indagine scientifica sugli aspetti percettivo-frutivi dell'opera.

Dopo una pausa³⁷ nella produzione più propriamente storico-artistica, dovuta prima alla collaborazione con Kris, poi al lavoro su Warburg, Gombrich pubblica nel 1942 un saggio sulle *Tre Grazie che decorano un'erma di Imene* di Reynolds³⁸, nel quale la ricerca delle fonti iconografiche del soggetto e l'analisi del progetto della committenza, si intersecano ad una riflessione sul problema dell'imitazione e del classicismo. L'interesse per Reynolds, così come per Leonardo, Hogarth o Constable, è interesse per quello speciale intreccio fra la pratica artistica e la riflessione teorica tipica di questi artisti, che è utile a Gombrich nella comprensione dei processi creativi e del rapporto fra teoria e pratica artistica.

Due anni dopo, le sue ricerche si rivolgono in particolare all'*Orione* di Poussin, e si concentreranno in una nuova pubblicazione³⁹ per il Burlington Magazine. Questo breve saggio, grazie all'intuizione che ha permesso allo studioso di scovare una nuova e più completa fonte letteraria di riferimento, diventerà uno degli studi più citati per la comprensione di quest'opera enigmatica.

³⁶ Cfr. R. Woodfield, *Introduzione* a E. H. Gombrich, *Dal mio tempo*, Einaudi, Torino 1999.

³⁷ Tra il 1936 e il 1942, quando Gombrich già si trovava al Warburg Institute, di particolare rilevanza, nella produzione storico-artistica, è la pubblicazione del saggio *Wertprobleme und mittelalterliche Kunst*, che fu poi tradotto in inglese e ripubblicato in *A cavallo di un manico di scopa*. (E. H. Gombrich, *Wertprobleme und mittelalterliche Kunst*, in «Kritische Berichte», 6, 1937, pp. 109-116. Ripubblicato in inglese con il titolo: *Achievement in medieval Art*, in *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon Press, Oxford; trad. it. *L'arte medievale. Criteri di valutazione*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

³⁸ E. H. Gombrich, *Reynolds's Theory and Practice of Imitation*, cit.

³⁹ E. H. Gombrich, *The Subject of Poussin's "Orion"*, «Burlington Magazine», 84, pp. 37-41. Ristampato in *Symbolic Images*, 1972; trad. It: *Il soggetto dell'Orione di Poussin*, in *Immagini Simboliche*, Einaudi, Torino 1978.

1.2.2 Gli studi sul Rinascimento italiano e altri saggi

Nonostante il rifiuto verso un atteggiamento eccessivamente specialistico nei confronti dell'arte, che lo ha portato ad un approccio trasversale nei confronti della pratica storico-artistica, il campo di specializzazione originario di Gombrich è stato il Rinascimento italiano. I contributi principali in questo campo di studi sono stati raccolti nella serie *Studies in the Art of the Renaissance*, consistente in tre tomi, pubblicati in momenti diversi, ma facenti parte di un progetto editoriale di raccolta degli studi rinascimentali dell'autore secondo un criterio tematico. Il primo di questi testi è *Norm and Form*⁴⁰, che riunisce i saggi dedicati al tema dell'influenza di concezioni filosofiche, tendenze sociali e dinamiche del gusto sulle manifestazioni artistiche Rinascimentali, mostrando quanto interconnesse e indivisibili siano state la teoria dalla pratica artistica. Il secondo volume, *Symbolic Images*⁴¹, contiene invece le vecchie pubblicazioni e saggi inediti relativi al problema del simbolismo rinascimentale, riprendendo parte di quegli studi iconologici affrontati, insieme ad Otto Kurz, prima dello scoppio della guerra. Il terzo ed ultimo volume, *The Heritage of Apelles*⁴², riguarda più propriamente gli argomenti privilegiati delle ricerche del Warburg Institute e il suo ruolo come professore di Storia della Tradizione Classica all'Università di Londra, trattando del problema della presenza trasversale della tradizione classica nell'arte occidentale.

Al di là di questa suddivisione editoriale, più o meno adatta a fare da contenitore ad un insieme di scritti sul tema rinascimentale, la cui maggioranza appartiene agli anni Cinquanta e Sessanta, è possibile tracciare una mappa⁴³ degli interessi principali del Gombrich studioso del Rinascimento italiano, utile alla comprensione del suo approccio storico-artistico.

La maggioranza dei suoi studi sul Rinascimento sono connessi a due tematiche centrali nella sua pratica come storico dell'arte: l'analisi dell'influenza che teorie

⁴⁰ E. H. Gombrich, *Norm and Form*, Phaidon Press Limited, London 1966; trad. it. *Norma e forma*, Einaudi, Torino 1973.

⁴¹ E. H. Gombrich, *Symbolic Images*, Phaidon Press Limited, London 1972; trad. it. *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.

⁴² E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, Phaidon Press Limited, London 1976; trad. it. *L'eredità di Apelle*, Einaudi, Torino 1986.

⁴³ Interessante a questo proposito è l'analisi degli studi rinascimentali gombrichiani in M. Podro, *Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001*, cit., pp. 182-185.

filosofiche, concezioni morali o apparati simbolici hanno esercitato nella genesi, nello sviluppo formale e nella funzione ricoperta dalle opere d'arte e, al contempo, l'importanza data ad una ricostruzione storica rigorosa in grado di restituire il contesto originario dell'opera, riferendosi anche a tematiche socio-economiche, ma rimanendo più che altro interessato a dipanare gli intrecci tra committenza e cultura umanistica, credendo fondamentale la comprensione dell'*habitus* mentale dei mecenati e degli artisti rinascimentali per delineare in modo corretto la collocazione contestuale e quindi la funzione dell'opera d'arte. Da una parte quindi gli studi sul neoplatonismo, sulla letteratura artistica e sull'influenza delle fonti letterarie sul mecenatismo, dall'altra un'attenzione all'analisi del contesto sociale inteso come spiegazione dell'agire del singolo artista. Approccio, quest'ultimo, che troverà negli scritti di Baxandall⁴⁴, suo allievo, uno spazio notevole.

Tra i saggi del dopoguerra, in particolare *Botticelli's Mythologies*⁴⁵ e *Icones Symbolicae*⁴⁶, troviamo un interessamento alla tematica dell'influenza del neoplatonismo nell'arte rinascimentale italiana; il primo saggio è dedicato alla ricerca di una lettura unitaria dei dipinti mitologici botticelliani, in particolare la *Primavera*, alla luce di interpretazioni neoplatoniche, analizzando il ruolo allegorico delle figure e il significato delle personificazioni, che interpreta come opere di educazione morale attraverso un'analisi della corrispondenza di Marsilio Ficino con Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici. Il secondo saggio tratta invece in modo teorico la problematica del rapporto tra neoplatonismo, valori morali e significati allegorici nella cultura umanistica rinascimentale. Dello stesso approccio, interessato a rintracciare le influenze teoriche e la struttura del pensiero umanistico rinascimentale nell'arte italiana coeva, risentono anche i saggi: *The Renaissance Conception of Artistic Progress and*

⁴⁴ M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press 1972; trad. it.: *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978.

⁴⁵ E. H. Gombrich, *Botticelli's mythologies. A study in the Neoplatonic symbolism of his circle*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 8, 1947, pp. 7-60. Ristampato in *Symbolic Images*, 1972; trad. it., *Mitologie botticelliane: uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.

⁴⁶ E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae. The visual image in neo-Platonic thought*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, pp. 163-192. Ristampato in *Symbolic Images*, 1972; trad. it., *Icones Symbolicae, filosofie del simbolismo e loro portata per l'arte*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.

*its Consequences*⁴⁷, il cui intento è quello di offrire un'analisi dell'influenza del concetto di progresso negli artisti del rinascimento, studiando la concezione vasariana e i suoi legami con un testo del Rinuccini del 1473; *Renaissance and Golden Age*⁴⁸, *The Leaven of Criticism in Renaissance Art*⁴⁹ e, infine, *Classical Rules and Rational Standards: From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi*⁵⁰. A questo tipo di studi si aggiungono i saggi sulla committenza medicea nella Firenze del Quattrocento (*The Early Medici as Patron of Art*⁵¹), i saggi su Raffaello (*Raphael's Madonna della Sedia*⁵², *Raphael's stanza della Segnatura and the Nature of its Symbolism*⁵³) e numerosi altri sull'arte rinascimentale.

Un discorso a parte va fatto invece per i saggi dedicati a Leonardo, l'artista più studiato da Gombrich, probabilmente anche in virtù del suo interesse verso metodi e procedimenti scientifici. Uno dei primi saggi a lui dedicati fu scritto da Gombrich nel 1954 in occasione di un convegno su Leonardo in Francia, intitolato *Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux*⁵⁴ e ristampato in traduzione inglese in *Norm and Form*, dedicato al metodo disegnativo leonardesco. Di poco precedente, era il saggio

⁴⁷ E. H. Gombrich, *The Renaissance concept of artistic progress and its consequences*, Actes du 17e Congrès International d'Histoire de L'Art, The Hague 1955, pp. 291-307. Ristampato in *Norm and Form*, 1966; trad. it.: *La concezione del progresso artistico nel rinascimento e le relative conseguenze*, in *Norma e forma*, Einaudi, Torino 1973.

⁴⁸ E. H. Gombrich, *Renaissance and Golden Age*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 24, 1961, pp. 306-309. Ristampato in *Norm and Form*, 1966; trad. it.: *Rinascimento ed età dell'oro*, in *Norma e forma*, Einaudi, Torino 1973.

⁴⁹ E. H. Gombrich, *The Leaven of criticism in Renaissance art*, in Singleton, C.S. (a cura di), *Art, Science and History in the Renaissance*, 1968, pp. 3-42. Ristampato in *The Heritage of Apelles*, 1976; trad. it. *Il lievito della critica nell'arte del Rinascimento*, in *L'eredità di Apelle*, Einaudi, Torino 1986.

⁵⁰ E. H. Gombrich, *From the Revival of letters to the reform of the arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi*, in D. Fraser et al. (a cura di), *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, pp. 71-82. Ristampa in *The Heritage of Apelles*, 1976; trad. it. *Dalla rinascita delle lettere alla riforma delle arti: Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi*, in *L'eredità di Apelle*, Einaudi, Torino 1986.

⁵¹ E. H. Gombrich, *The early Medici as patrons of art: A survey of primary sources*, in Jacob, E. F. (a cura di), *Italian Renaissance Studies*, 1960, pp. 279-311; ristampa in *Norm and Form*, 1966; trad. it. *Il mecenatismo dei primi Medici*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973.

⁵² E. H. Gombrich, *Raphael's Madonna della Sedia*, in *Norm and Form*, 1966; trad. it. *La Madonna della Seggiola di Raffaello*, in *Norma e forma*, Einaudi, Torino 1973.

⁵³ E. H. Gombrich, *Raphael's stanza della Segnatura and the Nature of its Symbolism* (1956), in *Symbolic Images*, 1972; trad. it. *La stanza della Segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino, 1978.

⁵⁴ E. H. Gombrich, *Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux*, Actes du Congrès Léonard de Vinci, «Études d'Art», 8,9-10, pp. 179-197. Ristampa in inglese con il titolo: *Leonardo's method for working out compositions*, in *Norm and Form*, 1966; trad. it.: *I precetti di Leonardo per comporre storie*, in *Norma e forma*, Einaudi, Torino 1973.

*Leonardo's grotesque heads*⁵⁵. Interessanti sono le sue notazioni sulle osservazioni scientifiche di Leonardo, in particolare sulla *prospettiva de' perdimenti*, a cui Gombrich fa spesso riferimento in relazione alle sue dimostrazioni percettive⁵⁶.

1.2.3 Il lavoro sul materiale warburghiano e gli studi iconologici

Il lavoro iniziale di Gombrich all'Istituto Warburg consisteva in una sistemazione degli scritti warburghiani sotto la supervisione di Gertrud Bing, allo scopo di continuare il progetto di pubblicazione degli scritti inediti di Aby Warburg. Fino allo scoppio della guerra, Gombrich lavorò insieme alla Bing a quest'opera di risistemazione e catalogazione degli appunti di Warburg, che fu ripresa poi nel 1945.

Le difficoltà però connesse alla frammentarietà⁵⁷ del materiale comportavano la necessità, per un'efficace pubblicazione, di un commento, in stretta connessione con annotazioni di carattere biografico: fu così che il progetto di una biografia prese piede. Il lavoro di Gombrich doveva confluire in un volume dedicato alle teorie di Warburg, come prosieguo di un testo biografico ad opera della Bing. Non si trattava più quindi di una pubblicazione del materiale inedito, ma di una rielaborazione dello stesso in un progetto di rilettura, della cui fedeltà al pensiero warburghiano si fece garante la stessa Bing. Ma anche questo progetto, così come il primo, fu costretto al fallimento a causa della prematura scomparsa della studiosa. Fu proprio questo materiale, come racconta lo stesso Gombrich, a confluire poi nella biografia intellettuale⁵⁸, pubblicata nel 1970.

Come chiarisce Katia Mazzucco nella sua prefazione alla riedizione di *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*⁵⁹, questo progetto editoriale si caricava, dopo la morte della Bing, del triplice compito di farsi ricostruzione biografica, pubblicazione dei frammenti inediti e al contempo di commentario ad essi. La complessità del

⁵⁵E. H. Gombrich, *Leonardo's grotesque heads. Prolegomena to their study*, in A. Marezza (a cura di), *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma, pp. 199-219; Italiano, pp. 541-556. Ristampato in *The Heritage of Apelles*, 1976.

⁵⁶ Cfr. E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press Limited, London 1979; trad. it. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Leonardo Arte, Elemond Editori Associati, Milano 2000 (trad. it. or. 1984).

⁵⁷ E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, p.53.

⁵⁸ E. H. Gombrich, *Aby Warburg, an intellectual biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; trad. it. *Aby Warburg, una biografia intellettuale*, Feltrinelli, 2003.

⁵⁹ *Ibid.*

compito che Gombrich si proponeva attirò le critiche di alcuni studiosi che da un parte ne lamentavano la parzialità del ritratto biografico e dall'altra, come nel caso di Edgar Wind⁶⁰, ne criticavano la scelta stessa dei frammenti da pubblicare. In ogni caso, quest'opera, che arriverà in traduzione italiana solo nel 1983, anche grazie alla fama dell'autore, ha contribuito alla diffusione dell'opera di Warburg, ridefinendone quindi la peculiarità.

Sebbene Gombrich non conobbe mai Warburg di persona, ebbe però modo di frequentare i suoi allievi e lavorarci insieme, ereditando la capacità di approccio multidisciplinare al problema artistico, di cui la stessa attività dell'Istituto si faceva promotrice. L'ammirazione nei confronti della capacità di Warburg di contestualizzare l'opera d'arte, considerata parte integrante di una complessa interazione fra le componenti culturali, religiose e simboliche di un'epoca, diviene però diffidenza nei confronti degli studiosi che dopo Warburg hanno ripreso, forse con meno cautele, tale percorso di ricerca. Ed è *in primis* l'iconologia panofskiana ad essere l'oggetto delle critiche gombrichiane.

In particolare l'introduzione di *Symbolic Images*, intitolata *Aims and Limits of Iconology*⁶¹ è dedicata ad un'analisi dei metodi iconologici panofskiani. Come ha affermato Ginzburg⁶², che inserisce in una stessa linea di discendenza da Warburg, sia gli scritti di Panofsky che la ricerca gombrichiana, la polemica di Gombrich contro gli studi iconologici ha un duplice obiettivo: quello di colpire il peso e l'influenza della nozione di *Zeitgeist* che a suo parere pervade l'iconologia e la radica negativamente in una prospettiva storicistica di cui non condivide le premesse, e in secondo luogo, di negarne le interpretazioni espressionistiche dello stile che ne discendono. In entrambi i casi, l'iconologia panofskiana è intesa da Gombrich come connessa ad una concezione dello stile artistico come espressione dello spirito di un'epoca, nei suoi tentativi di rintracciare le relazioni fra simboli, stile, cultura e opere d'arte. Il problema risiede, per

⁶⁰ E. Wind, Recensione di E. H. Gombrich *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, «The Times Literary Supplement», 25 Giugno 1971, pp. 735-736.

⁶¹ E. H. Gombrich, *Introduction: Aims and Limits of Iconology*, in *Symbolic Images*, Phaidon Press Limited, London 1972; trad. it.: *Aspirazioni e limiti dell'iconologia*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.

⁶² C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in «Studi medievali», serie III, VII, 1966, pp. 1015-65; ristampa in *Miti emblematici*, Einaudi, Torino 1986.

Gombrich, essenzialmente su due livelli, quello di stabilire cosa è un simbolo e in che modo si relazioni col significato, e quello della complessità del rapporto immagine-parola. Come afferma Silvia Ferretti⁶³, nonostante Gombrich riconosca nel concetto di funzione, peraltro molto discusso, l'intricato rapporto fra immagine e cultura, allo stesso tempo lo ritiene troppo complesso per essere indagato nella sua totalità senza avventurarsi in ricerche che rischiano di perdere contatto con i documenti a disposizione. Il rapporto fra simbolo e significato, afferma la Ferretti, si configura in Gombrich secondo un'inafferrabile dinamicità che non permette la costruzione di speculazioni complesse come quelle offerte dall'iconologia. In breve, la battaglia gombrichiana contro i residui storicistici nella teoria e storia dell'arte colpisce l'iconologia panofskiana interpretata come parte integrante di questa deriva pseudometafisica degli studi storico-artistici. La critica gombrichiana però risente di alcune limitazioni, non solo perché la nozione di simbolo utilizzata non prende in considerazione la complessità del modello cassireriano, ma anche per la ristrettezza intrinseca con la quale interpreta funzioni e compiti dell'iconologia, intesa semplicemente come identificazione di un programma e ricerca dei legami dell'immagine con i testi⁶⁴. Questa visione circoscritta dell'iconologia panofskiana, affievolisce l'accusa gombrichiana, che non si sofferma a delineare in modo esaustivo la complessità del rapporto fra simbolo e significato e il modo in cui si articola in una visione della storia che non elimina in realtà lo spazio del soggettivo. Una debolezza connessa anche al carattere asistemático del saggio e in generale degli studi "iconologici" dell'autore, caratterizzati da una concezione del simbolo inteso come metafora, e da una prudenza interpretativa derivante da una diffidenza nei confronti della possibilità di connettere testi e immagini senza rilevarne lo scarto ineliminabile che li distanzia. Come ha affermato Ginzburg:

Si potrebbe concludere , a questo punto, che l'indirizzo impresso dal Gombrich, con le sue geniali ricerche, alla tradizione warburghiana, implica da un lato un guadagno (l'approfondimento dei problemi dello stile pittorico grazie agli strumenti offerti dalla psicologia),

⁶³ S. Ferretti, *Gombrich e l'iconologia del novecento: un possibile tracciato*, in *L'intenzione dell'opera*, EUM, 2009.

⁶⁴ Cfr. S. Ferretti, *Gombrich e l'iconologia del novecento*, cit.

dall'altro una perdita (il diminuito interesse per lo scambievole rapporto tra le varie facce della realtà storica e i fenomeni artistici).⁶⁵

1.3 Gombrich teorico dell'arte

1.3.1 Alle radici dell'immagine: Kris e la caricatura

La collaborazione con Kris è stata una delle esperienze fondamentali che segnarono il percorso intellettuale di Gombrich, che, appena laureato, venne a trovarsi in un'attività di ricerca intensa con quello che Schlosser considerava "il suo primo allievo"⁶⁶. Kris, dopo essersi interessato alla tematica dell'espressione nelle opere d'arte, e all'uso della psicologia gestaltica e dei suoi esperimenti sull'interpretazione delle immagini, intensificò il suo interesse per la psicoanalisi. Il suo progetto di un'estetica psicoanalitica, o meglio, di una storia dell'arte illuminata dall'interpretazione dei processi psichici, assunse fin dall'inizio delle connotazioni peculiari. Essa non passava per una ripresa degli scritti di Freud sull'arte, come *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910) o *Il Mosè di Michelangelo* (1914), ma si articolava intorno alle riflessioni contenute ne *Il motto di spirito*⁶⁷, opera che pur non parlando esplicitamente di arte, conteneva, secondo Kris, il nocciolo della riflessione estetica freudiana. Alla base di questa scelta c'era la convinzione che la psicoanalisi applicata all'arte non dovesse sfociare nella costruzione di patografie, né riferirsi soltanto al carattere espressivo dell'opera d'arte e al modo in cui può darci informazioni sull'artista, ma dovesse invece essere applicata ad un contesto più ampio, diventando criterio interpretativo dello sviluppo e dell'evoluzione di un intero genere artistico. Se l'opera non poteva essere intesa, secondo Kris, come un canale trasparente verso la psiche dell'artista, la psicoanalisi poteva invece comunque arricchire il percorso di ricerca storico-artistico mettendo al centro una categoria di carattere storico: la questione della nascita e dello sviluppo di un genere artistico, anche attraverso la comprensione del suo valore psichico nell'evoluzione storica.

⁶⁵ C. Ginzburg, *op. cit.*, pp. 74-75.

⁶⁶ E. H. Gombrich, *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, cit., p.85.

⁶⁷ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1905; trad.it.: *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Universale Bollati Boringhieri, Torino 1975.

Su queste premesse teoriche, Kris intraprese la sua riflessione, con la collaborazione del giovane Gombrich, su un genere artistico particolare: la caricatura. Genere comico proprio come il motto di spirito, diventò per Kris il campo di prova di un'integrazione bilanciata tra la storia dell'arte e l'analisi psicoanalitica. In questa operazione di ricostruzione della storia della caricatura, erano in gioco per Kris due elementi, di cui rivendicò la centralità in ogni interpretazione psicoanalitica dell'arte: la storicità e l'effetto comunicativo. Il motto di spirito poteva, per Kris, considerarsi il "paradigma artistico"⁶⁸ di un'estetica psicoanalitica perché stabiliva l'opera come il frutto di un equilibrio accettabile tra materiale inconscio e rielaborazione formale conscia: il motto, per Freud, era infatti il risultato di un risparmio inibitorio, nasceva da una liberazione controllata di contenuti latenti inconsci attraverso la mediazione controllata della forma. La forma era la depositaria di questa trasformazione di forze, mostrando e celando al contempo il contenuto aggressivo o sessuale di questa liberazione di forze. Era proprio il valore di mediazione essenziale svolto dalla forma a divenire per Kris paradigmatico per la comprensione del fenomeno artistico in termini psichici: la caricatura, come traduzione grafica del motto di spirito, offriva quindi l'opportunità di estendere la riflessione freudiana dal motto di spirito all'immagine in generale. La caricatura infatti, secondo Kris, utilizza i contenuti dell'inconscio, ma è la forma a porre loro un limite, rendendo il materiale inconscio oggetto di comunicazione. Non c'è arte laddove i contenuti soggettivi non siano tradotti verso una possibile oggettività e la forma diventa il luogo essenziale di questa traduzione: da inconscio a comunicabile. Da storico dell'arte, Kris, riteneva altrettanto essenziale preservare, all'interno di questa riflessione psicoanalitica sull'arte, la peculiarità dello sguardo storico sull'oggetto artistico. La caricatura non poteva essere pensata semplicemente come un meccanismo dell'Io, ma doveva essere indagata nella sua evoluzione storica. Kris intrecciò quindi una ricerca sulla questione fondamentale del rapporto mutevole fra immagine e realtà, con lo studio storico e il reperimento di fonti iconografiche, facendo in ultimo della psicoanalisi il quadro interpretativo generale

⁶⁸ E. H. Gombrich, *Verbal Wit as a Paradigm of Art. The Aesthetic Theories of Sigmund Freud*, in *Tributes*, 1984; trad. it. *Il motto di spirito come paradigma artistico*, in *Custodi della memoria*, Feltrinelli, Milano 1985.

utile alla comprensione del ruolo svolto dalla caricatura all'interno dell'economia psichica. La tesi generale per Kris era che la caricatura, come genere artistico, avesse avuto una comparsa tardiva nella storia dell'arte perché poteva essere considerata accettabile solo laddove la "magia dell'effigie" fosse svanita completamente. Così riassume Gombrich:

Proposito primo del libro era, per Kris, quello di mostrare la connessione della caricatura con la magia – intendo magia dell'effigie. [...] Le pratiche magiche dell'immagine, quanto più possibile diffuse, discendono dalla convinzione che una lesione inferta all'effigie ferisca al tempo stesso l'effigiato: questo è lo stadio iniziale di un'evoluzione che conduce sino alla caricatura. Allo stadio successivo, quello della cosiddetta "immagine punitiva", il nemico è disonorato raffigurandolo poniamo pendente da una forca. Solo al terzo stadio troviamo la caricatura vera e propria, la deformazione umoristica dei tratti della vittima che resta tuttavia riconoscibile. La caricatura diviene possibile solo quando non si dà più terrore magico, quando le emozioni ricevono forma estetica.⁶⁹

La comparsa della caricatura, genere relativamente moderno, poteva quindi datarsi, secondo lo studioso, tra il XVI e il XVII secolo nell'Italia centrale. A partire dagli studi fisiognomici di Giovanni Battista Della Porta e dai disegni grotteschi di Leonardo da Vinci, ai quali poi, significativamente, Gombrich dedicherà un saggio⁷⁰, Kris tracciò una storia dell'evoluzione del genere, assegnandone la paternità ai fratelli Carracci, e seguendone poi la diffusione tra il XVII e il XVIII secolo, periodo che per lo studioso segnava un momento di passaggio fondamentale: la caricatura smette di essere un "capriccio d'artista" per divenire una forma potente di satira politica e sociale. Questo tipo di analisi, che non è esente da influenze antropologiche ed evolucionistiche nella concezione lineare e progressiva del rapporto delle immagini con la psiche umana, risente quindi di una metodologia che frenò poi gli autori, falliti i tentativi di pubblicazione integrale dello studio tra il 1938 e il 1940, dal pubblicarlo nel dopoguerra.

La collaborazione con Kris, influenzò la riflessione gombrichiana su più fronti. Sebbene l'abbandono dell'approccio psicoanalitico da parte di Gombrich fu in realtà

⁶⁹ E. H. Gombrich, *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, cit., p.87.

⁷⁰ E. H. Gombrich, *Leonardo's grotesque heads. Prolegomena to their study*, in A. Marezza (a cura di), *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma, pp. 199-219; Italiano, pp. 541-556. Ristampa in *The Heritage of Apelles*, 1976.

quasi immediato⁷¹, questa ricerca gli permise di affrontare lo studio dell'immagine secondo delle prospettive differenti rispetto a quelle dell'ambiente universitario in cui si era formato, contribuendo a fornire degli elementi che saranno poi fondamentali nel suo approccio storico-artistico. L'attenzione al problema del valore psicologico dell'immagine, la necessità di integrare lo studio storico con considerazioni di carattere generale che inseriscono l'immagine all'interno di un contesto teorico che ne qualifica il significato, e quindi, la convinzione che la storia dell'arte debba aprirsi al contributo di altre discipline, saranno delle costanti essenziali della sua intera riflessione, alle quali la collaborazione con Kris ha dato un impulso determinante. Alla multidisciplinarietà dell'approccio si aggiungevano inoltre l'attenzione di Kris alla questione della centralità del "genere" artistico, che per Gombrich si trasformerà in un costante impegno nei confronti della contestualizzazione dell'opera all'interno di una specifica base retorica, che rappresenta il fondamento di quel linguaggio convenzionale e condiviso, la cui conoscenza e comprensione precedono qualsiasi contenuto espressivo. Il genere, insieme allo stile, diventa, per Gombrich, l'orizzonte di riferimento entro il quale, come spettatori, costruiamo le nostre aspettative, consapevoli che ogni scelta dell'artista sarà una scelta intrinseca alle potenzialità del linguaggio usato, modellato dalla tradizione ed ereditato dall'artista come invalicabile mezzo espressivo⁷². Non ultimo, l'eredità di Kris è rinvenibile nell'interesse nei confronti delle arti minori, caricature, vignette satiriche e pubblicità, rintracciabile lungo tutta l'opera di Gombrich, così come nell'attenzione nei confronti di una tematica specifica, quella del grottesco, sviluppata in modo rilevante nel suo studio dell'ornamento⁷³. L'immagine satirica o il manifesto pubblicitario nella riflessione gombrichiana non solo rispondono ad un ideale estetico che intreccia lo studio dell'immagine artistica con le esperienze della quotidianità visiva, ma acquistano un ruolo fondamentale proprio per la loro capacità di condensare sinteticamente le peculiarità intrinseche ad ogni immagine. Essi sono, infatti, esemplari dimostrativi unici nell'attività di dipanamento dei meccanismi

⁷¹ Cfr. J. Lorda, *Gombrich: una teoría del arte*, Ediciones Universitarias Internacionales, Barcelona 1991; sull'argomento è interessante anche il più recente saggio di Stefano Ferrari, *Gombrich, Art and Psychoanalysis*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011.

⁷² Su genere, stile e maestria nella riflessione di Gombrich: J. Lorda, *Gombrich: una teoría del arte*, cit.

⁷³ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., cap. 10.

formali e percettivi che ogni immagine, che sia artistica in senso convenzionale o no, sfrutta per ottenere un certo effetto. Nella costruzione di una teoria dell'immagine legata all'analisi degli effetti che essa provoca, la vignetta, il gioco con le forme, sono in grado di mostrare in modo diretto, in virtù della loro semplicità formale o limitatezza dell'effetto che vogliono provocare, una buona parte del funzionamento percettivo della fruizione artistica.

Gombrich riutilizzerà i materiali derivanti da questo lavoro di ricerca sulla caricatura sia in *Arte e Illusione*, nel decimo capitolo, che nel saggio del 1967 *La maschera e la faccia*⁷⁴. In entrambi i casi la componente psicoanalitica scompare, mentre viene privilegiato l'uso della psicologia della percezione, più adatto, nella prospettiva gombrichiana ad un'analisi delle potenzialità delle immagini. La scelta di abbandonare l'approccio psicoanalitico, nella quale è stata determinante l'influenza di Popper e le sue critiche alla psicoanalisi, viene spiegata nel saggio del 1954 *Psicoanalisi e storia dell'arte*⁷⁵, nel quale Gombrich espone quali siano a suo parere i limiti dell'estetica psicoanalitica. In questa critica alla psicoanalisi applicata all'arte, però, si ritrova l'eco delle ricerche svolte con Kris: oggetto delle obiezioni gombrichiane è infatti proprio quell'approccio psicoanalitico che lo stesso Kris rifiutava, quello cioè concentrato solamente sul significato espressivo delle opere nella correlazione con gli eventi della psiche dell'artista. Infatti:

In un discorso psicanalitico sull'arte, quasi sempre primeggia l'analogia fra l'opera d'arte e il sogno. [...] Vero è che esistono pitture (alcune, per esempio, di Goya, Blake, Fuseli) simili a sogni; ma se compirete con la mente una perlustrazione lampo nella National Gallery di Londra, con le sue Madonne e i suoi paesaggi, le sue nature morte e i suoi ritratti, vi renderete conto che gli elementi tradizionali e convenzionali hanno spesso più peso di quelli personali.⁷⁶

Se lo stesso Kris si era fatto promotore di un'analisi dell'arte che non si limitasse al problema espressivo, ma integrasse invece i metodi della psicoanalisi all'interno di

⁷⁴ E. H. Gombrich, *The Mask and the Face: the perception of physiognomic likeness in life and in art*, in E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Art, Perception and Reality*, The John Hopkins University Press, 1972; trad. it. *La maschera e la faccia*, in *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978.

⁷⁵ E. H. Gombrich, *Psychoanalysis and the History of Art*, in «The international Journal of Psycho-Analysis», 35, pp. 401-411; trad. it. *Psicoanalisi e storia dell'arte* in *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1967.

⁷⁶ Ivi, pp. 44-45.

una riflessione storica sull'immagine, Gombrich fa tesoro di tale impostazione, e, pur abbandonando completamente l'impresa, ormai datata, di una storia psicoanalitica dell'immagine, riprende comunque le critiche di Kris all'analogia opera-sogno. A parlare qui non è solo lo storico dell'arte preoccupato di sostenere il valore fondante della tradizione, dell'elemento convenzionale, stilistico all'interno delle opere d'arte di ogni epoca, ma anche il critico di ogni concezione "espressionista" dell'arte, nella sua pretesa di considerare l'opera il canale di comunicazione diretto fra l'interiorità dell'artista e la sensibilità dello spettatore. Ecco cosa dice poco più avanti:

È poi tanto importante sapere che significato abbia avuto l'opera per l'artista? Perché ciò sia importante, occorre una sola premessa, questa: che il significato privato, personale, psicologico del quadro, sia l'unico significato vero – e sia quindi quello che trasmette, se non alla coscienza, almeno all'inconscio dello spettatore.⁷⁷

Non è attraverso la sola lettura dell'immagine che possiamo rinvenire i significati personali che si celano in ogni opera. E anche se la presenza di testimonianze scritte dell'autore o sull'autore potesse esserci d'aiuto in quest'operazione ermeneutica, sarebbe comunque parziale e non esaurirebbe affatto il significato dell'opera d'arte. Essa infatti non è considerabile come un atto espressivo diretto, né una traduzione dei contenuti inconsci che si esplicano nei sogni, è al contrario, per Gombrich, sempre un condensato di simboli e metafore di carattere culturale, interne al linguaggio di forme che l'artista deriva dalla tradizione. «Sono convinto che l'artista possa trovare una voce solo per mezzo dei simboli presentatigli dall'epoca in cui vive»⁷⁸. L'opera d'arte non comunica inconsciamente in modo universale, ma ha un significato soprattutto in rapporto ad un contesto: non conta il significato privato in sé, ma conta il fatto che in quel momento esso abbia acquisito importanza artistica. E sono i fattori sociali, come lo stile o le tendenze del gusto di un'epoca, ad operare questa "trasformazione", senza di essi, e senza il linguaggio che ne custodisce la loro stratificazione, non ci sarebbero né arte né comunicazione.

Sebbene non di impronta psicoanalitica, l'uso di metodiche psicologiche nella comprensione dell'opera, è stata una costante dell'approccio gombrichiano, che come

⁷⁷ Ivi, p. 45.

⁷⁸ Ivi, p. 68.

Kris, ha ritenuto fondamentale indagare il valore dell'immagine nel suo funzionamento psicologico, non più in relazione ai meccanismi dell'inconscio, ma a quelli della percezione visiva.

1.3.2 La psicologia e l'epistemologia come modelli

Una delle caratteristiche più conosciute della ricerca storico-artistica gombrichiana è l'applicazione di modelli teorici e metodologici propri di altre discipline al caso specifico della storia dell'arte e della teoria dell'immagine. Questa contaminazione multidisciplinare riguarda, in particolare, due campi di studio: la psicologia scientifica della percezione e l'epistemologia. Dalla prima Gombrich deriva dei modelli di comprensione dell'opera d'arte attraverso una disamina degli aspetti percettivi, dalla seconda invece sia dei criteri metodologici, nella definizione di ruoli e compiti della storia dell'arte, che dei contenuti teorici.

Nel caso dell'epistemologia, il modello di riferimento è univoco: Gombrich si rivolge quasi esclusivamente agli studi di Karl Popper⁷⁹. Se dal punto di vista storiografico, Gombrich riprende le analisi popperiane sulla storia della scienza, rielaborandone l'individualismo metodologico, non è però solo lo studio dei processi storici e di evoluzione della conoscenza scientifica ad essere l'oggetto della sua attenzione. Infatti, il riferimento alla riflessione di Popper riguarda anche l'ambito più strettamente gnoseologico: la teoria della conoscenza popperiana trova un posto nell'analisi dei processi creativi, oltre che nel modello percettivo utilizzato come chiave di comprensione del ruolo dello spettatore nella strutturazione dell'opera d'arte.

Per ciò che riguarda invece la psicologia, i modelli utilizzati da Gombrich sono molteplici, e parte dell'intento di questo lavoro è proprio comprenderne l'origine e l'evoluzione, nel tentativo di dipanare il fitto intreccio di contributi e contaminazioni che hanno caratterizzato l'innovatività della teoria dell'immagine gombrichiana.

⁷⁹ L'influenza che Popper ha esercitato sulla teoria gombrichiana sarà oggetto di riflessione nel prossimo capitolo, qui si accenneranno soltanto le caratteristiche principali di questa "contaminazione".

L'uso della psicologia nella storia dell'arte era una pratica piuttosto diffusa già nella scuola di Vienna⁸⁰. Come afferma Gombrich «noi tutti avevamo come assunto psicologia suggendo il latte di nostra madre, la Alma Mater viennese»⁸¹. A partire da Riegl, molti furono gli studiosi e gli storici dell'arte connessi alla scuola di Vienna ad essersi interessati alle mutevoli intersezioni fra arte e psicologia⁸². Lo stesso Schlosser si era interessato, in un primo momento della sua carriera di studioso, al problema della “formula” in termini psicologici oltre che stilistici. Anche Emanuel Löwy utilizzò nozioni psicologiche (come quella di immagine mnestica) e, indagando il fenomeno del naturalismo greco, fece spesso riferimento all'origine psicologica di certi meccanismi rappresentativi. Fu poi il lavoro di Sedlmayr⁸³ sul Borromini, a fare grande impressione a Gombrich al momento della sua pubblicazione. In quest'opera, che influenzò le ricerche di Gombrich su Giulio Romano, la psicologia forniva la base interpretativa dell'opera architettonica borrominiana, ma anche della sua personalità, mettendo insieme i principi della psicologia della Gestalt con un'interpretazione psicologica del carattere dell'artista e del modo in cui quest'ultimo influenza la sua opera. Gombrich si muoveva quindi in un ambiente culturale in cui la psicologia e la storia dell'arte collaboravano in diverse direzioni di ricerca: non erano solo gli storici dell'arte ad appropriarsi delle metodologie psicologiche, ma anche gli psicologi ad interessarsi al problema dell'immagine, tra i quali, Karl Bühler⁸⁴.

⁸⁰ E. H. Gombrich, *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*, «Art Journal», 44, 1984, pp. 162-164 ; trad. it: *Storia dell'arte e psicologia a Vienna cinquant'anni fa*, in *Dal mio tempo*, Einaudi, Torino 1999.

⁸¹ Ivi, p. 70.

⁸² Recentemente, la centralità di Vienna nell'articolazione della collaborazione fra arte e psicologia è stata oggetto delle riflessioni del neurologo premio Nobel Eric R. Kandel, *The Age of Insight*, Random House, New York 2012; trad. it. *L'età dell'inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012. Egli sostiene: «Influenzati dal lavoro di Freud, tre membri della Scuola di storia dell'arte di Vienna hanno realizzato il progresso concettuale indispensabile al dialogo tra psicologia e storia dell'arte: Alois Riegl[...], Ernst Kris e Ernst Gombrich, due suoi giovani discepoli. Lavorando sia insieme sia in modo indipendente, i tre hanno posto le basi per l'emergere di un approccio olistico alla psicologia cognitiva dell'arte» (pag. 193).

⁸³ H. Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, cit.

⁸⁴ Sull'influenza della teoria di Bühler sulle riflessioni gombrichiane, si vedano in particolare i saggi di Richard Woodfield: *Gombrich e la semiotica* (1996) e *Ernst Gombrich: Iconology and the 'linguistics of the image'* (2011), e quello di Klaus Lepsky: *Art and Language: Ernst H. Gombrich and Buhler's Theory of Language*, in *Gombrich on Art and Psychology*, a cura di R. Woodfield, Manchester 1996, pp. 27-41.

È quindi connesso con l'orizzonte della sua formazione l'interesse di Gombrich nei confronti della psicologia. A partire dagli anni Cinquanta, una consistente parte della sua riflessione si indirizzò verso il problema psicologico della fruizione dell'immagine. Il suo approccio, però, per quanto connesso con la tradizione viennese, si aprì ai nuovi sviluppi degli studi psicologici nel dopoguerra.

L'uso di chiamare la psicologia a fondamento della scienza dell'arte risale almeno a Riegl. Ma chi si sofferma o si interroga ancora oggi sul "tattile" e sull'"ottico"? Ero quindi costretto a porre per così dire un nuovo inizio. [...] Oggi sappiamo che la teoria dell'immagine retinica è del tutto sviante, perché la retina è essa stessa un organo selettivo. Si doveva quindi riformulare la teoria della percezione qualora si desiderasse proseguire sulla strada indicata. È quello che ho cercato di fare con *Art and Illusion*.⁸⁵

Il background di riferimento cambiò quindi radicalmente: l'interesse per la psicologia divenne quasi esclusivamente interesse per i meccanismi della visione, e le teorie percettive utili alla storia dell'arte non potevano più essere quelle di derivazione helmoltziana utilizzate da Riegl. Era necessario un rinnovamento degli strumenti psicologici usati dalla storia dell'arte, per raffinarli e rafforzare così, di conseguenza, il carattere scientifico della ricerca storico-artistica, rinnovandola dall'interno.

Il suo progetto non si tramutò però in una semplice presa in prestito degli strumenti offerti dalla psicologia, ma voleva offrirsi come ristrutturazione della metodologia della teoria dell'immagine, prima a margine della ricerca estetologica, e ora intesa come parte integrante della storia dell'arte, grazie allo studio dei meccanismi fruitivi. L'analisi della visione diventa quindi il perno di questo ripensamento, inserendosi sia come teoria rilevante nella comprensione dei processi fruitivi dell'opera, sia come spiegazione dell'attività creativa dell'artista, che, conseguentemente, delle evoluzioni storiche dello stile.

La psicologia scientifica a cui Gombrich si rivolge in *Arte e Illusione*, è legata principalmente a due fonti: gli studi di J. J. Gibson e le ricerche del neonato cognitivismo, connesse alla teoria dell'informazione della comunicazione. L'interesse generale nei confronti della psicologia, già presente in *Arte e Illusione*, si approfondisce

⁸⁵ E. H. Gombrich, *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, cit., p.98.

poi nel corso degli anni successivi, per diventare uno degli snodi essenziali della sua riflessione sia ne *L'immagine e l'occhio* che ne *Il senso dell'ordine*.

La psicologia scientifica incontra quindi l'epistemologia popperiana, in una soluzione che vede l'atto visivo, così come ogni procedimento di acquisizione di conoscenza, come un processo per prova ed errore, quindi di formulazione di ipotesi sul reale in un gioco continuo fra proiezioni anticipatorie e confutazioni sulla base dei dati sensibili. Una concezione in grado di restituire la complessità dei processi cognitivi legati ad ogni attività visiva e che fa dell'immagine un tassello fondamentale nella loro comprensione. Se l'immagine è utile per capire i tranne della percezione, a sua volta quest'ultima ci aiuta a comprendere le qualità fondamentali dell'immagine artistica, il suo ruolo e la sua evoluzione.

Costruire una teoria percettiva dello stile, combinandola con l'epistemologia popperiana, è definibile quindi come uno degli obiettivi principali del Gombrich teorico, combinazione che vuole essere funzionale ad un arricchimento dei metodi e delle indagini storico-artistiche, rese autonome dall'estetica. Come ha ben delineato Tonelli⁸⁶, Gombrich ha agito "sperimentalmente" combinando la metodologia storico-artistica con la psicologia allo scopo di inquadrare il problema dell'immagine all'interno di un orizzonte storiografico. Ma il rifiuto nei confronti delle pratiche "speculative", combinato con quell'individualismo metodologico di matrice popperiana, ha inficiato la sistematicità della riflessione teorica gombrichiana, influenzando anche sull'eterogeneità delle letture critiche della sua opera, nella maggioranza comunque confinate a *Arte e illusione*.

1.3.3 Il "trattico". Un progetto a posteriori?

Gombrich, in un'intervista del 1990, offre una visione d'insieme delle sue riflessioni sulla teoria dell'immagine:

Concepisco un progetto molto ambizioso, una sorta di trattico. Il progetto era già ed è rimasto almeno in parte quello di scrivere sia un testo di teoria della rappresentazione, relativo all'imitazione della natura (*Art and Illusion*), sia un testo di teoria della forma non

⁸⁶ G. Tonelli, *E. H. Gombrich e l'estetica delle arti figurative*, «Studi di Estetica», 22, 1962.

rappresentativa, vale a dire della forma ornamentale (*The Sense of Order*). Mi propongo di scrivere anche sui temi dell'illustrazione testuale e del simbolismo, e di fatto ne ho scritto. In *Symbolic Images* ho trattato la storia del concetto di simbolo nelle arti figurative; mentre ho raccolto le mie riflessioni sul problema della narrazione per immagini essenzialmente in *The Image and the Eye*. Esistono naturalmente molti altri ambiti teorici da considerare. Ma i tre ambiti suaccennati mi sembravano gli ambiti generali su cui una scienza generale dell'arte era chiamata a pronunciarsi. Ritenevo estremamente importante conoscere quanto la psicologia contemporanea potesse rivelare sui problemi della percezione, della rappresentazione, ecc.⁸⁷

In questo passo sono condensate alcune delle considerazioni più esplicite dello studioso che ripensa a posteriori le sue ricerche, utili a chiarire come egli interpretasse l'articolazione del suo lavoro teorico in termini di un progetto unitario. In esso viene identificata inequivocabilmente la centralità della psicologia contemporanea come strumento essenziale della costruzione di una "scienza generale dell'arte". La storia dell'arte è inquadrabile quindi all'interno di un sistema che ne fa una "scienza generale", intesa come parte fondamentale di un processo di riflessione sulla storia della cultura e, di conseguenza, sull'uomo. L'ambizione è quindi duplice, da una parte rinnovare i metodi della storia dell'arte attraverso una ristrutturazione epistemologica razionale, che fa della metodologia scientifica il riferimento fondamentale, dall'altra il desiderio di mantenere lo studio dell'arte all'interno della tradizione umanistica facendone sì una scienza, ma di carattere "generale", in grado di evitare quei processi di specializzazione e parcellizzazione che hanno caratterizzato la ricerca scientifica novecentesca, rispettandone quindi il suo valore umanistico.

Come afferma nel 1987: «La mia ambizione, un'ambizione non da poco, era quella di diventare una specie di commentatore della storia dell'arte. [...] A me interessano soprattutto le spiegazioni di carattere più generale»⁸⁸. Il metodo di approccio scelto per affrontare questi problemi di carattere generale e quest'operazione di rinnovamento dello studio storico-artistico, è quello, come afferma Gombrich nel passo precedente, della "psicologia contemporanea". Attraverso i contenuti e gli strumenti metodologici presi in prestito da quest'ultima, Gombrich ritiene di essersi

⁸⁷ E. H. Gombrich, *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, cit., pp. 97-98.

⁸⁸ E. H. Gombrich, *An Autobiographical Sketch*, in *Topics of Our Time*, Phaidon Press Limited, London 1991, trad. it.: *Uno schizzo autobiografico*, in *Argomenti del nostro tempo*, Einaudi, Torino 1994, p. 16.

occupato di una serie di questioni, considerate da lui centrali per il suo progetto: la comprensione della rappresentazione, del problema della *mimesis* e della sua storia, affrontati in *Arte e Illusione*; lo studio dell'arte ornamentale, ne *Il senso dell'ordine*; infine l'analisi del concetto di simbolo, in *Immagini simboliche*. A margine di questo trittico ideale sarebbe da aggiungere un altro testo fondamentale nella sua produzione, che è *L'immagine e l'occhio*, in cui l'insieme di saggi che lo compongono, approfondiscono il problema della rappresentazione e quello della narrazione per immagini, utilizzando, in modo ancora più specifico, concetti ed analisi interne alla psicologia della percezione.

Parlare però di "trittico", come fa Gombrich, nel desiderio di fornire una formula riassuntiva efficace delle sue ricerche, è in realtà poco rispondente, e Gombrich stesso ne era consapevole, sia alla struttura che ai contenuti delle opere citate. Se *Arte e Illusione* e *Il senso dell'ordine* sono state pensate fin dall'origine come complementari, come afferma Gombrich nella prefazione a *Il senso dell'ordine* («La somiglianza di questo volume e *Arte e Illusione*, sia nei sottotitoli che nell'impianto, ha lo scopo di sottolineare il carattere complementare delle due ricerche: l'una riguardante la rappresentazione l'altra il disegno puro»⁸⁹), e sono connesse sia nella struttura⁹⁰ che nella metodologia, trattando entrambe delle questioni interne all'immagine e alla sua evoluzione storica attraverso un'analisi di tipo psicologico, la prima per il caso della rappresentazione, la seconda sull'ornamento, al contrario *Immagini simboliche* è un testo che riunisce saggi su diversi argomenti, scritti in periodi molto diversi, dagli anni Quaranta fino agli anni Settanta. In questo caso il suo carattere frammentario⁹¹ inficia la possibilità di delineare un pensiero strutturato sul tema del simbolismo, ancor meno considerando l'intento decostruttivo dei saggi più teorici in esso raccolti in relazione all'iconografia panofskiana.

Se è vero che questi testi (cui si può virtualmente aggiungere *L'immagine e l'occhio*) sono centrali per la comprensione della teoria gombrichiana, la scelta dello

⁸⁹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 9.

⁹⁰ Entrambe pur nascendo da conferenze, sono state pubblicate a posteriori secondo un principio monografico.

⁹¹ R. Woodfield, *Ernst Gombrich: Iconology and the "linguistics of the image"*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011.

studioso di segnalarli tutti insieme non è casuale, ma aveva l'implicito scopo di inserirli all'interno di un percorso di ricerca coerente e strutturato. Questo perché, a differenza di quanto sperava il loro autore, una buona parte della critica⁹² ha proprio messo in discussione la continuità della sua produzione, rilevando una virata conservatrice nell'evoluzione del suo pensiero, tale da rendere in vari punti incompatibili sia i contenuti che i presupposti metodologici fra le opere degli anni sessanta e le successive. Come si è già accennato, la discontinuità è stata avvertita in particolare tra *Arte e Illusione* e *Il senso dell'ordine*, alimentando un equivoco interpretativo che è ancora oggi presente. Ma non è solo una questione interpretativa: *Arte e Illusione* ottenne un successo editoriale che gli altri testi non ebbero, diventando l'opera non divulgativa più letta di tutta la produzione gombrichiana. Un successo che invece non ottenne *Il senso dell'ordine*, con grande disappunto dell'autore, che lo riteneva la degna continuazione della sua precedente opera sulla rappresentazione. Per questo si è ritenuto necessario, in questa ricerca, ricomporre questa frattura, e rileggere quindi l'opera gombrichiana attraverso gli strumenti teorici offerti da *Il senso dell'ordine*, un'opera, che pur nella sua intrinseca eterogeneità, assume un valore specifico per la comprensione della riflessione gombrichiana.

1.3.4 *Arte e Illusione*

Publicato nel 1960, nasce in realtà dalle conferenze *A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, tenute da Gombrich nel 1956 alla National Gallery di Washington, che confluirono quasi totalmente e con pochi ritocchi nel testo, costituendone la maggior parte dei capitoli. Il sottotitolo scelto (*Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*), aiuta a inquadrare il tema centrale dell'opera, che il titolo *Arte e illusione*, scelto tra l'altro proprio su consiglio di Popper⁹³, invece non chiarisce, ovvero il problema della rappresentazione, della sua storia e del suo funzionamento psicologico.

Pur parlando di teoria dell'immagine, Gombrich, come si è già accennato, rifiuta di assimilarlo ad un trattato d'estetica⁹⁴, perché si propone di indagare in modo

⁹² M. Krieger, *art. cit.*

⁹³ E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, p.105.

⁹⁴ E. H. Gombrich, *Arte e Illusione*, cit., p. VII.

concreto i processi creativi e quindi il lavoro dell'artista e le sue basi psicologiche. Questo intento a-teoretico è però solo apparente, il lettore infatti è guidato attraverso un percorso che alterna lo studio della pratica artistica a considerazioni di carattere generale, facendo di *Arte e Illusione* un testo che, pur rifiutando un linguaggio filosofico, e non rimandando direttamente alla tradizione estetica, entrerà a pieno titolo nel dibattito estetico della seconda metà del Novecento. Sebbene infatti la questione che fa da perno all'opera sia interna alla storiografia, poiché affronta il problema della rappresentazione naturalistica nel corso della storia, ovvero «Perché epoche e popoli diversi hanno rappresentato il mondo visibile in modi tanto differenti?»⁹⁵, la risposta fornita a tale domanda fa parte di un metodo di analisi dell'immagine che mescola storia dell'arte, epistemologia e psicologia della percezione.

La comprensione del mutamento stilistico, e la questione dello statuto e della definizione della storiografia artistica, sono affrontate da un punto di vista che non è di per sé innovativo per la storia dell'arte. Il problema percettivo era infatti entrato nella riflessione storiografica già dalla seconda metà del XVIII secolo, ma in Gombrich acquisisce al contempo un potenziamento e una scientificizzazione in grado di mutarne fortemente il valore: non più la percezione come mezzo per la creazione di grandi categorie stilistiche, ma come strumento per la comprensione dei processi creativi e di quelli fruitivi, come spiegazione del modo in cui gli artisti creano le loro opere e viceversa di come noi rivolgiamo il nostro sguardo ad esse.

Oggetto di questo studio è quindi il naturalismo, la *mimesis* nella storia: la comprensione della sua evoluzione impone però di studiarne il funzionamento, l'effetto che provoca nello spettatore, e la conseguente storicità di tale effetto, che non è uguale in ogni momento storico, ma cambia insieme alla cultura e al *corpus* di aspettative e capacità percettive che ogni periodo della storia impone allo spettatore e all'artista, influenzando indirettamente la forma stessa dell'opera. Chiedersi quindi perché la rappresentazione abbia avuto un ruolo così mutevole nella storia vuol dire, per Gombrich, chiedersi come il progresso della tecnica pittorica si sia intersecato con mutevoli *mental set* percettivi, che hanno influenzato sia la funzione che la forma di un'opera d'arte e quindi il suo modo di essere rappresentazione della realtà. Inoltre,

⁹⁵ Ivi, p. 17.

cosa vuol dire rappresentare la realtà? L'occhio innocente ruskiniano è un mito, e gli studi contemporanei sulla percezione sono di supporto a Gombrich per spiegare al contrario l'elevato numero di componenti in gioco in ogni atto visivo.

Se la storia dell'arte, da Hildebrand a Riegl, ha approfittato, per lo studio dell'arte e della sua storia, degli studi percettivi, di cui Gombrich delinea l'evoluzione già nell'introduzione, le teorie utilizzate sono però ormai sorpassate e lo svecchiamento che Gombrich impone, è alla luce in particolare delle ricerche di J.J. Gibson, della teoria dell'informazione e del cognitivismo. Su queste basi quindi ratifica un modello percettivo costruttivo che è conforme anche alla teoria popperiana del *trial/error*. In un'equazione tra rappresentazione e percezione, Gombrich interpreta la modalità di creazione dell'artista come parallela all'attività percettiva dello spettatore: sia nel primo che nel secondo caso, si tratta di un processo per prova ed errore, per schema e correzione, in cui il risultato finale (la rappresentazione per l'artista e la sua percezione per lo spettatore) è sempre il frutto di un processo costruttivo di produzione di ipotesi e successivo riadattamento. Lo schema è il mezzo attraverso il quale l'artista struttura la sua rappresentazione della realtà: ogni pittore che vuole raffigurare dal "vero" non parte da zero, dall'osservazione della realtà, ma tende a riutilizzare forme e schemi minimi come modello di partenza da modificare attraverso un confronto con l'oggetto reale. Lo schema non è né, platonicamente, un modello astratto, ideale, della realtà, né un modello sintetico a priori (Gestalt) ma è frutto da una parte di un processo di stratificazione culturale, derivante quindi dalla cultura figurativa nella quale l'artista e il suo spettatore si trovano inseriti, dall'altra di quella predisposizione all'immagine intrinseca alle nostre capacità percettive. L'artista ha sempre bisogno di attingere ad un vocabolario di forme, un repertorio, preso in prestito dalla tradizione e connesso quindi alla funzione che l'arte ha in una determinata epoca, ed esso è il frutto di un lento processo semi-sperimentale attraverso il quale gli artisti hanno inconsapevolmente scovato le forme adeguate a far scattare certe "serrature" psicologiche. L'immagine quindi, rimanda alla cosa rappresentata non grazie alle sue qualità formali ma sulla base dell'esistenza di equivalenze percettive, ovvero sulle risposte dello spettatore a determinati rapporti formali.

Non esiste un naturalismo neutro. L'artista al pari dello scrittore ha bisogno di un vocabolario prima di accingersi a copiare la realtà[...]. Per descrivere in immagini il mondo visibile è necessario un elaborato sistema di schemi.⁹⁶

E questo sistema di schemi è il frutto delle sperimentazioni degli artisti, nate da un processo per prova ed errore, per schema e correzione:

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 ad 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.⁹⁷

Il processo di imitazione della realtà è quindi un processo sperimentale perché, come tutti gli esperimenti e le scoperte scientifiche, procede per prova ed errore, e la riproduzione della realtà non è mai la «fedele documentazione di una esperienza visiva», ma consiste nella costruzione di un «modello relazionale». Il soggetto che guarda il mondo o che lo rappresenta lavora per relazioni; la percezione, processo che media la relazione triadica fra mondo, soggetto e rappresentazione, è il filtro che permette di comprendere le peculiarità dell'atto rappresentativo.

Riferendosi agli studi coevi⁹⁸, Gombrich intende la percezione come un processo di formulazione di ipotesi e relazioni (relazioni tra colori, tra forme, tra l'individuo e la comunità). Ma il modo in cui queste ipotesi sono formulate e le loro caratteristiche non sono uguali in ogni epoca e cultura: per questo Gombrich ritiene necessario parlare qui di "richiesta" o meglio di *funzione*, concetto centrale nell'opera sebbene non completamente risolto, che identifica la diversità del ruolo che ogni cultura e ogni diverso periodo storico hanno attribuito all'immagine artistica. La funzione è lo snodo fra il ruolo della pressione sociale e gli obiettivi che essa attribuisce

⁹⁶ Ivi, p. 93.

⁹⁷ Ivi, p. 96.

⁹⁸ Nei capp. 2 e 4 si offrirà un chiarimento della complessa influenza della psicologia contemporanea sulla teoria dell'immagine gombrichiana.

all'arte, rappresenta quindi l'influenza della cultura sia sulla forma che sulla sua fruizione. Essa è connessa al concetto di *mental set*: se la percezione è un processo che ha carattere costruttivo, e presupposto il rifiuto della distinzione fra sensazione e percezione, fra dato sensibile e rielaborazione successiva, di derivazione gestaltica, ogni atto visivo è un atto culturalmente orientato⁹⁹. Il *mental set* percettivo è quindi questo orientamento culturale alla lettura dell'immagine, dal quale dipende il significato stesso del rappresentare, nei limiti della persistenza di invarianti che sono biologicamente date. Ogni artista lavora all'interno di una tradizione culturale che ne modula le scelte e ne orienta l'atto creativo, ma mantiene però una certa "libertà" di movimento: sta a lui declinare in modo originale gli schemi che derivano dalla tradizione, arricchendola con le sue soluzioni, che a loro volta, se riuscite, andranno a far parte del complesso corpo dello stile.

Sia nell'uso della percezione, che nel concetto di *mental set*, che, infine in quello di funzione, Gombrich sembrerebbe riproporre dei modelli storico-artistici tipici di quella tradizione che esplicitamente criticava, dall'influenza dello storicismo hegeliano all'evoluzione dei modi percettivi riegliani. In realtà, l'ideale storico-artistico gombrichiano non mira ad individuare un'unica base di spiegazione al mutare degli stili, né tantomeno a considerare il processo evolutivo come un processo inevitabile: al contrario il suo è un modello individualistico, che vede nel ruolo dell'individuo-artista, nelle sue scelte imprevedibili, l'intreccio di pressioni sociali, influenze culturali e dinamiche socio-economiche.

La critica all'"occhio innocente" è quindi il riconoscimento dell'opacità dell'immagine e della complessità del vedere, che è sempre, wittgensteinamente un "vedere come", un interpretare. L'immagine è un dispositivo ambiguo: essa necessita di uno spettatore attivo, che ne integri le mancanze. Solo nei termini di questa considerazione di una percezione attiva e integrante è possibile comprendere il discorso gombrichiano sull'illusione, che ha invero suscitato molte perplessità nel dibattito scaturito dalla pubblicazione del testo. Infatti, presupposta la considerazione

⁹⁹ Sostenere la percezione come culturalmente *orientata* è diverso dal considerarla culturalmente *strutturata*, e tale distinzione, che per Gombrich era in qualche modo scontata, non fu però tale per una buona parte delle interpretazioni dell'opera.

della culturalità dell'atto percettivo, e il rifiuto, quindi, da parte di Gombrich, della concezione tradizionale della rappresentazione, il suo parlare di illusione, della possibilità dell'immagine mimetica di essere, in certe condizioni, scambiata con la visione della realtà (facendo riferimento anche al comportamento animale), è sembrato contraddittorio. Se è vero che non esistono canoni assoluti di verosimiglianza ma solo modi di integrare e interpretare l'immagine, allora come può esistere la possibilità stessa dell'illusione, che tradizionalmente è connessa proprio a quella "finestra albertiana" che qui viene smentita? L'ambiguità (presunta) di questo concetto è stata discussa da Wollheim¹⁰⁰. Per lo studioso, non è possibile equiparare le reazioni percettive nei confronti di una scena reale con quelle derivanti dall'osservazione di una rappresentazione naturalistica. Le nostre reazioni sono intrinsecamente diverse, secondo Wollheim, e sono sempre caratterizzate dalla consapevolezza del trovarci di fronte ad un'immagine e non alla realtà. Il concetto di *illusion* in Gombrich, come sostiene lucidamente Woodfield¹⁰¹, è però frainteso da Wollheim: nei termini gombrichiani, se è vero che l'illusione è intendibile come la capacità della rappresentazione di poter, in determinate condizioni, essere scambiata per la visione di qualcosa di reale, non vuol dire che in tale occasionale scambio vi sia una perdita di consapevolezza, da parte del soggetto, della condizione di immagine della cosa osservata. *Illusion* non coincide con *delusion*¹⁰², non si basa cioè sulla semplice confusione fra illusione e realtà, fra rappresentazione e oggetto reale e il disappunto che la scoperta di questo inganno provoca nello spettatore. La comprensione del meccanismo sottostante l'illusione (pensiamo al caso delle illusioni visive), infatti, non elimina l'effetto illusionistico, comprenderne il funzionamento non fa cessare il suo effetto. Per Gombrich l'illusione riposa non sull'identità o somiglianza della rappresentazione al rappresentato, ma sulle proprietà inerenti all'immagine di aprire «le misteriose serrature dei nostri sensi»¹⁰³, di stimolare le nostre capacità percettive nel giusto modo, provocando una reazione proiettiva e costruttiva che integra gli indizi

¹⁰⁰ R. Wollheim, *Reflections on Art and Illusion*, «British Journal of Aesthetics», 3, 1, 1963, pp. 13-37.

¹⁰¹ Cfr. R. Woodfield, *Peetz and Wollheim on Gombrich's illusions: a note*, «British Journal of Aesthetics», 28, 3, 1988, pp. 278-80.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ E. H. Gombrich, *Arte e Illusione*, cit., p. 322.

sensoriali, fornendo quindi alla rappresentazione la sua capacità illusionistica. Al centro dell'illusione, della sua stessa esistenza, non c'è l'immagine, ma il soggetto percettore: l'immagine è semplicemente il giusto stimolo, ma l'effetto che provoca deriva dalla mobilitazione degli strumenti visivi da essa coinvolti. Insomma, non è la verosimiglianza dell'immagine a fornire l'illusione ma la sua capacità di offrire delle equivalenze percettive, degli elementi che sfruttando i limiti e le proprietà della nostra percezione, la ingannano sistematicamente.

La questione è di natura gnoseologica, e riporta il problema dell'immagine a quello della sua fruizione e dei meccanismi che in tale processo sono necessariamente coinvolti. Pur rifiutando la verosimiglianza in termini assoluti, Gombrich mantiene dei criteri di verosimiglianza, cioè esistono immagini più verosimili di altre, ma i criteri sui quali esse si basano non derivano dal rapporto realtà-rappresentazione, ma dalla loro capacità di stimolare il percettore. La proprietà di alcune forme di scatenare certe reazioni percettive è senz'altro connessa alla nostra abitudine culturale ad esse, ma è anche, per Gombrich, un meccanismo di origine biologica. Nel saggio *Illusion and art*¹⁰⁴, così come già in *Arte e illusione*, facendo riferimento all'etologia e agli studi di Lorenz, Gombrich sostiene l'esistenza di reazioni percettive biologiche all'immagine, scatenate da certe caratteristiche visive, che porrebbero quindi un limite fondamentale al relativismo percettivo, fornendo una nuova formulazione del problema della verosimiglianza che era già presente in *Arte e Illusione* e che si basava appunto non sull'uguaglianza della visione di rappresentazione e reale ma sulla somiglianza tra le due attività mentali.

Questo aspetto della riflessione gombrichiana e della sua teoria percettiva è stato, in larga parte, frainteso, a causa, da una parte, dell'ambiguità dello studioso, dall'altra però, in misura maggiore, è stato causato dal dibattito sorto attorno *Arte e illusione*. In particolare quello relativo al problema della convenzionalità della rappresentazione, che ruota attorno la figura di Nelson Goodman. Uno dei suoi testi più noti, *Languages of art*¹⁰⁵, instaura un dialogo con *Arte e illusione* proprio in relazione

¹⁰⁴ E. H. Gombrich, *Illusion and Art* in E. H. Gombrich Gregory R. (a cura di) *Illusion in Nature and Art*, Duckworth, London 1973.

¹⁰⁵ N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Boobs-Merril, Indianapolis 1968; trad. it.: *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Il Saggiatore, Milano 1976.

allo statuto convenzionale dell'immagine artistica. Ma il taglio interpretativo proposto dal filosofo è stato decisamente rifiutato da Gombrich, il quale è poi intervenuto polemicamente più volte contro quello che chiamava il "relativismo radicale" di Goodman. Questo dibattito trova spazio anche attorno al problema della rappresentazione prospettica in *The "What" and the "How": Perspective Representation and the Phenomenal World*¹⁰⁶ e si articolerà poi in un discorso generale sul potenziale simbolico delle immagini, che culmina in *Immagine e codice: limiti e possibilità delle convenzioni nella rappresentazione pittorica*¹⁰⁷. Seppure già in *Arte e Illusione* Gombrich si era schierato a favore dell'importanza delle dinamiche culturali sia nello sviluppo dello stile che nelle capacità di leggerlo da parte del fruitore, non condivide il "radicalismo" di Goodman, il quale fonda l'immagine su basi puramente convenzionali. Come ben delinea Woodfield¹⁰⁸, se è vero, per Gombrich, che ogni immagine, anche quella naturalistica, è concettuale, non vuol dire che però lo sia totalmente. E sia *Immagine e codice*, che ancora prima, in *Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica*¹⁰⁹, la puntualizzazione del limite della convenzionalità dell'immagine passa attraverso il riferimento alle radici biologiche di quest'ultima, come in *Illusion and Art*. La rappresentazione nasce dal processo di sostituzione, ovvero da categorie biologiche, così come il significato biologico dell'immagine, a cui si riferisce in *Immagine e codice* precede il riconoscimento della sua convenzionalità.

Quando analizziamo il ruolo delle convenzioni nella creazione di immagini, dobbiamo considerare due serie di capacità distinte ma strettamente collegate tra loro. La prima è quella di cui mi sono occupato fin qui, e si può definire come il metodo di rappresentazione o l'idioma; la seconda riguarda il significato. Non possiamo considerare come del tutto neutro l'ambiente visivo. La nostra sopravvivenza, così come quella degli animali, dipende dalla capacità di riconoscere certi elementi significativi. [...] E siamo programmati per reagire più prontamente a certe immagini che ad altre. Sembra,

¹⁰⁶ E. H. Gombrich, *The "What" and the "How": Perspective Representation and the Phenomenal World* in Rudner R.; Scheffler I., *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*, Bobbs-Merril, Indianapolis 1972.

¹⁰⁷ E. H. Gombrich, *Image and code*, in *The Image and the Eye*, Phaidon press Limited, Oxford 1982; trad. it.: *Immagine e codice in L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.

¹⁰⁸ Cfr. R. Woodfield, *Ernst Gombrich: Iconology and the "linguistics of the image"*, cit.

¹⁰⁹ E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse, or the roots of artistic form*, in *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, Oxford 1963; trad. it. *Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

anzi, che quanto maggiore è l'importanza biologica d'una certa caratteristica, tanto maggiore è la facilità con cui la si riconosce, per vaga che possa essere la somiglianza obiettiva.¹¹⁰

Citando le ricerche di Konrad Lorenz e della biologia animale, si riferisce alle reazioni istintive degli animali a certe forme, agli esempi di mimetismo in natura, allo scopo di mostrare l'esistenza di forme di percezione del significato nelle quali l'elemento convenzionale è influente. Dall'importanza biologica di configurazioni che ricordano gli occhi o volti (che scatenano, anche laddove sono suggeriti, le nostre facoltà proiettive), ne deriverebbe quindi la dimostrazione del limite della convenzionalità dell'immagine, che quindi seppure è culturalmente dipendente non è culturalmente relativa. Come afferma Di Giacomo a questo proposito:

Gombrich limita il proprio convenzionalismo. Infatti, pur affermando che ogni vedere è un interpretare fondato su convenzioni e attese, non arriva a teorizzare un convenzionalismo relativista del quale accusa Goodman, dal momento che è sempre possibile accertare nella produzione artistica differenti approssimazioni al vero: il termine di confronto di ogni schema mentale è sempre la realtà empirica. [...] Secondo Gombrich l'uomo e l'animale hanno la capacità di riconoscere ciò che rimane identico nelle variazioni e tale capacità fa sì che, se pure non possiamo né percepire né dipingere nella sua totalità ciò che fa da modello, possiamo tuttavia sostenere che quel dipinto è corretto se da esso non deriva alcuna falsa informazione, se cioè quel dipinto ne coglie qualcosa che permane, la sua identità, il suo significato. È sulla base di questa identità o significato che, secondo Gombrich, si può fare, attraverso correzioni successive, una rappresentazione sempre più somigliante, ovvero fedele. Per Goodman, al contrario, non esiste una tale tappa preconoscitiva: se ogni percezione è sempre una percezione di una cosa "in quanto qualcosa", allora non si può copiare il suo aspetto, perché l'aspetto è l'oggetto come noi lo concepiamo: una sua versione o interpretazione.¹¹¹

L'immagine per Gombrich mantiene dunque una "somiglianza" con la realtà che rappresenta, una "somiglianza" che è tradotta nel concetto di equivalenza percettiva: il tipo di percezione che noi abbiamo quando guardiamo l'immagine è equivalente a quello provato di fronte all'oggetto rappresentato.

¹¹⁰ E. H. Gombrich, *Immagine e codice*, cit., p. 336-337.

¹¹¹ G. Di Giacomo, *Il problema della rappresentazione in Gombrich e Goodman*, in «Studi di Estetica», 27, 1, 2003.

La questione delle basi biologiche dell'immagine, o meglio della sua percezione, acquista sempre maggiore spazio nella teoria gombrichiana anche come conseguenza degli spunti polemici di Goodman e Wollheim, alimentando un equivoco interpretativo che arrivò ad influenzare il destino di un testo come *Il senso dell'ordine*, che si vuole invece in questo contesto ripensare in stretta continuità con *Arte e illusione*, com'era nelle intenzioni dello studioso, mettendo però al centro la questione percettiva.

1.3.5 *Il senso dell'ordine*

Gombrich pubblica *The Sense of Order* nel 1979, ma la sua ricerca sulla tematica dell'ornamentale inizia già nel 1967 con le conferenze *Northcliffe* e poi, nel 1970, con le *Wrightsmen Lectures* a New York, un ciclo di sei conferenze che confluirono poi nel testo del 1979. Di entrambi i cicli di conferenze sarà affrontata più avanti un'analisi approfondita, allo scopo di comprendere l'evoluzione del suo pensiero e gli elementi fondamentali della sua ricerca. Vale la pena in questo contesto riportare le parole scelte dallo studioso nella sua prefazione:

Trascuriamo la nostra vita senza troppo por mente alla varietà infinita di schemi e motivi decorativi in cui ci imbattiamo tutt'intorno a noi: sulle stoffe e la carta da parati, sugli edifici e l'arredo, sul vasellame e i contenitori. Insomma su quasi ogni oggetto, di per sé magari non volutamente stilistico, anzi funzionale. Persino quest'ultima categoria, come vedremo, trae il proprio fascino dall'assenza di quella decorazione che ci attendiamo, o un tempo ci attendevamo, di vedere dovunque. Di vedere, non di notare. Poiché di regola i motivi decorativi che riempono il nostro mondo con tanta profusione son fuori fuoco nell'attenzione. Li assumiamo di sfondo e raramente ci soffermiamo ad analizzarne i viluppi. Ancor più raramente ci domandiamo di che cosa, in tutto ciò, si tratti e perché l'umanità abbia avvertito quest'esigenza universale di spendere grosse quantità di energia a coprire le cose di puntini e volute, di motivi a scacchiera o schemi floreali. [...] Non esiste tribù o cultura che sia priva di una tradizione ornamentale.¹¹²

Sebbene abbia uno scopo introduttivo, questo passo presenta sinteticamente due punti centrali della ricerca gombrichiana, attorno i quali il testo si sviluppa come spiegazione e giustificazione. Da una parte infatti, la definizione dell'ornamento come

¹¹² E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 7.

quell'arte da "vedere" e non da "notare", "fuori fuoco nell'attenzione", ostentata e nascosta al tempo stesso, esaltazione di una marginalità alla quale Gombrich tenterà di dare un senso in termini gnoseologici e stilistici, facendo appello alla psicologia della percezione e ad una serrata analisi dei testi che nel XIX secolo e oltre, hanno riflettuto sul valore pratico, stilistico e formale dell'ornamento. Dall'altra il problema della trasversalità dell'arte ornamentale, del suo essere "esigenza universale", che diviene spunto per la comprensione delle componenti in gioco nel processo creativo, della loro possibile universalità. In entrambi i casi, come è avvenuto per *Arte e Illusione*, al centro della questione, c'è la percezione come chiave ermeneutica dei processi creativi specifici al caso dell'ornamentale e, quindi, della sua valenza teoretica.

Il suo lavoro sull'analisi teorica e storica dell'ornamento, iniziato nel 1967, segue di qualche anno la pubblicazione del più famoso *Arte e illusione*. Le due opere erano pensate in termini di continuità dallo studioso, come afferma esplicitamente nella prefazione a *Il senso dell'ordine*, la prima dedicata alla rappresentazione e la seconda all'ornamento: entrambe si proponevano di fornire un'interpretazione delle implicazioni psicologiche connesse con alcune funzioni fondamentali delle arti visive. Anche solo la scelta dei sottotitoli delle due opere (*A study in the psychology of pictorial representation* e *A Study in the Psychology of Decorative Art*) esplicita il legame pensato dall'autore tra le due opere e l'approccio scelto, quello fra arte e psicologia, anch'esso comune. Nonostante le dichiarazioni dell'autore, proprio questa ipotesi di continuità è stata, come si è già accennato, uno degli argomenti più dibattuti dalla critica, di cui una consistente parte¹¹³ ha rilevato nei due testi una diversità metodologica e teoretica. Ma su quali presupposti sono state poste tali obiezioni? Alla base di *Arte e illusione*, c'era il passaggio dal concetto di rappresentazione come imitazione, l'occhio innocente ruskiniano, a quello di rappresentazione come risposta costruttiva allo stimolo sensoriale da parte del percettore: un principio antimimetico che pur non nascendo con Gombrich, è da lui ripreso e collegato alla teoria della percezione. Questo spostamento, nell'elaborazione del concetto di schema come elemento fondamentale dell'attività

¹¹³ M. Krieger, *The Ambiguities of representation and illusion: an E. H. Gombrich retrospective*, in «Critical Inquiry», 11, 2, 1984, D. Topper, Recensione di *The Sense of Order*, «Leonardo», 14, 2, 1981, p. 176; Zerner, H., Recensione di *The Sense of Order*, «New York Review of Books», 26, 1979, p. 18-21.

costruttiva creativo-percettiva, portava ad importanti novità: si verificava un cambiamento sul piano dello studio dell'immagine rappresentativa, non più nel rapporto con la cosa rappresentata, ma come opera di ricostruzione di un percettore attivo le cui aspettative, proiezioni ed anticipazioni collaborano nel completamento dell'opera stessa.

Parlare del carattere costruttivo della visione e della convenzionalità del processo rappresentativo, aveva orientato le riletture critiche¹¹⁴ dell'opera verso la questione della culturalità della visione e dell'immagine, influenzate da una parte da Goodman e, dall'altra, da Arnheim¹¹⁵. Un'interpretazione verso la quale Gombrich tentò poi di distaccarsi; un tentativo di affrancamento che lo ha spinto, nel corso delle sue pubblicazioni, ad irrigidire alcune posizioni di base e fornire quindi il suo indirizzo interpretativo di *Arte e illusione*, in polemica con quello predominante, ridimensionando il fattore culturale nella creazione e fruizione dell'immagine¹¹⁶, attraverso un approfondimento della tematica percettiva. *Il senso dell'ordine* diventa quindi, per questi autori, la testimonianza di un mutamento di stampo conservatore dell'opera gombrichiana, in cui l'exasperazione del legame con l'epistemologia popperiana e con l'analisi scientifica dei processi percettivi, lo ha reso, secondo alcuni, inconciliabile il suo lavoro più recente con le opere degli anni Sessanta.

La pubblicazione del testo ha quindi suscitato reazioni assai diverse da parte di molti studiosi¹¹⁷, e ha caratterizzato il destino dell'opera, che nonostante sia stata considerata dall'autore stesso un testo centrale della sua produzione, rimane uno dei meno letti, o forse, meno compresi. Un'opera a torto trascurata, che può invece rappresentare una chiave di volta nella comprensione, o meglio, nell'individuazione della teoria della percezione elaborata da Gombrich, dando valore al suo tentativo di

¹¹⁴ Cfr. J. Elkins, *Ten reasons why E. H. Gombrich is not connected to art history*, «Human Affairs», Volume 19, Number 3, 2009, pp. 304-310.

¹¹⁵ R. Arnheim, Recensione di E. H. Gombrich *Art and Illusion*, «The Art Bulletin», 44, 1, 1962, pp. 75-79.

¹¹⁶ E. H. Gombrich, *Immagine e codice*, cit.

¹¹⁷ Per le recensioni più critiche vedi in special modo: D. Topper, «Leonardo», 14, 2, 1981, p. 176; H. Zerner, «New York Review of Books», 26, 1979, p. 18-21. Valutazioni positive: R. Wollheim, «Burlington Magazine», 121, 1979, pp. 322-23; G. Kubler, «Winterthur Portfolio», 15, 2, 1980, pp. 174-175; G. L. Hersey, «Journal of the Society of Architectural Historians», 39, 1, 1980, pp. 91-92; J. M. Kennedy, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 38, 4, 1980, pp. 453-457.

proporne una versione che si arricchisca dell'apporto delle teorie della psicologia scientifica, senza abbandonare il suo carattere umanistico.

1.3.6 Immagini simboliche e L'immagine e l'occhio

La pubblicazione di *Symbolic Images* nel 1972 è dedicata alla questione, strettamente connessa all'attività al Warburg Institute, del simbolismo rinascimentale. Molti dei saggi pubblicati sono versioni ampliate di studi e pubblicazioni svolti nella maggioranza a cavallo fra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, mentre completamente nuovi sono solo l'introduzione (*Aspirazioni e limiti dell'iconologia*) e grande parte del saggio finale (*Icones Symbolicae*), entrambi studi di carattere teorico e metodologico. Di particolare rilevanza oltre a *Il soggetto dell'Orione di Poussin*, e lo studio sulle *Mitologie Botticelliane*, che offre un'interpretazione neoplatonica dell'arte botticelliana, oggetto poi di controversie tra gli studiosi, che Gombrich riporta nella nota bibliografica alla terza edizione. Proprio in tale occasione lo studioso ripropone, più che le ipotesi interpretative dei saggi di carattere "tecnico", il valore degli studi più teorici, in particolare di quello introduttivo, il quale, come si è visto in precedenza, ha assunto un ruolo fondamentale nella comprensione delle perplessità gombrichiane nei confronti dell'iconologia panofskiana. Forse proprio questi saggi, rendono più chiara la scelta di inserire *Immagini simboliche* come la terza parte di quel trittico ideale di cui parla nell'intervista del 1990 con Martina Sitt citata precedentemente. Essi infatti offrono una dichiarazione di metodo che si realizza nel dubbio critico del razionalista alle prese con il problema dell'immagine nella sua dimensione simbolica, e che fa del contesto e del genere, e quindi della logica della situazione popperiana il perno di una limitazione alla strategia dei rimandi proposta dall'iconologia.

Si è scelto di aggiungere *L'immagine e l'occhio* nella selezione delle opere più rilevanti dello studioso per l'importanza dei saggi in esso contenuti in relazione alla riflessione gombrichiana sul tema percettivo e sugli strumenti della comunicazione visiva. Tra i saggi che compongono la raccolta, la maggior parte dei quali sono stati scritti tra il 1965 e il 1978, è possibile reperire tre grandi aree tematiche, sotto le quali possono essere collocati: il problema del valore espressivo dell'immagine, il confronto con la teoria della percezione di J. J. Gibson, e, infine quello più rilevante del confine

fra convenzionalità e naturalità dell'immagine, che dà una risposta alle ambiguità del dibattito critico sorto intorno ad *Arte e Illusione*, chiarendo la posizione di Gombrich su tali questioni.

Sul problema del valore espressivo dell'immagine artistica, sono particolarmente rilevanti i saggi *Azione ed espressione nell'arte occidentale* (1970) e *Il gesto ritualizzato e l'espressione nell'arte* (1966), nei quali lo studioso propone una serrata critica alla teoria dell'empatia sottolineando la centralità della convenzione e quindi della tradizione simbolica e formale come mezzo espressivo, al di fuori del quale la pretesa che l'immagine veicoli di per sé dei caratteri espressivi è, seppur tentatrice, totalmente inappropriata per lo studioso. Su questa base, la distinzione fra sintomo e simbolo, diventa, come si è visto in precedenza, occasione per mettere in discussione quella parte della critica contemporanea che tentando di annullare il valore della tradizione, vede nella forma un veicolo puro di espressione. In connessione a questa tematica, ma più concentrato sul ruolo e la funzione comunicativa dell'immagine, c'è *L'immagine visiva come forma di comunicazione* (1972), nel quale l'autore fa esplicito riferimento alla teoria del linguaggio di Bühler, ma cita anche Gibson e la teoria dell'informazione: ogni lettura dell'immagine è un processo attivo che dipende da codice, didascalia e contesto, al di fuori dei quali non è ottenibile la giusta comprensione del valore comunicativo di un'immagine.

La seconda tematica è invece più specifica: sia *“Senza limiti”: la volta celeste e la visione pittorica* (1974) che *Criteri di verità: l'immagine ferma e l'occhio in movimento* (1976) sono in stretta connessione col dibattito avviato nei primi anni Settanta nelle pagine della rivista *Leonardo* con il grande psicologo della percezione James Gibson, studioso che ha avuto una rilevanza particolare all'interno della riflessione gombrichiana sulla percezione. In questo caso i due saggi sopra citati espongono le critiche mosse da Gombrich alla teoria della percezione gibsoniana e riguardano in particolare il problema dell'ambiguità e illusorietà della percezione visiva, rivendicato da Gombrich in contrasto con la concezione della percezione diretta di Gibson, e quindi del valore dell'immagine per la comprensione del funzionamento dei meccanismi percettivi nell'uomo.

Infine, in particolare i saggi *Scoperte visive attraverso l'arte* (1965), *Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa* (1974) e *Immagine e codice: limiti e possibilità delle convenzioni nella rappresentazione pittorica* (1978) possono essere ricondotti, pur nella loro peculiarità, al tema comune del confine fra elementi convenzionali e predisposizioni naturali nella creazione e nella lettura delle immagini. Questi saggi offrono una risoluzione delle ambiguità scaturite da *Arte e Illusione*, chiarendo i termini e i limiti del linguaggio visivo proposto da Gombrich in quella sede, e fornendo quindi una risposta alle conclusioni proposte da Nelson Goodman. Se ogni immagine è in po' una mappa, ovvero la sua lettura implica la condivisione dei criteri convenzionali attraverso i quali è stabilito il valore simbolico di certe forme, al contempo ogni mappa non è totalmente arbitraria: esistono degli standard di confronto che pongono dei limiti alla totale convenzionalità dell'immagine, anche nel caso di una delle immagini più convenzionali esistenti, la mappa appunto. Come afferma in *Immagine e codice*, se ogni immagine ha carattere convenzionale, su di esso ha precedenza il suo significato in termini biologici ed evolutivi, per i quali esistono quindi delle predisposizioni alla percezione di certe caratteristiche visive che ne precedono il valore culturale, seppur fondamentale. Proprio in relazione alla funzione biologica dell'immagine Gombrich fornisce una serie di esempi tratti dal mondo naturale, che ritorneranno ne *Il senso dell'ordine*, e hanno lo scopo di rinforzare le condizioni della naturalità dell'atto visivo sulle quali si innestano le influenze della tradizione culturale. Questo spazio dedicato alle strutture innate della percezione, che deve essere chiarito nella sua complessità, caratterizzerà, non a caso, lo studio dell'ornamento: come si vedrà più avanti, infatti, proprio lo status di inferiorità gnoseologica dell'ornamento rispetto alla rappresentazione nella teoria gombrichiana sarà il punto di partenza di una ridefinizione e di un completamento dello studio dei processi percettivi in relazione all'immagine artistica, iniziato in *Arte e illusione*.

1.3.7 Espressionismo, primitivismo e il “problema” dell'arte contemporanea

In questo progetto di allargamento dell'indagine storico-artistica attraverso gli strumenti offerti dall'epistemologia popperiana e dalla psicologia della percezione,

Gombrich persegue un intento di razionalizzazione delle metodologie della storia dell'arte che però, paradossalmente, non si cristallizza in un vero e proprio metodo. Anche nelle sue ricerche più tecniche, in realtà Gombrich non trasforma concretamente le sue riflessioni in un approccio strutturato che tenga conto della complessità della sua ricerca teorica. Anche per questo James Elkins ha sostenuto, provocatoriamente, che Gombrich «is not connected to art history»¹¹⁸, da intendere nel senso che le sue ricerche non hanno di fatto avuto un'influenza diretta nella pratica storico-artistica contemporanea, nonostante il successo e la fama dell'autore. Eppure la sua ricerca teorica ha lasciato un'impronta fondamentale nel dibattito teorico-critico del secondo Novecento. La comprensione della centralità del visivo è uno dei lasciti essenziali della sua riflessione, nel suo articolarsi attorno alla collaborazione tra arte e scienza. L'analisi dell'atto fruitivo e la sua influenza nella considerazione dell'opera d'arte come oggetto di un'indagine multilaterale, non si è limitata semplicemente al problema rappresentativo, ma la centralità data al problema dell'imitazione nell'arte occidentale, esplicitata in *Arte e illusione*, insieme alle posizioni prese dall'autore in saggi come *La moda dell'arte astratta*¹¹⁹, hanno alimentato la convinzione della sua ostilità nei confronti dell'arte contemporanea. Se questa accusa è in parte dovuta al poco spazio dedicato dallo studioso ad essa, è però necessario rilevare che oggetto della diffidenza di Gombrich sono più che altro i presupposti teorici e la retorica che circonda una parte della critica d'arte contemporanea, verso i quali lo studioso rivolge spesso le sue perplessità. In risposta alla domanda di Eribon se fosse interessato agli sviluppi dell'arte contemporanea, Gombrich afferma:

Of course I do! How could a historian of art fail to be interested in the transformations of art in the 20th century?[...] I should like to make a distinction of some importance between the ideology of modern art and the works of modern artists. I am very critical of the ideology of modern art, that is, of the cult of progress and of the *avant garde* which I have frequented analysed and discussed.¹²⁰

¹¹⁸ J. Elkins, *Ten reasons why E. H. Gombrich is not connected to art history*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 304-310.

¹¹⁹ E. H. Gombrich, *The Tyranny of abstract art*, *The Atlantic*, 201, 1958, pp. 43-48. Ristampato come *The Vogue of Abstract Art*, in *Meditations on a Hobby Horse*, 1963; trad. It: *La moda dell'arte astratta*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

¹²⁰ E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, pp. 117-118.

Non si tratta quindi di predilezioni personali, ma di una necessità di razionalizzare e smentire alcuni dei luoghi comuni che influenzano il mondo dell'arte e che nel XX secolo, proprio in conseguenza del suo portato decostruttivo e rivoluzionario, hanno avuto uno spazio e una risonanza ulteriore. Due sono i bersagli teorici privilegiati da Gombrich: le teorie espressioniste e il primitivismo. Entrambi, secondo lo studioso, fanno parte di quell'*humus* culturale che ha creato il terreno adatto alla crescita di molti movimenti artistici del primo Novecento.

L'intento decostruttivo gombrichiano colpisce tutti i gradi e le articolazioni di quella che definisce la teoria espressionista dello stile¹²¹, suddividendola in due grandi sottoinsiemi: la teoria "fisionomica"¹²², che vede nell'opera e nelle sue caratteristiche formali un sintomo della personalità dell'artista, presupponendo la possibilità che l'opera sia parte di un canale diretto d'espressione che può essere percorso anche al contrario dallo spettatore, al di là di ogni preoccupazione filologica e storico-artistica; e la teoria della risonanza¹²³, secondo cui certi colori e forme hanno valore espressivo intrinseco, universale. L'exasperato soggettivismo da un lato e, al contempo, l'universalità dell'espressione dall'altro, sono entrambi oggetto della critica gombrichiana, che verte essenzialmente nella rilevazione delle incongruità rivendicando il ruolo e le potenzialità creative del linguaggio visivo. L'importanza che la tradizione, l'elemento convenzionale, svolge nella comprensione di qualsiasi creazione o processo comunicativo umano, è il punto di partenza per lo studioso di un ribaltamento del concetto di espressione. È in particolare la *teoria dell'informazione* ad essere utile a Gombrich per sottolineare il carattere culturale di ogni comunicazione, che sia verbale o visiva. Ogni comunicazione o espressione deve svolgersi attraverso un medium, un codice, che sia visivo o verbale, e questo codice non è universale ma è un linguaggio condiviso e ha, in larga parte, carattere convenzionale. Non esistono forme e colori in grado di provocare, in assoluto, determinate reazioni, ma esistono

¹²¹ Cfr. J. Lorda, *Gombrich: una teoria del arte*, cit.

¹²² E. H. Gombrich, *On Physiognomic Perception*, «Daedalus», Special Issue on The Arts Today, 1960, pp. 228-241. Ristampato in *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon Press, Oxford 1963; trad. it.: *Della percezione fisionomica*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

¹²³ E. H. Gombrich, *Expression and Communication*, in *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon Press, Oxford 1963; trad. it.: *Espressione e comunicazione*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

solo forme e colori che sono in grado di veicolare significati laddove c'è un codice condiviso, una tradizione culturale comune tra l'artista e l'occhio dello spettatore, il quale, a suo volta, non attende passivamente la ricezione di un qualsivoglia messaggio, ma partecipa in un gioco di attese, previsioni e completamento, che permette la trasmissione di qualsiasi contenuto comunicativo.

La comprensione del linguaggio delle emozioni assomiglia a ogni altro genere di comprensione. Presuppone una conoscenza della lingua, e quindi la consapevolezza della scelta che si offre all'artista [...]. Senza conoscere le possibilità tecniche di cui dispone l'artista e la tradizione entro la quale egli lavora, non può esserci questione di quelle equivalenze che interessano l'espressionista.¹²⁴

Le alternative attraverso cui l'artista sceglie sono, in pratica, le caratteristiche dello stile. Non esiste comunicazione laddove ogni convenzione è annullata. Ed è lavoro dello storico ricostruire le alternative disponibili all'artista al momento delle sue scelte formali: senza quest'operazione di reperimento, l'opera resta muta, o meglio, rimane solo il luogo delle nostre proiezioni emotive soggettive, ma perde il suo valore di testimonianza e di metafora culturale.

Alla questione dell'espressionismo è legata la tematica del primitivismo¹²⁵, presente trasversalmente nella sua produzione, e oggetto di uno dei suoi ultimi lavori, uscito postumo nel 2002, *The Preference for the Primitive*. Lo studio del primitivismo, nella sua accezione più allargata, è uno dei temi che hanno interessato Gombrich nel corso degli anni, non propriamente al centro della sua ricerca, ma comunque presente già dal 1961, come argomento della sua *Spencer Trask Lectures* a Princeton¹²⁶, e poi con il saggio *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric*¹²⁷. Sviluppato poi come argomento di quattro trasmissioni radiofoniche per la BBC Radio 3 nel 1979, con il titolo *The*

¹²⁴ Ivi, p. 72.

¹²⁵ Sul tema del primitivismo nella produzione gombrichiana: (1966) *The Debate on primitivism in ancient rhetoric*, *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 29, pp. 24-37; (1971) *Ideas of Progress and their Impact on Art*; (1979) *The Primitive and its Value in Art*, «The Listener», 15th and 22nd Feb, 1st and 8th March; (1985) *Il gusto dei primitivi*, *Memorie dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*; (2002) *The preference for the primitive*, Phaidon Press, London 2002.

¹²⁶ Cfr. M. Podro, *Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001*, cit., p. 196.

¹²⁷ E. H. Gombrich, *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 29, 1966, pp. 24-38.

*primitivism and its Value in Art*¹²⁸, prenderà una forma editoriale più completa nel 1985 in *Il gusto dei primitivi*¹²⁹, nato da una conferenza per l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, e nel testo, pubblicato postumo nel 2002, *The Preference for the Primitive*¹³⁰. La trasversalità della tematica lungo tutta la produzione gombrichiana testimonia la profondità dell'interesse dell'autore nei confronti del primitivismo inteso come quell'insieme di mode, reflussi storico-artistici, concezioni estetiche, che hanno stigmatizzato gli eccessi dell'arte di un periodo invitandola a rinnovarsi attraverso uno sguardo nostalgico verso l'arte del passato, interpretata come pura e incontaminata, esaltando quindi un ritorno alla semplicità dell'antico. La definizione è ampia, come è ampio l'ambito di applicazione che l'autore assegna a questo concetto, che diventa una riflessione non solo sul moderno (talvolta in senso polemico) ma sulle dinamiche che intervengono in questi periodici sguardi al passato nel corso della storia dell'arte, nel tentativo di fornirne se non una spiegazione generale (non si può dire che il compito sia stato compiuto da Gombrich) almeno una descrizione che permetta di svelare l'intreccio di motivazioni morali, religiose, spirituali che sono alla base di questi ritorni.

Dalla filosofia platonica, al dibattito retorico (Cicerone, Quintiliano), Gombrich rintraccia le basi storiche del concetto di primitivo secondo un approccio che non guarda solo alle arti visive, ma fa proprie, come accade anche in altre occasioni nella ricerca gombrichiana, le riflessioni interne al dibattito letterario e politico, che hanno portato, come afferma, al collegamento tra un'idea di decadenza, corruzione e sguardo nostalgico verso una idealizzata età antica, alla base di ogni afflato primitivista. Da una concezione di primitivismo come sguardo verso l'antico, ma anche come amore per il selvaggio, il diverso, l'incontaminato, Gombrich propone, attraverso un sostanzioso reperimento di fonti, una revisione critica e un disvelamento dei paradossi di questo "discorso", che tanto ha influito nella pratica artistica degli ultimi due secoli.

A dispetto di un'eterogeneità delle spiegazioni e delle suggestioni fornite da Gombrich, che risentono di un allargamento forse esagerato del campo di indagine,

¹²⁸ E. H. Gombrich, *The Primitive and its Value in Art*, Serie di quattro trasmissioni radiofoniche, poi pubblicate in «The Listener» (15 febbraio 1979, pp. 242-5; 22 febbraio 1979, pp. 279-81; 1 marzo 1979, pp. 311-50; 8 marzo, pp. 347-350) ; trad. it: *Il primitivo e il suo valore nell'arte*, in E. H. Gombrich *Sentieri verso l'arte*, Leonardo Arte, Milano 1997.

¹²⁹ E. H. Gombrich, *Il gusto dei primitivi*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 1985.

¹³⁰ E. H. Gombrich, *The Preference for the Primitive*, Phaidon Press, London 2002.

alla base della sua riflessione sul primitivismo, rimangono la logica situazionale popperiana in combinazione con la psicologia della percezione. Il cambiamento stilistico è interpretato secondo le dinamiche di una vera e propria “saturazione percettiva”: l’eccesso di uno stile diventa inadeguato non per dinamiche interne ad esso, ma perché satura, stanca le capacità percettive dello spettatore che, alla ricerca di qualcosa di nuovo, ritorna al primitivo come ricerca delle origini. Il paradosso però è che questo interesse verso il pre-culturale, il selvaggio, il primitivo, è proprio il frutto di una estrema raffinatezza culturale.

The preference for the primitive is an understandable reaction, for the increase of artistic resources also increases the risk of failure. Base line is safer and all the more lovable for that. Yet it is human to want to transcend such limitations and to improve the language of art, the instruments of expression, towards ever more subtle articulation. This is, I think, what the twentieth century attempted to achieve by absorbing into its resources the modes and methods of primitive image-making. It extended the range of the expressive gamut to include both regression and refinement. [...] The more you prefer the primitive, the less you can become primitive.¹³¹

Pur nella sua intrinseca paradossalità («The more you prefer the primitive, the less you can become primitive»), il primitivismo è forse, per Gombrich, una delle tendenze fondamentali del contemporaneo, che ha fatto della regressione (verso l’antico, ma anche verso l’esotico, l’infantile, l’ingenuo) un mezzo di rinnovamento del linguaggio visivo. Esso è il frutto del reflusso contro il mito del progresso, e ne è il figlio inconsapevole. La ricerca dell’innovazione diventa necessità di negare il passato prossimo per trovare nel passato remoto, o nell’*altro* rispetto alla cultura occidentale ufficiale, una nuova fonte di ispirazione. Ma questa continua aspirazione al rinnovamento non è che una riproposizione, secondo Gombrich, dello stesso mito del progresso, che rischia di dissolvere ogni regola e quindi ogni criterio di giudizio, portando all’annichilimento della critica e alla timidezza del pubblico¹³².

Gombrich, quindi, non fa quindi dell’arte contemporanea l’oggetto delle sue critiche, ma si rivolge alla retorica che ne circonda l’esistenza, e quindi alle teorie che

¹³¹ Ivi, p. 297.

¹³² E. H. Gombrich, *Experiment and Experience in the Arts*, «Proceedings of the Royal Institution of Great Britain», Vol. 52, pp. 113-114. Ristampata in *The Image and the Eye*, 1982. Trad. it: *Esperimento ed esperienza nelle arti*, in *L’immagine e l’occhio*, Einaudi, Torino 1985.

più o meno consapevolmente ne influenzano l'evoluzione. La sua diffidenza non colpisce l'arte contemporanea *in toto*, al contrario ha spesso manifestato interesse e apprezzamento nei confronti di artisti e tendenze del Novecento. Particolare evidenza assumono le sue considerazioni sulla Op art, verso cui si rivolge l'interesse dello studioso della percezione e degli effetti visivi, particolarmente estese nel caso de *Il senso dell'ordine*. Proprio nel caso della Op art, interessante è il dibattito-intervista del 1994 con Bridget Louise Riley, in *The use of colour and its effect: the how and the why*¹³³. Connesso ad un interesse scientifico nei confronti della percezione dell'immagine, Gombrich non può che essere sensibile alle sperimentazioni e alle ambiguità visive di Escher, le cui immagini sono disseminate nei libri e nei saggi dello studioso, a cui fa riferimento per spiegare le potenzialità dell'immagine nell'inganno sistematico delle nostre capacità percettive.

Gombrich quindi scrisse più volte parole di apprezzamento per Oskar Kokoschka, che conobbe personalmente e ne ammirò il lavoro, sul quale si espresse in occasione di una conferenza alla Tate Gallery nel 1986 *Kokoschka in his time*, e nel 1987 nell'articolo *Commemorative address for Oskar Kokoschka*, raccolto nel catalogo¹³⁴ all'esposizione al Santa Barbara Museum of art. Contribuì inoltre alla retrospettiva su Gerhart Frankl nel 1987 all'*Historisches Museum der Stadt Wien* e scrisse una presentazione al catalogo di una mostra di Milein Cosman alla *Belgrave Gallery* nel 1996. È stato inoltre interessato anche al lavoro del grande fotografo Henri Cartier-Bresson, per il quale scrive l'introduzione a *Tête à tête: portraits by Henri Cartier-Bresson*¹³⁵, e le cui opere compaiono spesso nella selezione di immagini proposte nei suoi testi.

Il problema dell'arte contemporanea nella riflessione gombrichiana non riguarda però solamente i diretti riferimenti dello studioso ma anche la questione dell'applicabilità della sua teoria al caso delle creazioni artistiche contemporanee.

¹³³ E. H. Gombrich (con Bridget Riley), *The use of colour and its effect: the how and the why*, «Burlington Magazine», 136, 1994, pp. 427-9. Ristampato in *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture*, 1996. Trad. it: *L'uso del colore e il suo effetto: il come e il perché*, in *Sentieri verso l'arte*, Leonardo Arte, Milano 1997.

¹³⁴ Aa. Vv., *Orbis pictus, the prints of Oskar Kokoschka, 1906-1976*, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1987.

¹³⁵ H. Cartier-Bresson, *Tête à tête: portraits by Henri Cartier-Bresson*, Thames & Hudson, London 1998.

Questo aspetto, che mette alla prova l'efficacia della teoria dell'immagine gombrichiana, proprio nello snodo fra rappresentazione e ornamento e quindi fra *Art and Illusion* e *The Sense of Order*, sarà affrontato in modo più esauriente all'interno del terzo capitolo.

2 Epistemologia e percezione

2.1 Gombrich e Popper

L'influenza esercitata da Popper nell'opera gombrichiana è vasta e trasversale, coinvolge numerosi aspetti della sua riflessione sull'arte, sia a livello storiografico che teoretico, e rappresenta un punto di riferimento essenziale della sua ricerca. La comprensione dell'estensione e dei caratteri del debito gombrichiano nei confronti di Popper è quindi necessaria per inquadrare le linee di fondo sulle quali si sviluppa ed evolve la ricerca di Gombrich.

L'evidenza della presa in prestito di metodologie e contenuti della filosofia popperiana da parte dello storico dell'arte viennese, complice anche l'importanza del pensiero di Popper nel Novecento, si riflette, nonostante una generale esiguità della riflessione critica su Gombrich, in una discreta bibliografia di riferimento sui rapporti e i collegamenti tra i due autori. È in primo luogo lo stesso Gombrich a sottolineare l'importanza e la presenza nel suo lavoro della ricerca popperiana, verso la quale lo lega una profonda condivisione di interessi, funzionale al suo desiderio di offrire una "ristrutturazione" della storiografia artistica sulla base di un metodo che fa dell'epistemologia un modello essenziale. In moltissimi dei suoi scritti compaiono riferimenti mirati alle opere del filosofo, che dimostrano una conoscenza approfondita della sua vasta bibliografia, con una particolare attenzione nei confronti delle analisi della metodologia scientifica, della critica allo storicismo e delle riflessioni sulla psicologia della percezione. Come scrive in *Arte e Illusione*:

Prima che le truppe di Hitler occupassero Vienna, ebbi la fortuna di incontrare Karl R. Popper che aveva proprio allora pubblicato il suo libro *Die Logik der Forschung*, nel quale affermava la priorità dell'ipotesi scientifica rispetto alla raccolta dei dati sensibili. Quel tanto di familiarità che ho con i problemi della metodologia e della filosofia della scienza lo devo alla sua costante amicizia. Sarei fiero se l'influenza del professor Popper potesse avvertirsi dovunque in

questo libro, per quanto ovviamente egli non sia responsabile dei suoi molti difetti.¹

E non solo *Arte e Illusione* risentirà di questa influenza, ma in ogni singolo scritto è facile sentire l'eco delle ricerche popperiane, che si intrecciano sapientemente con le tematiche storico-artistiche, nelle quali Popper è non solo un punto di riferimento ma materiale da plasmare e adattare al caso della pratica e della teoria storico-artistica.

Se dunque l'influenza di Popper pervade tutta la bibliografia gombrichiana, a partire da *Arte e Illusione*, fino a *Ideali e Idoli* e a *Il senso dell'ordine*, Gombrich esprime fortemente la sua affiliazione alla teoria popperiana anche attraverso scritti ed interviste appositamente dedicati, come il dibattito *The Achievement of Sir Karl Popper*²; l'intervista con Paul Levinson, del 1982, *What I learned from Karl Popper*³, e le esplicite dichiarazioni nel libro-intervista con Didier Eribon⁴, tutti "luoghi" pensati per una riflessione esplicita sul pensiero dell'amico filosofo, e sul modo in cui esso ha caratterizzato il suo lavoro.

Sull'influenza popperiana in Gombrich ci sono quindi numerosi contributi, a partire dalla polemica della Gablik⁵ sull'applicazione della *logica della scoperta scientifica* al caso dell'arte, a Root-Bernstein⁶, e più recentemente si segnalano il terzo capitolo della monografia di Lorda, *Gombrich: una teoria del arte*⁷, il polemico testo di Richmond⁸, e i saggi di Schneider⁹ ed Hemingway¹⁰, dedicati rispettivamente alle affinità metodologiche e a quelle politiche.¹¹

¹E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. XI.

² E. H. Gombrich, *The Achievement of Sir Karl Popper*, Broadcast Discussion, in «The Listener», 24 August, pp. 227-228.

³ E. H. Gombrich, (con P. Levinson) *What I learned from Karl Popper*, in P. Levinson (a cura di) *In Pursuit of Truth*, Atlantic Highlands NJ, Humanities Press, and Brighton, Harvester Press, 1982, pp. 203-220.

⁴ E. H. Gombrich, Eribon, D., *op. cit.*

⁵ S. Gablik, *On the Logic of Artistic Discovery*, «Studio International», vol. 186, 1973, pp. 65-8.

⁶ R. S. Root-Bernstein, *On Paradigms and Revolutions in Science and Art*, «Art Journal», vol. 43, 1984, pp. 109-18.

⁷ J. Lorda, *Gombrich: una teoria del arte*, cit.

⁸ S. Richmond, *Aesthetic criteria: Gombrich and the philosophies of science of Popper and Polanyi*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1994.

⁹ N. Schneider, *Form of thought and presentational gesture in Karl Popper and E. H. Gombrich*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 251-258.

Data l'ampiezza quindi della bibliografia critica sull'influenza della riflessione popperiana in Gombrich, in questa sede ci si soffermerà in una trattazione sintetica dei principali punti di contatto, allo scopo di rendere esplicite le connessioni che hanno fortemente condizionato non solo la struttura teoretica de *Il senso dell'ordine*, ma l'intera teoria gombrichiana, e che aiutano a comprendere l'articolazione stessa dello studio della percezione nelle sue ricerche. Il riconoscimento di questo debito intellettuale permette però di evidenziare non solo l'entità della presa in prestito di tematiche e metodologie da parte di Gombrich, ma anche l'originalità della sua rielaborazione, che si apre ai contributi delle scienze psicologiche.

2.1.1 Le critiche allo storicismo

Uno degli aspetti più conosciuti della teoria popperiana in Gombrich è sicuramente la sua riproposizione dell'aspra critica che Popper ha scagliato contro gli storicismi e in generale verso tutti i collettivismi che hanno caratterizzato la storia politica e culturale degli ultimi due secoli. Sulla base di un individualismo metodologico, Popper infatti ha attaccato qualsiasi forma di indagine sociale o di riflessione politica non fondata sulle azioni degli individui ma su concetti astratti come quello di "società", o "collettività". In *Miseria dello storicismo*¹² propone una decostruzione sistematica dello "storicismo" hegeliano, termine ampio con il quale Popper intende «una interpretazione del metodo delle scienze sociali che aspiri alla

¹⁰ A. Hemingway, *E. H. Gombrich in 1968: Methodological Individualism and the contradictions of Conservatism*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 297-303.

¹¹ Nel testo di Lorda troviamo un'analisi lucida e approfondita del modo in cui la filosofia popperiana ha influito sulla teoria di Gombrich, a partire dall'importanza dell'epistemologia fino alle interessanti ipotesi sui legami tra la concezione popperiana del *Mondo 3* e la considerazione delle metafore artistiche come fonte della cultura visiva del nostro tempo. Il lavoro di Richmond è invece costruito per evidenziare la distanza della teoria estetica gombrichiana e il pensiero di Popper, paragonando l'approccio di Gombrich a quello di Michael Polanyi e quindi proponendo una lettura conservatrice della ricerca gombrichiana, il cui scopo è mostrare la distorsione del pensiero popperiano all'interno della rielaborazione dello storico dell'arte. Nel panorama italiano troviamo, inoltre, il recente saggio di Barbieri (G. Barbieri, *The criterion of simplicity in interpretation*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011), presentato al convegno veneziano dedicato a Gombrich nel 2009 (*I saperi di Ernst Gombrich: Teoria del visibile e analisi dell'arte*, organizzato da Paolo Fabbri e Tiziana Migliore).

¹² K. Popper, *The Poverty of Historicism*, Routledge and Kegan Paul, London 1957; trad. it.: *Miseria dello storicismo*, Feltrinelli, Milano 1999.

previsione storica mediante la scoperta dei “ritmi” o dei “patterns”, delle “leggi”, delle “tendenze” che sottostanno all’evoluzione storica»¹³. Tale critica è quindi di carattere storico ma anche metodologico e colpisce incondizionatamente tutti i contesti nei quali le scienze sociali non partono dall’azione singola degli individui, ma da modelli generali attraverso i quali costruiscono delle teorie olistiche o predittive dello sviluppo storico. Come ben delinea Antiseri¹⁴ nella sua monografia dedicata al pensiero del grande epistemologo, i limiti dello storicismo per Popper si configurano come i limiti di una concezione olistica, antiscientifica, che tende a reificare i concetti, creando una “sapienza profetica” dannosa eticamente e politicamente. A questa “sapienza” Popper oppone un modello storiografico che è strettamente connesso alla sua riflessione epistemologica, applicando quindi i metodi della scienza alla vita sociale, il cui perno è l’azione del singolo o meglio la ricostruzione delle conseguenze previste e imprevedute delle azioni del singolo individuo.

La critica ai collettivismi, la riproposizione di un modello storiografico basato sull’individuo e sulle sue azioni, diventano la base anche della riflessione storico-artistica gombrichiana, che adatta l’approccio popperiano al suo campo di studi, funzionale alla proposta di un nuovo modo di fare storia dell’arte, che copra il vuoto derivante dal collasso della storiografia hegeliana¹⁵. I saggi contenuti in *Ideali e Idoli*¹⁶ sono sicuramente i più esplicativi riguardo alla condivisione della critica di Popper allo storicismo. Come afferma in *Alla ricerca della storia della cultura*¹⁷, è necessario ricercare un nuovo metodo per la storiografia della cultura perché «la *Kulturgeschichte* è stata costruita, consapevolmente o meno, su fondamenta hegeliane che si sono sgretolate»¹⁸ e perché, anche laddove si sia mantenuta un’eco di tali teorie, come nel campo della

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ D. Antiseri, *Karl Popper*, Rubbettino Editore, 1999.

¹⁵ Cfr. E. H. Gombrich, *The Father of Art History*, in *Tributes*, Phaidon Press Limited, Oxford 1984; trad. it. *Il padre della storia dell’arte*, in *Custodi della memoria*, Feltrinelli, Milano 1985.

¹⁶ E. H. Gombrich, *Ideals and Idols*, Phaidon Press, Oxford 1979; trad. it. *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.

¹⁷ E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, The Philip Maurice Deneke Lecture, Oxford, 1969; ristampa in *Ideals and Idols*, Phaidon Press, Oxford 1979; trad. it. *Alla ricerca di una storia della cultura*, in *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.

¹⁸ Ivi, p. 26.

storiografia dell'arte, è necessario «liberarsi dall'autorità hegeliana»¹⁹. Tale condanna nei confronti dell'influenza hegeliana nella storia dell'arte si esprime anche come critica verso gli autori che a suo avviso ne hanno subito la fascinazione, *in primis* Riegl, ma anche Wölfflin, e lo stesso Panofsky. La sua intransigenza si rivolge, sulla scia di Popper, verso l'inevitabilità del processo storico proposto dallo storicismo, così come verso la considerazione del prodotto artistico come manifestazione di uno "spirito" collettivo di natura metafisica, che fa dell'arte l'espressione formale di un'epoca. Tali formulazioni per Gombrich non solo appiattiscono la peculiarità dello stile in una sorta di divenire storico inevitabile e prevedibile (perché interno alla dinamica stessa del progresso storico), ma forniscono un modello storiografico che procede per astrazioni, nel quale viene dimenticato il ruolo del singolo individuo-artista. La critica è quindi ad ampio raggio e va ben oltre la questione dello storicismo, si tratta da una parte di distaccarsi dal formalismo wölffliniano, rifiutando quell'approccio che fa della forma stessa un motore del cambiamento autonomo e autonecessitante, ma anche di allontanarsi dalle ricerche sociologiche degli anni Cinquanta così come dai metodi iconologici panofskiani. L'avversione verso gli approcci macro-sociologici si evidenzia nella decisa recensione ad Hauser²⁰, nella quale Gombrich accusa lo studioso, come evidenzia Castelnuovo, di «fare propri gli errori della "Geistesgeschichte" cadendo nel circolo vizioso della "physiognomic fallacy" e attribuendo allo "Zeitgeist" di un'epoca le caratteristiche fisionomiche dei tipi artistici in essa dominanti»²¹, inserendo quindi tale critiche nell'ordine sempre del rifiuto popperiano verso lo storicismo.

La critica di Popper allo "storicismo" è quindi riproposta fedelmente dallo storico dell'arte, che sulla scorta delle soluzioni proposte da Popper costruisce anche il suo ideale storiografico. Se al centro della storia non ci sono concetti astratti come "la società" o "la cultura", ma ci sono solo le azioni del singolo individuo, il compito dello storico è ricostruire le conseguenze, anche involontarie, di tali azioni, considerandole

¹⁹ E. H. Gombrich, *The Father of Art History*, in *Tributes*, Phaidon Press Limited, Oxford 1984; trad. it. *Il padre della storia dell'arte*, in *Custodi della memoria*, Feltrinelli, Milano 1985.

²⁰ E. H. Gombrich, *The Social History of Art*, «Art Bulletin», 35, 1951, pp. 79-84; ristampa in *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, Oxford 1963; trad. it. *La storia sociale dell'arte*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

²¹ E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte I*, in *Arte, Industria, Rivoluzioni*, Einaudi, Torino 1985, pp. 3-31.

sempre come scelte fra diverse possibilità. Lo storico, quindi, deve poter rintracciare, ricostruire, questo orizzonte di scelta, attraverso quella che Popper chiama *logica della situazione* o *analisi situazionale*.

Per analisi situazionale intendo un certo tipo di spiegazione tentativa o congetturale di qualche azione umana che si riferisce alla situazione in cui l'agente si trova. Può essere una spiegazione storica: possiamo forse voler spiegare come e perché una certa struttura di idee sia stata creata. Bisogna riconoscere che nessuna azione creativa può mai essere pienamente spiegata. Tuttavia, possiamo tentare, congetturamente, di dare una ricostruzione idealizzata della *situazione problematica* in cui l'agente si è trovato, e rendere in quella misura l'azione "comprensibile" (o "razionalmente comprensibile"), cioè, *adeguata alla situazione come egli la vedeva*. Questo metodo di analisi situazionale può essere descritto come un'applicazione del *principio di razionalità*.²²

Tale *analisi situazionale* richiama quindi un ideale esplicativo che ha lo scopo di inquadrare contestualmente le scelte disponibili al singolo individuo in un determinato contesto, sulla presupposizione di un modello di comportamento standard basato su principi di razionalità. Ogni azione umana nasce con lo scopo di risolvere un problema determinato, quindi ciò che lo storico deve fare è ricostruire la situazione nella quale quel determinato problema è sorto e l'operazione di scelta del singolo individuo, basandosi sulla presunzione di razionalità della scelta individuale (metodo zero)²³. Ovvero: data una situazione reale di scelta, il metodo zero impone la presunzione di un comportamento razionale dell'individuo alla ricerca della soluzione più efficace per il suo problema contingente, e una ricostruzione storica o sociologica impone appunto di rifarsi a tale azione individuale, ricostruendone, laddove possibile, l'orizzonte di scelta (logica della situazione). Solo questa può essere l'operazione di ricostruzione concessa all'indagine storica, al cui centro ci sono l'individuo e le sue azioni.

L'applicazione concreta di questo modello alla storia dell'arte è proposta da Gombrich in particolare all'interno del saggio *La logica della Fiera della Vanità*²⁴. Come

²² K. Popper, *Objective Knowledge, an Evolutionary Approach*, Oxford 1972; trad. It. *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico*, Armando Editore, Roma 1975, p. 235.

²³ Cfr. D. Antiseri, *op. cit.*

²⁴ E. H. Gombrich, *The logic of Vanity Fair*, in P. A. Schlipp (a cura di), *The Philosophy of Karl Popper*, La Salle 1974, ristampato in *Ideals and Idols*, Phaidon Press, Oxford 1979; trad. it.: *La logica della Fiera della*

afferma all'inizio dello studio: «Intendimento di questo scritto è applicare lo strumento della logica situazionale ad alcuni ricorrenti problemi della storia della moda, dello stile e del gusto.»²⁵. Se l'idea di Popper è costruire un metodo proprio sulla presunzione di una razionalità degli individui coinvolti e valutare quando e come essi poi nella realtà fattuale si siano allontanati da questa norma, la moda e le oscillazioni del gusto sono per Gombrich un ottimo banco di prova di questo distanziamento dalla norma dovuto all'influenza di fattori esterni, come la competizione sociale e la saturazione del gusto. Per Gombrich, se ad esempio si analizzassero le dinamiche competitive di un determinato contesto storico fra le varie "scuole" o tendenze stilistiche dominanti, si vedrebbe che spesso la competizione sfocia nel prevalere di una "scuola" su un'altra, e ha come conseguenza una certa stabilizzazione del gusto di un periodo, che sarà da essa dettato, portando quindi molti artisti ad uniformarsi e creando così determinate regole stilistiche. La spinta al cambiamento è anch'essa interna a questa *logica della moda*, intesa come modello esplicativo delle dinamiche di competizione che influenzano la creazione artistica. Utilizzando il *metodo zero* popperiano, che ci obbliga a postulare una completa razionalità degli individui per vederne la variazione nel comportamento reale, Gombrich propone un'interpretazione del contesto sociale nella sua capacità di indirizzare il lavoro dell'artista e quindi, nella sua complessità, le dinamiche dello stile. Se si suppone che uno degli scopi di un artista sia l'ottenimento di prestigio sociale, è presumibile che sarà *in primis* portato ad uniformarsi allo stile ufficiale, per poi, in un secondo momento, sempre allo scopo di ottenere l'ammirazione del suo pubblico, cominciare ad allontanarsi o ad esacerbare la norma di partenza, creando dei meccanismi di estremizzazione della forma che rischieranno però di inflazionarla, "stancando" il gusto e portando di conseguenza al cambio di paradigma formale. In un'ipotesi di questo tipo diventa quindi per lo storico fondamentale stabilire una serie di parametri di contestualizzazione: non solo il rapporto fra norma e deviazione, ma il problema della definizione di cosa si intenda

vanità. *Alternative allo storicismo nello studio delle mode, dello stile e del gusto*, in *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.

²⁵ Ivi, p. 66.

per pubblico e quanto queste spinte hanno acquisito valore storico all'interno di una specifica situazione.

È interessante notare che questa formulazione contiene anche la considerazione che alla base del cambiamento stilistico non ci sia soltanto l'influsso delle dinamiche sociali individuate dalla logica della situazione, ma anche una sorta di saturazione percettiva, che diventa quindi espressione di una serie complessa di fattori, che a partire dalla ripresa del metodo popperiano, sfociano nell'interesse gombrichiano nei confronti della percezione. Proprio attraverso la comprensione del contesto di determinate scelte stilistiche da parte del singolo artista, ratificate poi nel mutamento complessivo delle forme visive, si arriverebbe, secondo Gombrich, a costruire un modello storico-artistico non più condizionato dall'astrattezza delle analisi stilistiche imputate alla storiografia artistica di ispirazione hegeliana.

Questo concentrarsi sulle dinamiche della competizione sociale, della ricerca di prestigio da parte di committente e artista, fa di quest'ultimi degli attori all'interno di dinamiche sociologiche complesse che però non sono spiegate dagli studiosi, in quanto non definibili nei termini di una ricerca storica che sia oggettiva, scientifica e razionale. Popper e Gombrich non si soffermano cioè su categorie ermeneutiche generali ma sul tentativo di comprendere le dinamiche individuali sullo sfondo di una concezione "aperta" della società, in cui il ruolo dell'individuo è fondamentale. Per questo Peter Burke²⁶ inserisce le ricerche di Gombrich nell'alveo della "micro-sociologia", caratterizzazione verso la quale sembrerebbe propendere anche l'analisi di Ginzburg²⁷. Nel concentrarsi sull'azione dell'individuo-artista, e sul suo peculiare inserimento all'interno di determinate dinamiche sociali, un carattere assolutamente rilevante lo assume la tecnica, la maestria, che in quanto componente instabile e votata al cambiamento ma storicamente afferrabile in termini oggettivi, è centrale nella comprensione del mutamento stilistico. È infatti proprio alla maestria che Gombrich fa riferimento all'interno de *La logica della Fiera della Vanità*, così come indirettamente

²⁶ P. Burke, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*, London 1972.

²⁷ C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in «Studi medievali», 3, 7, 1966, pp. 1015-65; ristampa in *Miti emblematici*, Einaudi, Torino 1986.

connessa alla centralità dell'evoluzione delle tecniche artistiche c'è l'intera ricerca di *Arte e illusione*. Come afferma Castelnovo:

Egli [Gombrich] si situa infatti coscientemente e coerentemente all'interno di una tendenza teoretica ed epistemologica sui cui presupposti calibra e saggia i propri strumenti di indagine. Segue il positivismo logico di Karl Popper, si pronuncia, contro il dualismo degli approcci, per l'unità del metodo scientifico, il che comporta un solo tipo di *démarche* sia per le scienze fisiche che per quelle sociali (entro cui rientra la storia dell'arte), non manca di sottolineare il suo anti-hegelianesimo, ed identifica il marxismo, da lui sempre avversato, con lo "storicismo", qualsiasi cosa esso sia [...]. Con tutto questo sarebbe perfettamente erroneo situare Ernst Gombrich tra i sostenitori di uno sviluppo autonomo dei fenomeni artistici. Le forme sociali, i tipi di pubblico, di committenti rivestono un ruolo importante nelle sue ipotesi sul meccanismo del cambiamento. [...] Nell'ipotesi di Gombrich due forze principali operano nel meccanismo del cambiamento: l'avanzamento tecnologico e la rivalità sociale. [...] In breve, stabilità e cambio negli stili dipendono essenzialmente da due fattori: tecnologia + moda.²⁸

La tecnologia e la moda sono quindi, per Gombrich, fattori centrali da indagare per comprendere il mutamento artistico, ma più che in termini "micro-sociologici" si potrebbe invece definire la sua indagine in termini di storia della cultura. Non c'è per Gombrich una centralità delle dinamiche socio-economiche (sia a livello macroscopico che microscopico), ma l'intrecciarsi di molteplici fattori e metodologie di indagine supportate da quell'eclittismo che ha sempre caratterizzato le sue ricerche. Secondo Castelnovo per Gombrich: «Le scelte secondo le quali si manifestano i cambiamenti devono essere studiate in un contesto di alternative, di attitudini mentali, di soluzioni polarizzanti, di attese, di preferenze che presuppongono una sorta di autonomia del comportamento sociale, ispirato, al più, da costanti psicologiche.»²⁹.

L'ideale storiografico che sembra perseguire non è quindi esente da una multiformità dell'approccio, che pur ispirandosi ai metodi della micro-sociologia, si apre ad altre discipline, tra le quali la più rilevante è, appunto, la psicologia della percezione. Nella convinzione dell'aleatorietà delle categorie generali di cui si nutre la storia dello stile, e concentrandosi quindi sulla ricostruzione del contesto sociale in cui

²⁸ E. Castelnovo, *op. cit.*, pp. 23-24.

²⁹ E. Castelnovo, *op. cit.*, p. 25.

ha agito l'individuo artista (spiegandone le sue azioni sulla base della logica della situazione e facendo della tecnica l'elemento fondamentale di analisi del mutamento del gusto e della moda) Gombrich inserisce il tema della visione e quindi dell'abitudine percettiva alla forma che influenza ed è influenzata dalle mutazioni dello stile.

Utile alla comprensione di come si declina quest'ideale di ricerca storica, è questo esempio di Richmond in relazione alle analisi dell'arte egizia proposta da Gombrich ne *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*³⁰:

- a) Applying the rule of situational logic: images, according to Egyptians beliefs, help keep alive the soul in the after-life.
- b) Applying the rule of methodological individualism: assume that artists wanted to please their master, i.e. priests, nobility and kings.
- c) Applying the rule of the zero-method: if pictures have the magical power of preserve soul then the rational solution to the problem of making images to preserve as much of the soul as possible, would be to paint persons, animals, and possessions in their characteristic stance.
- d) Applying the principle of unintended consequences: the result of artist's rational solutions to their problem-situation, is the creation of rigid style for painting objects in their most characteristic aspect.³¹

In questo passo Richmond compara i singoli strumenti metodologici popperiani con l'analisi storica proposta da Gombrich nel caso dell'arte egizia. Questa consapevole semplificazione di Richmond ha uno scopo eminentemente polemico: pur nell'evidenza infatti della presa in prestito di determinate concezioni di derivazione popperiana, Richmond vuole sottolineare la difficoltà di declinare nel campo dell'arte una teoria nata nell'ambito dell'epistemologia. Se Popper infatti si pone l'obiettivo di individuare dei criteri di valutazione scientifica, ritrovandone l'evoluzione all'interno del dibattito scientifico, pur nella convenzionalità delle regole adottate, il caso dei criteri di valutazione dell'opera d'arte e quindi la questione dello stile nella storia, include un problema di definizione oggettiva che non può darsi nel linguaggio utilizzato dalla scienza. In sostanza: l'ideale storiografico popperiano prende a modello il dibattito scientifico inteso in termini di razionalità e oggettività e pensato all'interno

³⁰ E. H. Gombrich, *The story of art*, Phaidon Press Limited, Londra 1950; trad.it.: *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Mondadori, Milano 2003.

³¹ S. Richmond, *Aesthetic criteria: Gombrich and the philosophies of science of Popper and Polanyi*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1994, pp. 22-23.

di una società “aperta”, i cui presupposti non possono ritrovarsi all’interno del problema arte, la cui complessità non è incasellabile all’interno di tali categorie. Per questi motivi, secondo Richmond, Gombrich traspone la logica della scoperta popperiana in logica della moda, del gusto, consapevole dell’esistenza nell’arte di variabili che sfuggono all’ideale di razionalità previsto da Popper.

Così, anche ne *Il senso dell’ordine*, dove se la logica della situazione continua ad essere punto di riferimento della sua analisi storica, Gombrich allo stesso tempo si dichiara uno “scettico dalla coscienza inquieta”: se il metodo popperiano è un grande monito contro ogni forma di generalizzazione, al contempo, nel caso dell’arte, la tentazione di parlare delle forme in termini generali è un problema che persiste. La fascinazione dell’uso di grandi concetti generali nello studio dello stile, nasce, per Gombrich, dalla sensazione di uniformità che proviamo nei confronti delle diverse manifestazioni artistiche di un’epoca. Che tale fascinazione sia frutto di un ripensamento a posteriori o che tali “somiglianze di famiglia” nascano da un’effettiva connessione genetica tra le forme, non possiamo negarne l’evidenza. Scettico quindi, come Popper, ma dalla “coscienza inquieta” perché consapevole di come la definizione di arte, il problema dello stile, e la trasversalità della presenza di alcune forme nella storia, mostrino la manchevolezza di termini e modalità scientifiche di analisi, che seppur necessarie per orientare scientificamente il dibattito, non inquadrano appieno il problema posto dall’arte e dalla sua storia.

La risposta a questi dubbi, sebbene non in termini definitivi, va trovata per Gombrich nell’analisi percettiva. È infatti solo un ripensamento del problema delle forme dal punto di vista psicologico che permette di offrire una spiegazione razionale al problema dello stile senza farne un concetto storiografico astratto. Anche l’analisi percettiva ha dei profondi debiti verso la gnoseologia popperiana, ma l’approfondimento della tematica nei suoi aspetti più tecnici testimonia l’apertura nei confronti della psicologia contemporanea, che, come già sottolineato, diventerà nel corso degli anni Settanta, fonte essenziale della riflessione gombrichiana.

2.1.2 Epistemologia e storia dell'arte. Il *trial and error* popperiano

Come epistemologo e filosofo della scienza, uno degli obiettivi che Popper si è posto è stato quello di comprendere e definire la "scientificità" di una teoria. Il problema della demarcazione fra scienza e non scienza è un problema metodologico ed epistemologico, la cui risoluzione è per Popper anch'essa di natura metodologica: ciò che rende scientifica una teoria è la confutabilità del metodo che utilizza, la logica interna delle sue asserzioni e dei suoi procedimenti. A partire da *La logica della scoperta scientifica*, Popper sferza un attacco sistematico al principio di induzione e al metodo scientifico galileiano, costruendo una teoria della scienza basata sul principio di falsificazione. Perché una teoria scientifica sia valida è necessario che sia falsificabile, ovvero che regga il confronto logico interno, delle prove empiriche, e l'impatto confutatorio delle teorie avversarie. Non è quindi la verificabilità empirica ad essere criterio di verità, ma la sua possibile falsificabilità, ovvero il possedere da parte della teoria una coerenza logica interna che renda possibile la sua critica. Al contrario, le teorie le cui asserzioni non possono essere confutate né controllate empiricamente, come ad esempio la metafisica, non possono dirsi "scientifiche".

Ogni teoria quindi è fallibile, ed è valida proprio perché può essere falsificata, in quanto costruita su asserzioni di natura scientifica, passibili di contraddizione. Se non esistono teorie scientifiche valide in assoluto, e non esiste un metodo per validarle, ma solo per confutarle, non vuol dire che non esista un metodo scientifico possibile, attraverso il quale la conoscenza progredisce. Questo metodo non è appunto quello legato all'induzione, ma è derivato dal senso comune: è il processo di produzione di ipotesi, congetture e confutazioni che Popper riassume nella formula del *trial and error*. Dato che la conoscenza non procede per induzione, perché per quanto un evento osservato si ripeta non crea dal solo ripetersi validità oggettiva, ma al contrario ogni scienza nasce da procedure logico-deduttive, alla base di ogni atto conoscitivo c'è la formulazione di ipotesi e la loro messa alla prova attraverso l'evidenza empirica. La conoscenza in generale, e in particolare quella scientifica, non deriva dalla stratificazione delle esperienze, ma da un'interrogazione attiva del reale, attraverso la formulazione di ipotesi e deduzioni. Il *trial and error* è il cuore del modello

metodologico proposto da Popper, sul quale fonda la sua intera riflessione gnoseologica. Come afferma Antiseri³², il considerare il processo della scienza come *trial and error*, avvicina l'epistemologia popperiana, a quella evoluzionista: l'ipotesi è paragonabile ad una mutazione biologica, così come la sua confutazione alla selezione naturale.

Sia le considerazioni di natura epistemologica che, più lateralmente, quelle evoluzioniste, fanno da base anche alla teoria della creatività e della percezione gombrichiana. Ancor più delle critiche allo storicismo, infatti, le riflessioni epistemologiche popperiane sono al centro dell'attenzione di Gombrich, diventando la base della sua riflessione storico-artistica, e articolandosi come spiegazione sia dell'evoluzione storica dell'arte, che della creazione e della fruizione della singola opera. A partire dalla condivisione della critica al metodo induttivo (i processi conoscitivi così come quelli creativi sono per Gombrich dei processi di formulazione di ipotesi, di natura quindi deduttiva, non si sale dal particolare al generale, ma si parte dal generale e si mette alla prova attraverso l'analisi progressiva del particolare), l'epistemologia di Popper diventa per Gombrich uno strumento utile alla fondazione di una storia dell'arte su basi autonome e razionali, non allo scopo di farne una scienza, ma per liberarla dell'influenza dello storicismo.

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. Il termine tecnico per questo modo di pensare è la fede nell'induzione [...]. Questo ideale induttivo di pura osservazione è risultato un miraggio nella scienza 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 [...]. Questa descrizione del modo in cui la scienza lavora si può benissimo applicare alla storia delle scoperte visive nell'arte.³³

In particolare, il metodo del *trial and error*, acquista già in *Arte e Illusione* il triplice valore di spiegazione dello sviluppo storico dell'arte, di processo fondamentale

³² Cfr. D. Antiseri, *op. cit.*

³³ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., pp. 289-290.

dell'atto creativo e, infine, di base del processo percettivo-fruttivo dell'opera. Nel primo caso costituisce un modello storico-artistico, basato, come detto in precedenza, sul lavoro del singolo artista, il quale selezionando per prove ed errori, modifica quanto ereditato dalla tradizione in base all'obiettivo che il contesto (logica della situazione) gli ha posto. La storia dell'arte è la storia delle soluzioni riuscite, delle prove non confutate, in cui al centro non ci sono né le epoche né gli stili, ma gli artisti (individualismo metodologico) i quali procedono per prova ed errore per la soluzione razionale di problemi specifici. In questo senso direttamente connesso all'aspetto storiografico c'è quello creativo, che è anch'esso descritto attraverso la dinamica prova/errore, che in *Arte e Illusione* si trasforma in *schema e correzione*: l'artista durante l'atto creativo, non parte dal nulla, ma riutilizza il materiale ereditato dalla tradizione, che non è nient'altro che l'insieme delle forme, delle soluzioni riuscite escogitate dagli artisti che lo hanno preceduto e stratificate nella storia delle immagini proprie ad ogni cultura.

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.³⁴

La creazione è quindi sempre un lavoro di modifica di ipotesi di partenza, che in questo caso Gombrich chiama schemi e che rappresentano la fase di *trial* del processo gnoseologico popperiano. «Quello che ci preme però è che la corretta riproduzione [...], sia il risultato finale di un lungo percorso che passa attraverso le fasi di schema e correzione»³⁵.

La formula popperiana, quindi, assume un peso rilevante all'interno delle riflessioni di *Arte e illusione*, e diventa, coniugata con la psicologia della percezione, un modello di analisi che caratterizzerà tutto il pensiero gombrichiano, fino alle produzioni più tarde. Come si è accennato, non è solo il processo creativo ad essere caratterizzato dal ritmo di prova ed errore, ma specularmente anche il processo di

³⁴ Ivi, p. 290.

³⁵ Ivi, p. 96.

fruizione dell'immagine ha un simile sviluppo. Come afferma Schneider³⁶, la teoria gombrichiana è una teoria connessa allo sviluppo di schemi di percezione e composizione che ogni artista conosce come *pattern* culturali, come schemi figurativi ereditati dalla tradizione visuale a cui appartiene. Lo schema infatti acquista il doppio ruolo di base della costruzione del linguaggio figurativo utilizzato e modificato dall'artista, ma anche il punto di partenza del processo visivo dell'opera, secondo un modello che è anche in questo caso deduttivo, di formulazione di ipotesi e correzione.

2.1.3 Percezione e metodo deduttivo

Si potrebbe dire perciò che il processo della percezione di fonda proprio sullo stesso ritmo che abbiamo visto regolare il processo della rappresentazione: il ritmo di schema e correzione. È un ritmo che presuppone, da parte nostra, una continua attività per elaborare congetture e modificarle alla luce della nostra esperienza [...]. In questo mio insistere sull'eliminazione delle false congetture, sul metodo di prova e errore in ogni processo di acquisizione di conoscenza, "dall'ameba ad Einstein", sto seguendo le idee di K. R. Popper [...]. Senza un qualche sistema iniziale, senza una prima supposizione alla quale tenerci fino a che non risulti falsa, non potremmo infatti ricavare un senso dai miliardi di stimoli ambigui che ci vengono da ciò che ci circonda.³⁷

Il processo rappresentativo e quello visivo condividono quindi lo stesso modello: sono entrambi processi deduttivi, in cui la formulazione delle ipotesi precede il confronto su base sensibile e il concetto di schema consiste, nel caso della rappresentazione, nel materiale ereditato dalla tradizione attraverso il quale l'artista costruisce il suo linguaggio figurativo, nel caso della percezione invece fa parte della costruzione di ipotesi sul reale sulle quali si innesta la controprova del dato sensibile. Il processo percettivo è quindi un processo deduttivo, in cui la mente è attiva, e pone delle ipotesi sul reale, alla ricerca di determinate risposte.

Diretta conseguenza della critica al processo induttivo, la percezione in Popper, nella *Logica della scoperta scientifica*, è un processo attivo, in cui i dati di senso vengono influenzati dalle nostre aspettative e anticipazioni. Riprendendo la teoria della Gestalt, il filosofo fa del processo percettivo una parte del suo ripensamento del metodo

³⁶ N. Schneider, *art. cit.*, pp. 251-258.

³⁷ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 249.

scientifico e della critica all'induzione, che Gombrich riprende già in *Arte e Illusione* come base delle sue considerazioni sul ruolo attivo della visione. Lo sfondo generale su cui si innestano le riflessioni di Popper sulla percezione è di natura gnoseologica: l'idea di una mente come insieme di processi attivi, costruttivi, che indagano la realtà sulla base di predisposizioni innate, ma attraverso procedimenti appresi e affinati dall'esperienza³⁸, si sposa con le considerazioni epistemologiche e con la critica al metodo induttivo, mostrando la necessità della presenza di ipotesi preesistenti (che siano innate o apprese) per l'acquisizione della conoscenza da parte della mente umana.

Anche per Gombrich la percezione si configura come attiva ricerca di risposte nell'ambiente, come formulazione di ipotesi che vengono confermate o disattese dall'incontro con il dato sensibile, secondo un complesso processo di integrazione che prevede un rapporto malleabile tra strutture e ambiente e in cui l'influenza della cultura ha una valenza cognitiva essenziale in termini di comprensione dell'immagine.

L'influenza popperiana è però solo il punto di partenza di un'analisi che nel corso degli anni si fa in Gombrich più approfondita, allargandosi a problematiche sempre più specifiche nel campo della psicologia della percezione, e usando come fonte studiosi come Gregory, Gibson e Neisser, fermo restando però il modello di Popper di una percezione vista come processo deduttivo, di ipotesi e controprove, in cui il soggetto è pienamente coinvolto nell'atto visivo. Per la rilevanza che tale concezione acquisirà all'interno de *Il senso dell'ordine*, sarà approfondito più avanti, in un paragrafo dedicato, il problema dell'influenza della concezione popperiana della percezione, intesa all'interno di una più ampia teoria gnoseologica, nella ricerca gombrichiana.

2.1.4 La società aperta e l'evoluzione dell'arte

Come esposto in precedenza la considerazione dell'individualismo metodologico popperiano come base di descrizione dell'evoluzione storica dell'arte, comporta un parallelismo fra la storia dell'arte e la storia della scienza, entrambe come

³⁸ Cfr. K. Popper, *Conoscenza oggettiva*, cit.

insieme delle soluzioni individuali a problemi oggettivi. Come afferma nell'incipit de *La storia dell'arte*: «Non esiste in realtà una cosa chiamata arte. Esistono solo gli artisti»³⁹. Lo studio dell'arte deve quindi partire non da grandi categorie ma dal lavoro del singolo e dalla ricostruzione problematica del contesto in cui ha agito. Dietro a questa concezione storiografica si nasconde anche la considerazione della società come uno "spazio aperto", un luogo in cui l'apertura al contrasto, nell'esigenza della critica tipica dell'epistemologia popperiana, rende possibile l'esistenza di un dibattito costruttivo, e quindi il progresso della conoscenza.

La condivisione gombrichiana della teoria popperiana, si allarga anche, quindi, alle sue aspirazioni politiche liberali e individualiste. Nonostante l'individualismo metodologico, sia Popper che Gombrich sostengono non solo l'indipendenza del Mondo 3⁴⁰, che rappresenta in Popper i prodotti della mente umana, che siano teorie, idee o oggetti artistici, ma della sua influenza sul mondo 2, il mondo degli stati di coscienza e sul mondo 1, l'insieme degli oggetti fisici.

Sulla somiglianza del mondo 3 con le idee gombrichiane sull'arte si segnala il lavoro di Lorda⁴¹, in cui l'autore sapientemente intreccia i punti di contatto tra il concetto di arte proposto da Gombrich e le idee sui prodotti della cultura umana proposte da Popper. Partendo da un saggio di Gombrich del 1970, *L'arte e l'auto-trascendenza*⁴², Lorda evidenzia le relazioni fra le caratteristiche del mondo 3 popperiano, come l'autonomia, l'inintenzionalità o l'auto-trascendenza, e quelle del concetto di arte gombrichiano. Il mondo 3 rappresenta l'insieme complessivo delle creazioni della mente umana, dalle teorie scientifiche alle massime espressioni creative, le quali, nel loro insieme, non sono avulse dalla realtà materiale, chiuse nella loro astrattezza, ma hanno la capacità di influire, per il tramite dell'uomo, sia nel mondo 2, il mondo degli stati mentali, sia sul mondo degli oggetti fisici (mondo 1). Il potere

³⁹E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press Limited, London 1950; trad. it. *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Mondadori, Milano 2003, p. 15.

⁴⁰K. Popper, *Epistemology Without a Knowing Subject*, 1968; trad. it.: *Epistemologia, razionalità e libertà*, Armando Editore, Roma 1972.

⁴¹J. Lorda, *Gombrich: una teoría del arte*, cit.

⁴²E. H. Gombrich, *Art and self-transcendence*, in A. Tiselius et al., *The Place of Value in a World of Facts*, Stockholm 1970, pp. 125-133; ristampa in *Ideals and Idols*, 1979; trad. it.: *L'arte e l'autotrascendenza*, in *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.

quindi fattuale della cultura, intesa come prodotto dei singoli individui nella storia, ne trascende però la singolarità, facendone una realtà, un mondo autonomo, in grado, per le sue stesse peculiarità, di autoalimentarsi al di là dell'intervento del singolo soggetto. Tale caratteristica di autonomia dei prodotti della cultura è la stessa che, secondo Lorda, caratterizza l'idea dell'arte di Gombrich, nel suo rifiuto di occuparsi delle motivazioni soggettive così come del problema espressivo, considerando quindi l'arte come prodotto di un esperimento collettivo, in cui il singolo artista ha certamente un ruolo determinante, ma il problema che con il suo lavoro singolo si propone di risolvere è un problema ereditato dalla tradizione, così come lo sono i mezzi che utilizza per risolverlo.

L'opera d'arte, insomma, frutto del lavoro del singolo artista, nell'idea appunto che *non esiste l'arte ma solo gli artisti*, nella convinzione di dover fare a meno dei grandi schemi stilistici con le loro interne ambiguità, non può però al contempo essere pensata al di fuori del contesto culturale: il lavoro del singolo artista è il frutto di una rielaborazione di elementi dati dalla tradizione e modificati all'interno della tradizione stessa. Il mito dell'artista creatore è rovesciato dall'autore, che vi contrappone invece un ideale percettivo, nel quale la forma è considerata come parte di un vocabolario condiviso da una comunità di persone che ne forniscono, nell'uso le caratteristiche principali. È la comunità dei "vedenti" a stabilizzare le forme di ogni stile, processo nel quale l'attività percettiva svolge un ruolo fondamentale, sia a livello evolutivo che a livello ermeneutico.

2.2 La psicologia della percezione

2.2.1 Analisi della visione e storia dell'arte nella ricerca di Gombrich

Come delinea Gregory, nel suo *Occhio e cervello*⁴³, la comprensione di come l'essere umano interagisca visivamente con gli oggetti del suo ambiente è stata un'impresa secolare. Fin dal mondo greco sono state formulate ipotesi sul

⁴³ Cfr. R. Gregory, *Eye and Brain*, Weidenfeld and Nicolson, London 1966; trad. it.: *Occhio e cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.

funzionamento dell'occhio umano e delle modalità attraverso cui codifica le informazioni che provengono dal mondo sensibile. Se la scoperta delle proiezioni retiniche avvenne solo nel XVII secolo, proprio tra Seicento e Settecento, gli studi sull'ottica, nati dal raffinamento delle tecniche investigative e dal rinnovato interesse degli empiristi per una delle fonti principali della conoscenza umana, trovano sempre più spazio nelle riflessioni filosofiche e nella fisiologia.

Ma la comprensione piena della sfida che la visione offre all'uomo che ne vuole indagare i meccanismi, viene dalla consapevolezza dello scarto fra l'immagine retinica e il prodotto finale della percezione. Fu Hermann von Helmholtz, nella metà dell'Ottocento, a enfatizzare questa differenza, analizzando le diversità presenti fra la sensazione visiva e la percezione vera e propria. Egli sostenne la suddivisione dell'atto percettivo in due fasi distinte ma interconnesse: la prima, di tipo analitico, fornisce le sensazioni elementari e consiste in un'organizzazione semplice degli stimoli provenienti dall'ambiente da parte degli organi sensoriali; la seconda fase invece ha carattere "sintetico", e in essa le sensazioni elementari vengono organizzate in una rappresentazione percettiva. Questa seconda fase, è quella essenziale: secondo Helmholtz le sensazioni, frutto dell'interazione degli stimoli ambientali con i nostri organi di senso, vengono organizzate in percetti grazie a dei processi di associazione, ovvero in relazione all'esperienza passata del soggetto percettore, sulla cui base si formulano delle inferenze inconse, che sono delle ipotesi correttive dei dati provenienti dai sensi. Questo implica non solo una distinzione fra sensazione e percezione, ma la consapevolezza dell'influenza di meccanismi di natura variabile e inconscia in relazione alle esperienze del soggetto. Helmholtz quindi, per primo, scopre la complessità del dato visivo, il suo essere frutto dell'intersecarsi fra contesto ecologico e memoria, attese e previsioni del soggetto percettore. A partire dalle sue riflessioni, il dato visivo non è più qualcosa da "processare", ma una materia grezza da modellare e integrare, da cui consegue quindi una concezione eminentemente attiva del processo visivo. La percezione quindi non è la messa in ordine di dati sensibili, ma un processo intellettuale nel quale hanno una rilevanza essenziale la memoria e le esperienze dell'individuo.

Se molte di queste intuizioni rimarranno nella storia della psicologia della percezione fino ad oggi, l'associazionismo helmholtziano sarà fortemente criticato dalla Gestalt. Opponendosi alla distinzione fra sensazione e percezione, la Gestalt andrà ancora più in là nella considerazione del carattere attivo della visione: le stesse sensazioni sono indistinguibili dalle percezioni, perché il nostro occhio è guidato nella selezione degli stimoli ambientali da una serie di leggi percettive, fondate sull'utilizzo da parte del nostro cervello di alcune costanti in grado di organizzare automaticamente il dato sensoriale (che è quindi indistinguibile dalla rielaborazione percettiva). In questo senso la Gestalt struttura completamente l'atto visivo, in ogni sua parte, come un processo straordinariamente attivo, in cui l'intuizione della totalità della forma è una delle costanti essenziali della percezione. Il dato soggettivo del processo visivo, che Helmholtz aveva individuato, è temporaneamente messo da parte: il carattere sperimentale delle ricerche della Gestalt privilegiava la ricerca di costanti innate del processo percettivo, mettendo quindi in secondo piano il ruolo che esperienza, cultura e memoria hanno in ogni percezione. In ogni caso, molte delle leggi percettive da loro individuate, come quella della gravidanza o della buona forma, sono state anche attualmente riprese nell'ambito degli studi neuroscientifici della visione⁴⁴.

A recuperare il contesto culturale ed esperienziale dell'individuo come parte essenziale per la comprensione del valore attivo del processo percettivo, è stato il cognitivismo, che dalla metà degli anni Cinquanta ha ratificato una concezione della visione come attiva formulazione di ipotesi, influenzata da esperienza e memoria. La percezione quindi per il cognitivismo è essenzialmente un processo attivo, come lo era per Helmholtz e ancor di più per la Gestalt, in quanto il soggetto ordina e seleziona l'informazione proveniente dall'ambiente, e la organizza in percetti. Ma, come ci ricorda Gregory (1966), questo processo ha carattere indiretto: non è la semplice informazione ambientale a fornirci gli oggetti della nostra rappresentazione percettiva, ma è il cervello, o meglio, sono i processi cognitivi a strutturare la nostra visione della realtà. Al cognitivismo poi seguirà l'ottica ecologica di Gibson, fautore di una concezione attiva ma diretta del processo percettivo, e successivamente sarà poi lo

⁴⁴ In particolare dagli studi di V.S. Ramachandran.

sforzo integrativo di Neisser⁴⁵, a cercare un accordo fra questi due indirizzi. Attualmente si integra la prospettiva *top-down* del cognitivismo e *bottom-up* dell'ottica ecologica, prendendo in considerazione in particolare le caratteristiche fisiologiche dei processi percettivi nel loro funzionamento neurologico, in linea con il *neuro-turn* che ha orientato le ricerche della psicologia scientifica nei termini di un'integrazione con le scoperte della neurofisiologia. Ma è soprattutto lo snodo fra Gestalt e cognitivismo, e successivamente fra cognitivismo e ottica ecologica, ad interessare questo studio, che si propone di delinearne gli sviluppi all'interno della teoria dell'immagine gombrichiana.

Come è stato già accennato nel primo capitolo, sono di diverso tipo le motivazioni che hanno portato Gombrich ad interessarsi alla psicologia della percezione, dall'influenza che nell'ambiente viennese questa disciplina esercitava negli studi storico-artistici, dall'essere stato testimone diretto delle ricerche della scuola gestaltica tedesca, fino a questioni di carattere teorico e metodologico che lo hanno spinto a vedere nella psicologia contemporanea un utile strumento per la comprensione non solo del problema dell'immagine ma anche quello della sua evoluzione storica.

Affrontare lo studio della teoria della percezione in Gombrich deve implicare, per l'eterogeneità delle fonti, un lavoro di ricostruzione in grado di rendere evidenti i collegamenti con le teorie percettive alle quali l'autore ha attinto, senza però perdere la peculiarità della sua riflessione. È infatti uno degli intenti di questo lavoro la dimostrazione di una specificità e una continuità del pensiero gombrichiano sulla percezione, e in particolare ovviamente sulla percezione dell'immagine, in contrasto con l'opinione espressa da autori come Ian Gordon, per il quale: «while Gombrich has written so much that is insightful and stimulating about seeing, he does not, understandably, offer a theory of perception»⁴⁶. Avendo utilizzato a suo favore teorie percettive diverse e talvolta in contrasto tra loro, Gombrich ha corso il rischio di perdere quella coerenza interna che permette l'identificazione del suo personale apporto ad un campo così vasto e dibattuto come quello della psicologia della

⁴⁵ U. Neisser, *Cognition and Reality*, Freeman and Company, San Francisco 1976; trad. it.: *Conoscenza e Realtà*, Il Mulino, Bologna 1981.

⁴⁶ I. Gordon, *Gombrich and the psychology of perception*, in R. Woodfield (a cura di), *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University Press, New York 1996, p. 75.

percezione. Ricostruirne quindi la coerenza, a posteriori, vuol dire fare i conti con questa interna complessità, esacerbata da una parte dalla frammentazione della sua teoria nei vari saggi e conferenze, formule espositive che di per sé non consentono un grado di approfondimento elevato e tantomeno una sistematizzazione efficace della teoria, dall'altra dal carattere elusivo di alcune sue affermazioni, causato dall'esigenza di stare al passo con un dibattito estremamente fecondo e di colloquiare con le fonti più recenti degli studi scientifici sulla percezione. Se, dunque, l'eterogeneità e la trasversalità dei suoi riferimenti, può rendere fraintendibile il suo approccio alla lettura dell'immagine, tuttavia, alla luce degli scritti più recenti e prendendo a riferimento in particolare *Il senso dell'ordine*, l'opera forse più eloquente sul problema della percezione dell'immagine, è possibile fornire un'idea più esaustiva e sistematica del suo specifico approccio alla percezione, intesa come parte integrante del suo progetto storico artistico.

I riferimenti di Gombrich al tema percettivo sono disseminati in tutta la sua produzione, spaziando da problematiche generali, ovvero cosa vuol dire vedere un'immagine e perché sia importante per la storia dell'arte la comprensione dei meccanismi percettivi, fino a discussioni su questioni più specifiche, come il problema prospettico, o lo studio della luce. Tra le opere principali in cui i riferimenti alla percezione si fanno parte strutturale delle tesi sostenute dall'autore vi sono sicuramente *Arte e Illusione* e *Il senso dell'ordine*. Nella prima lo studio della percezione è inserito per la prima volta come snodo principale di uno studio della storia, delle funzioni e degli espedienti dell'arte mimetica che si fa però paradigma per la comprensione del ruolo e delle articolazioni dell'immagine artistica, attraverso un'indagine che comprende anche lo studio dell'atto creativo e dell'atto fruitivo. Nella seconda, lo studio della percezione si fa ancora più approfondito: l'analisi dei meccanismi percettivi diventa la base teoretica dell'opera, attorno alla quale ruotano le riflessioni storiche, etologiche ed antropologiche sul ruolo, l'importanza, i significati e la trasversalità dell'arte ornamentale. Numerosi sono inoltre i saggi e le conferenze dedicate al problema percettivo, tra i quali i più significativi sono raccolti in *The Image*

*and the eye*⁴⁷. Fondamentali anche le collaborazioni con psicologi della percezione, a partire da quella con Julian Hochberg nel testo *Art, perception and reality*⁴⁸, e quella con Richard Gregory in *Illusion in nature and art*⁴⁹.

La conoscenza delle tematiche percettive, al di fuori del suo naturale e specifico oggetto di indagine, è per Gombrich, quindi, qualcosa in più di un semplice interesse erudito. L'ampiezza delle sue letture e la sua profondità di analisi, lo rendono capace di dialogare con alcuni degli psicologi della percezione più incisivi nel panorama intellettuale della seconda metà del Novecento. Il *range* del suo interesse è multidirezionale: se la componente cognitivista è quella più influente, i suoi riferimenti però vanno oltre questo indirizzo psicologico, spaziando dagli studi della Gestalt, alla teoria dell'informazione e agli studi dell'ottica ecologica gibsoniana. Per questo motivo si affronteranno nei prossimi paragrafi le fonti principali della sua formazione nel campo della psicologia della percezione con lo scopo di analizzarne quindi l'influenza all'interno della sua personale rielaborazione della teoria della visione dell'immagine. L'eterogeneità delle fonti, non preclude però di rintracciare le linee principali sulle quali lo storico dell'arte ha articolato, implicitamente, la sua interpretazione della tematica percettiva. Gombrich ha saputo adattare al caso specifico dell'immagine artistica gli studi sulla percezione più incisivi del Novecento, cogliendone gli aspetti più salienti e raccogliendoli all'interno di una riflessione originale, di cui si cercherà dare una visione di insieme, in particolare nell'affinità con le ricerche di Ulric Neisser.

⁴⁷ In particolare: *Visual Discovery through Art* (1965) nel quale attraverso le categorie di rievocazione e riconoscimento Gombrich analizza i processi di lettura dell'immagine come selezione di informazione e rielaborazione; *Moment and Movement in Art* (1964) nel quale invece affronta il problema della rappresentazione del tempo nell'arte sulla base della percezione degli indizi di movimento nelle immagini artistiche; *The Sky is the Limit: The Vault of the Heaven and Pictorial Vision* (1974), discussione sul concetto di campo visivo in polemica con le posizioni di J. J. Gibson; *Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation* (1975) e *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation* (1981) sul problema dell'illusione di realtà e sui limiti del convenzionalismo percettivo.

⁴⁸ E. H. Gombrich; J. Hochberg; M. Black, *Art, Perception and Reality*, The John Hopkins University Press, 1972; trad. it. *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978.

⁴⁹ E. H. Gombrich, R. Gregory (a cura di) *Illusion in Nature and Art*, Duckworth, London 1973.

2.2.2 Gombrich e la psicologia della Gestalt

Come tutti gli studiosi della percezione del Novecento, in particolare quelli con interessi nel problema dell'immagine e della sua fruizione, anche Gombrich ha beneficiato del confronto con la scuola psicologica che, per la prima volta, ha messo al centro della sua ricerca la comprensione dei meccanismi della percezione visiva proprio in relazione all'immagine. Il primo contatto di Gombrich con la scuola gestaltica fu negli anni della sua formazione, quando, nel 1932, ebbe modo di assistere ai corsi di Wolfgang Köhler, tenuti all'università di Berlino, nella quale Gombrich trascorse sei mesi. Questo primo avvicinamento alla teoria della Gestalt, che Gombrich ricorderà più volte nei suoi scritti⁵⁰, fu uno dei momenti fondamentali in cui plasmò il suo interesse per la psicologia, spingendolo nell'impresa, che sarà poi un *leitmotiv* della sua ricerca, di collegare la storia dell'arte ad uno studio delle radici psicologiche dell'immagine e della sua creazione. È dunque giustificato anche da motivi biografici⁵¹ l'interesse nei confronti della Gestalt, che è letta ed interpretata in particolar modo attraverso l'opera di Köhler: i suoi testi rappresentano, infatti, per Gombrich, dei punti di riferimento essenziali, soprattutto nella produzione nel decennio a cavallo tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, quando la sua affiliazione alle teorie cognitive era ancora allo stato iniziale.

Nei primi decenni del Novecento la scuola gestaltica⁵² veniva ad inserirsi polemicamente in un quadro culturale in cui, nello studio della percezione, ancora dominava l'empirismo di matrice lockiana e il paradigma associazionista. L'associazionismo wundtiano era infatti l'approccio allora più diffuso allo studio dei processi mentali: sulla sua base, l'evento psichico era considerato come frutto di un processo associativo fra dati provenienti dai sensi e immagini stipate nella memoria, secondo un modello stimolo-risposta, e nella considerazione che ogni processo psichico possa essere scomposto in elementi discreti, isolabili e non più scomponibili. Il

⁵⁰ E. H. Gombrich, *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, cit.

⁵¹ Gombrich ebbe modo di rincontrare Köhler, negli anni sessanta, a Princeton, come testimonia nel suo saggio *L'arte e l'autotrascendenza*, cit., p. 149.

⁵² Per un'analisi generale del rapporto fra associazionismo e psicologia della Gestalt si rimanda a D. Katz, *Gestaltpsychologie*, Basilea 1948; trad. it.: *La psicologia della Gestalt*, Einaudi, Torino 1950; e alla prefazione di Cesare Musatti all'edizione italiana.

paradigma del rapporto fra lo stimolo sensoriale e la sua rielaborazione mentale, si radicò molto profondamente negli studi sulla visione, considerata quindi come il risultato di un processo di aggregazione fra i dati dei sensi e quelli della memoria, sulla base di una separazione fra la sensazione e la percezione, in cui la prima era interpretata come prodotto della somma delle varie stimolazioni sensorie, accessibili mediante un processo d'introspezione (introspezionismo), mentre la seconda come frutto dell'associazione delle sensazioni con i dati stipati nella memoria, anch'essi derivati da precedenti esperienze di natura empirica. Gli psicologi della Gestalt operarono in opposizione all'associazionismo e allo strutturalismo wundtiano, il cui "elementismo" di base non rispondeva più alle necessità di comprendere appieno i fenomeni percettivi, difficilmente spiegabili attraverso processi psichici discreti e isolabili. Se da una parte ne ripresero la concezione attiva dell'atto percettivo, tesero però a destrutturare il dualismo sensazione-percezione, approdando a una concezione integrata dell'atto percettivo⁵³. Il caso della percezione, in particolare quella visiva, fu centrale per questi studiosi, poiché diventava il mezzo più evidente per mettere in discussione la psicologia tradizionale e il suo approccio ai processi cognitivi. L'idea principale, derivata dagli studi di Christian von Ehrenfels, era che la mente umana non fosse solamente un ricevitore di dati, un modello passivo, ma che fosse essenzialmente attiva e creativa. Attraverso di essa, abolirono il vecchio concetto di sensazione, considerando invece l'atto percettivo come un processo attivo guidato da leggi strutturali interne. La sensazione, intesa come ricezione passiva di informazioni dall'ambiente, non esiste di per sé, al contrario non è svincolabile dal processo percettivo, che ha le sue proprie leggi, e che organizza i dati sensibili secondo dei procedimenti specifici. La percezione, quindi, raggruppando i singoli dati sensibili in forme (*gestalt*), opera in modo attivo secondo delle leggi strutturali innate. La *gestalt*, come unità percettiva nella cui struttura il tutto e le sue parti si determinano reciprocamente, non è frutto di un processo aggregativo di tipo sommatorio, in quanto, secondo la famosa formula per cui il tutto è superiore alla somma delle parti, la forma, ovvero il tutto, predomina fenomenicamente sulle qualità delle singole parti che la

⁵³ Cfr. D. Katz, *Gestaltpsychologie*, Basilea 1948; trad. it.: *La psicologia della Gestalt*, Einaudi, Torino 1950.

costituiscono; in tal senso, l'aspetto di ogni singolo elemento, dipende dal posto e dalla funzione che occupa all'interno di una struttura nella sua globalità. La percezione diventa quindi un processo di configurazione di forme, guidato da numerose leggi, come la legge della somiglianza, la dinamica figura-sfondo, la pregnanza e molte altre, tutte sorrette da un principio economico di semplicità, che fa dell'ordine e della simmetria le modalità più facili e quindi più naturali di raggruppamento dei dati visivi. L'esperienza visiva non si ottiene dai dati di sensazioni specifiche distinte tra loro, ma è costituita da degli insiemi percettivi, già organizzati in maniera significativa.

La centralità della percezione visiva nella teoria della Gestalt comportò un interesse particolare nei confronti dell'immagine, che divenne un punto di snodo per l'analisi della visione, grazie alla semplificazione dello stimolo che è in grado di offrire. Attraverso di essa gli psicologi della Gestalt hanno voluto indagare le modalità di reazione e di lettura degli elementi formali fondamentali, fornendo riflessioni assai suggestive, ad esempio, sul valore e il ruolo della linea di contorno, sulla tendenza a vedere le forme chiuse come unità, sull'importanza della concezione di continuità. L'immagine quindi assume un rilievo fondamentale che la psicologia tradizionale non le riconosceva, per la quale non era altro che una replica più debole della percezione diretta dell'oggetto.

Rifiutare l'esistenza di sensazioni pure e considerare la percezione come un processo formante, in cui il soggetto interviene attivamente nell'esperienza visiva, significava spostare l'attenzione dal dato sensibile al percettore, che acquisiva così una centralità rilevante nell'atto visivo. Questa centralità del soggetto non solo come datore di senso, ma come regista e attore del processo percettivo, è uno degli aspetti della teoria della Gestalt che Gombrich riprenderà in modo più approfondito, applicandola al caso specifico della fruizione dell'immagine, nelle pagine dedicate al ruolo dello spettatore all'interno di *Arte e Illusione*.

E' in particolare ai testi di Wolfgang Köhler⁵⁴ che Gombrich dedica più attenzione. Tra i tre "fondatori" della teoria della gestalt, egli fu forse quello più legato ad un'esigenza di sistemazione epistemologica della disciplina. Insieme all'ipotesi

⁵⁴ W. Köhler, *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corporation, New York 1929; trad. it.: *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961.

dell'isomorfismo, ovvero la concezione di una corrispondenza fra unità esperienziali e unità dei processi fisiologici, cerebrali, ottenuta mediante uno studio della dinamica del sistema nervoso⁵⁵, Köhler opera una sistematizzazione delle leggi della percezione⁵⁶, e in particolare della percezione dell'immagine, a cui Gombrich, così come molti altri studiosi, fa riferimento.

Il modo in cui Gombrich utilizza Köhler come fonte può essere considerato come modello generale del suo rapporto con la psicologia della Gestalt. Se si fa eccezione del complesso dibattito che istituisce con Arnheim, Gombrich si pone in un orizzonte di continuità nei confronti dello studio sperimentale della percezione da parte della Gestalt, riprendendone quindi gli esperimenti e le leggi della visione, tralasciando però gli aspetti teorici legati ad analisi gnoseologiche su base fisiologica, come la questione dell'isomorfismo⁵⁷. In questo senso, l'eredità gestaltica in Gombrich si articola essenzialmente in due concetti interconnessi: la percezione come atto formante, attivo e integrativo, e la centralità del soggetto nel processo percettivo che diventa, per lo studioso, centralità anche nell'analisi delle caratteristiche formali dell'immagine e della sua evoluzione storica. Già in *Arte e illusione*, infatti, l'autore, affermando l'importanza dello studio della percezione per la storia dell'arte, ribadisce la centralità dello spettatore non solo nella lettura dell'immagine artistica, vista come processo attivo e costruttivo, ma anche come elemento in grado di influenzare l'evoluzione storica dell'immagine. Riferendosi alle leggi gestaltiche (in particolare a quelle della pregnanza e della costanza della forma) Gombrich rimanda ad esperimenti, ricerche e riflessioni, che avevano fortemente orientato il dibattito tra gli

⁵⁵ L'isomorfismo è uno degli aspetti più controversi, e certamente superati, della teoria della percezione gestaltista. Non solo non fu condivisa da Gombrich, per l'arretratezza di tali considerazioni sulla fisiologia dei processi cerebrali, ma fu messa in dubbio anche da molti psicologi della stessa scuola.

⁵⁶ L'attualità di molte di queste leggi, considerabili come osservazioni descrittive del modo in cui l'occhio legge e codifica l'immagine, è dimostrata anche dalla loro recente riproposizione da parte di Ramachandran, neuroscienziato contemporaneo che si occupa di percezione (V.S. Ramachandran; W. Hirstein, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, «Journal of Consciousness Studies», 6, No. 6-7, 1999, pp. 15-51).

⁵⁷ Cfr. D. Katz, *op. cit.*

anni Trenta e i Cinquanta, con i quali quindi era dovuto un confronto, che non risparmiava, fin da *Arte e illusione*, delle note critiche⁵⁸.

Diverso è invece il caso di Rudolph Arnheim⁵⁹. Una delle sue opere più famose, *Arte e percezione visiva*⁶⁰, nel suo tentativo di coniugare psicologia e arte, concentrandosi in particolare sui meccanismi percettivi sottesi alla visione, è stata spesso messa in relazione con *Arte e illusione*. Entrambe sono state considerate come esempi di apertura della riflessione sull'arte a problemi di natura psicologica e cognitiva, e i nomi di Arnheim e Gombrich sono stati spesso messi in relazione proprio per l'approccio percettivo all'immagine artistica. In realtà le posizioni dei due autori, pur presentando una serie di punti di contatto, restano assai distanti, sia contenutisticamente che metodologicamente, muovendosi da percorsi formativi e ambiti differenti. Se entrambi si propongono di indagare le radici psicologiche dell'immagine artistica, Arnheim, come psicologo, si concentra maggiormente nella costruzione di una teoria psicologica adeguata alla spiegazione del fatto artistico, mentre Gombrich, come storico dell'arte, pur affrontando un'indagine specifica delle dinamiche psicologiche sottese all'attività rappresentativa, resta legato ad una elaborazione di tematiche di natura storica e di analisi dello stile⁶¹. Le differenze fra i due autori sono d'altronde efficacemente delineate da Arnheim stesso nella sua recensione⁶² ad *Arte e Illusione* del 1962, nel quale si espone in modo estremamente critico nei confronti dell'opera e in generale dell'approccio gombrichiano. I modi e i contenuti di questo contrasto, esagerano in realtà le differenze, pur presenti, fra i due autori, tralasciando invece i numerosi punti di contatto, ed esacerbando la distanza di alcune posizioni, come quella sull'arte

⁵⁸ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 240.

⁵⁹ Sul rapporto Gombrich-Arnheim si veda l'interessante articolo di I. Verstegen, *Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective*, «Journal for the Theory of Social Behaviour» 34, 1, 2004, pp. 91-102, e il volume del 2005 a cura di Lucia Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, in particolare i saggi di Silvia Ferretti e Angelo Trimarco. Inoltre: T. Andina, *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi tra Gombrich e Arnheim*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005.

⁶⁰ R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1962.

⁶¹ Cfr. L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, in L. Pizzo Russo, (a cura di), *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2005.

⁶² R. Arnheim, Recensione di E. H. Gombrich *Art and Illusion*, cit.

contemporanea. Come sostiene Angelo Trimarco⁶³, Arnheim critica in particolar modo il nesso tra arte e illusione e la natura concettuale della definizione gombrichiana di arte. L'insistenza sul rapporto tra arte e illusione è, secondo Arnheim, metodologicamente inutile nel tentativo di spiegare il concetto di rappresentazione, al contrario ne rivela l'intima paradossalità: non solo l'illusione è fenomeno di per sé inottenibile, poiché le strutture della nostra percezione non cadono nell'inganno, fornendoci sempre l'intima consapevolezza di una distanza fra mondo e rappresentazione, ma non ha senso appellarsi ad essa perché non può essere un paradigma adeguato alla comprensione di una parte rilevante dell'arte, come quella non mimetica. La stessa distinzione tra arte mimetica e arte non mimetica, è rifiutata. La nostra capacità, guardando un quadro, di dimenticare l'immagine per pensare all'oggetto che l'immagine rappresenta, è un fenomeno comune a tutta l'arte ed è, per Arnheim, svincolato dal grado di naturalismo, poiché si basa sulle nostre naturali capacità percettive. Siamo in grado di riconoscere l'oggetto anche nei quadri astratti: per questo, dice l'autore, in polemica con Gombrich, sarebbe più corretto usare il termine *aliveness* piuttosto che *illusion*.

The artist is rarely concerned with making things look real. He wants them to come alive. Is this a quest for illusion? What was it Donatello was struggling for when he cursed his Zuccone for not speaking to him? He was not asking for the magic power of Pygmalion. He wanted to shape and combine his sculptural volumes in such a way that their constellation would display "visual dynamics" appropriate to a human figure. Nowhere in the arts, except for the few episodes of extreme illusionism, can "to be alive" have meant to be like living beings; because the difference between nature and simulacrum must have always been obvious. Works of art not only are equivalences-to use Gombrich's term-they also have always been seen as such.⁶⁴

Arnheim, come puntualizza Verstegen⁶⁵, desidera relativizzare il concetto di verosimiglianza laddove per Gombrich invece rimane criterio di obiettività. Il soggetto percettore è in grado di adattarsi a diversi livelli di verosimiglianza, per cui è in grado

⁶³ Cfr. A. Trimarco, "Arte concettuale", "pensiero visivo", in L. Pizzo Russo, (a cura di), *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, cit., pp. 223-234.

⁶⁴ R. Arnheim, Recensione di E. H. Gombrich *Art and Illusion*, cit., p. 76.

⁶⁵ I. Verstegen, *Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective*, «Journal for the Theory of Social Behaviour», 34, 1, 2004.

di cogliere senza problemi il livello di realtà necessario alla comprensione di un'opera di Picasso o Klee. Per Gombrich invece questo è vero solo in parte; se è naturale constatare un processo di apprendimento da parte dello spettatore, che con l'abitudine è in grado di discernere l'oggetto rappresentato anche nelle immagini distorte o scomposte di esso, questo non vuol dire che non esistano degli standard obiettivi di giudizio. Quindi per lo storico dell'arte, se è indubitabile l'esistenza nella storia di diversi gradi e modelli di somiglianza dell'immagine all'oggetto rappresentato, essi però non escludono la capacità di riconoscere da parte del percettore una maggiore o minore somiglianza con l'oggetto. Esistono degli standard di verosimiglianza, che non propongono una riformulazione della teoria della relazione di somiglianza fra oggetto e rappresentazione, da lui stesso criticata in *Arte e Illusione*, ma che comunque stabiliscono dei criteri di "veridicità", che secondo Gombrich non possono essere ignorati, neanche se si fa riferimento al caso particolare dell'arte contemporanea. Quello che fa Gombrich è operare uno spostamento dal piano fenomenico a quello cognitivo: il legame esistente tra una cosa e la sua rappresentazione non è un legame diretto di verosimiglianza, ma è un legame indiretto, il cui tramite, il *trait d'union*, è costituito dai processi percettivi. La verosimiglianza di una rappresentazione sta quindi nella sua capacità di fornire gli indizi visivi necessari, sotto forma di equivalenze percettive, affinché il processo di riconoscimento possa compiersi. In questo senso non si tratta semplicemente di abitudine percettiva, lo spettatore può abituarsi a riconoscere la realtà anche in immagini non propriamente realistiche, ma esiste un limite alla possibilità di distorsione che qualsiasi abitudine all'immagine non può superare, ed è strettamente connesso alle nostre capacità visive.⁶⁶

⁶⁶ Queste riflessioni sul problema della verosimiglianza, che Gombrich presenta trasversalmente all'interno delle sue opere ma che in particolare sono uno degli elementi fondamentali di *Arte e Illusione*, sono simili a quelle fatte sul problema della prospettiva geometrica: pur riconoscendone il carattere di tecnica, che come tale ha una precisa origine storica, Gombrich ritiene sbagliato relativizzarne il valore e farne uno dei tanti equivalenti modi di rappresentazione. La prospettiva infatti è in grado di rappresentare obiettivamente il modo della nostra percezione della realtà, sebbene con i limiti della visione monoculare fissa. Ma cosa vuol dire per Gombrich la prospettiva come standard obiettivo? Vuol dire conformità della rappresentazione prospettica alle nostre strutture fisiologiche e ai processi cognitivi che regolano la visione, attraverso indizi visivi la cui esistenza determina il nostro riconoscimento e la possibilità dell'illusione di realtà.

La serrata e aspra recensione di *Arte e illusione* continua con la critica che Arnheim rivolge al concetto di schema, centrale nel lavoro di Gombrich. Lo schema ha, infatti, il ruolo di conciliare percezione e tradizione, proponendo una concezione integrativa dei processi creativi con lo stile artistico, all'interno di un certo contesto storico. Il fatto che, per Gombrich, ogni opera, anche quella mimetica, sia concettuale poiché fa riferimento a degli schemi che la precedono e che derivano dal lavoro della tradizione, è inconciliabile con l'approccio arnheimiano alla percezione, perché mentre il primo implica che il processo di creazione-fruizione dell'immagine sia un procedimento costruttivo, per Arnheim ha, al contrario, un carattere essenzialmente intuitivo. La nozione di schema, inoltre, nell'opinione dello psicologo, non sarebbe sufficiente a spiegare la diversità storica dell'immagine e quindi il perché alcune culture, come quella egizia, hanno utilizzato procedimenti di modifica minima dello schema, mentre altre se ne sono allontanate in modo rilevante. L'accusa di Arnheim coinvolge l'intera concezione della teoria percettiva usata da Gombrich, che etichetta come empirista:

Gombrich is not mainly interested in the goal of pictorial representation but rather in the ways it is accomplished. In his opinion, representation becomes acceptable when it fits the schemata of realization to which the perceiver is accustomed. The artist paints what the reservoirs of his experience offer him as the proper form for his subject. These reservoirs contain the schemata supplied by the artist's teachers and by other models of the past. Beyond that, they equip him with the expectations necessary to see anything at all: We see what we assume is "out there." Here Gombrich avails himself of the traditional doctrine of empiricist psychology, which commands a large following even today, especially among American psychologists. Since neither the shapes, sizes, colors, and brightness values, nor the space we see, correspond to the data supplied by the retinal image, a theory is needed to account for the discrepancy. The empiricist's answer is that man and animal see the world the way they know it to be. Recently this traditional claim has been accompanied dramatically with the exhibition of a set of clever optical illusions, thought up and constructed by Adalbert Ames, Jr. They are referred to by Gombrich and have aroused much attention beyond the pale of psychology.⁶⁷

La critica è radicale: Gombrich sopravvaluta il ruolo della conoscenza e della tradizione nella percezione visiva e lo fa perché, secondo Arnheim, quello di Gombrich

⁶⁷ R. Arnheim, Recensione di Gombrich *Art and Illusion*, «The Art Bulletin», 44, 1, 1962, p. 77.

è un modello linguistico della percezione che svaluta il ruolo del pensiero visivo e lo sottomette al dominio della parola, della tradizione scritta, in cui lo schema rappresenterebbe il fonema di base di un linguaggio visivo. La questione è sicuramente più complessa di quanto il giudizio *tranchant* di Arnheim possa definire: il valore linguistico dello schema è di per sé ambiguo all'interno della riflessione gombrichiana, e definibile solo se inquadrriamo *Arte e illusione*, in cui non è possibile trovare una soluzione esauriente a questo problema, alla luce dei lavori successivi. Valutando ad esempio la polemica con Nelson Goodman, si è costretti a ridimensionare il valore concettuale della rappresentazione e la derivazione culturale dello schema, così come il suo carattere linguistico. La posizione di Arnheim nei confronti di Gombrich si basa su un'interpretazione diffusa, di cui si discuterà più avanti in questo lavoro⁶⁸, che ha visto Gombrich come esponente di una lettura costruttivista dell'immagine e al contempo sostenitore di una visione dell'arte di stampo tradizionalista ed ostile all'arte contemporanea. Un'interpretazione che però non coglie appieno la complessità della riflessione gombrichiana, non riconoscendo che per Gombrich lo schema in quanto tale non è solo determinato culturalmente ma è anche connesso a predisposizioni innate. Il visivo non è, come afferma Arnheim, rimandato e sottomesso al linguistico, ma ha al contrario una centralità ed autonomia che non è messa in dubbio dall'uso di categorie e studi linguistici.

A questo proposito è molto rilevante il chiarimento proposto da Julian Hochberg nel suo saggio *La rappresentazione di cose e persone*⁶⁹, nel quale l'autore aiuta nella decifrazione di uno degli equivoci fondamentali che hanno caratterizzato l'interpretazione della teoria percettiva gombrichiana, e che hanno condizionato anche la dura reazione di Arnheim, concentrando la sua attenzione sulla differenziazione fra *scoperta* e *invenzione*. Gombrich, com'è noto, attribuisce allo schema il valore duplice di punto di partenza del processo rappresentativo e di appiglio percettivo, in un ideale costruttivo e sperimentale di entrambi i processi, e ne collega l'origine alla tradizione culturale, che determina tra l'altro anche il *mental set*, di cui un artista fa parte. Lo schema infatti più che derivare dall'osservazione della realtà, nel caso della

⁶⁸ Si rimanda al quarto capitolo.

⁶⁹ J. Hochberg, *The representation of things and people*, in E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *op. cit.*

rappresentazione mimetica, deriva dall'osservazione del lavoro degli artisti precedenti, dalla tradizione culturale quindi in cui sia il soggetto artista che il percettore sono inseriti. In tal modo lo schema struttura le dinamiche dello stile di un determinato periodo, senza però annullare il ruolo fondamentale dell'artista che apporta i propri contributi personali lavorando alla modifica, per prova ed errore, di quello schema iniziale, che non è altro se non il linguaggio attraverso il quale costruisce una traduzione della percezione della realtà nel fatto artistico. Questo legare l'esistenza stessa dell'immagine, le sue caratteristiche tecniche e formali, ad un linguaggio pittorico di origine culturale, è stato portato da molti lettori di Gombrich, alle sue estreme conseguenze. In realtà le scoperte degli artisti, e si sottintende lo schema stesso, non sono invenzioni: le convenzioni culturali che determinano le dinamiche dello stile non sono per forza totalmente arbitrarie, così come ci ricorda lo stesso Gombrich in *Immagine e codice*. L'artista non inventa un linguaggio arbitrario ma scopre la capacità di certe forme e linee di essere uno stimolo equivalente a quello provocato dalla visione dell'oggetto reale. Il fatto che l'uomo impari il linguaggio pittorico attraverso la sua esperienza di immagini, e dunque dalla cultura nella quale è inserito, non vuol dire che l'esistenza e la struttura delle immagini sia completamente determinata da essa. Esiste invece una naturale predisposizione a certi tipi di configurazione, legata alla natura della nostra percezione. È questo che Gombrich intende quando afferma, già in *Arte e Illusione*:

La storia dell'arte, come la siamo venuti interpretando, può essere descritta come il lavoro di apprestamento delle chiavi necessarie per aprire le misteriose serrature dei nostri sensi, dei quali solo la natura stessa all'origine teneva la chiave. [...] Come un ladro che tenta di forzare una cassaforte, l'artista non ha accesso diretto al meccanismo interno. [...] Ci sono invenzioni nella storia dell'arte che hanno un po' questo carattere di "apriti sesamo". [...] Noi reagiamo diversamente quando siamo spinti dall'attesa, dal bisogno e dall'assuefazione culturale. Tutti questi fattori possono influenzare la disposizione preliminare della serratura, ma non la sua apertura, la quale dipende in ultima analisi dal fatto che la chiave che si fa girare sia quella giusta⁷⁰.

⁷⁰ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 322.

Queste *invenzioni* non coinvolgono solo l'arte mimetica, ma l'arte in generale. Qualsiasi effetto correlato ad un'opera è, per Gombrich, di origine psicologica. Le *serrature* non riguardano solo l'operazione di riconoscimento rappresentazione-oggetto rappresentato, ma qualsiasi tipo di effetto che un artista voglia ottenere sul suo pubblico, deriva da questa capacità di confezionare la chiave giusta per stimolare una risposta nello spettatore. Se l'origine effettiva di questi meccanismi psicologici non è completamente indagabile, è invece al lavoro degli artisti e alla tradizione alla quale appartengono, che dobbiamo la loro scoperta. Una volta che una chiave sia stata trovata, ci dice Gombrich, poi all'artista successivo non è difficile ripetere l'impresa: essa entra a far parte del *corpus* di una tradizione stilistica, ampliando l'orizzonte di scelta degli artisti successivi, fino a quando, per una serie di eventi casuali e non pienamente rintracciabili dallo storico, quella tradizione stilistica non venga soppiantata lentamente da un'altra, in continuità con essa, o in rottura. E quel linguaggio, inteso come possibilità di scelta dell'artista, è lo stesso necessario allo spettatore dell'opera perché avvenga l'effetto sperato. Il linguaggio quindi, metaforicamente inteso, incarna la tradizione figurativa e l'abitudine all'immagine, ma i meccanismi che ne sono alla base restano connessi a predisposizioni di tipo naturale.

La distanza delle posizioni di Gombrich ed Arnheim, è influenzata quindi sia da questioni metodologiche che teoriche, nonostante il comune intento di fornire una spiegazione psicologica al problema dell'immagine e la comune ammirazione nei confronti della teoria della Gestalt. Al centro della ricerca di Arnheim, come ricorda Silvia Ferretti⁷¹, ci sono motivi interni al campo della psicologia dell'arte, mentre per Gombrich la psicologia ha un valore epistemologico molto importante, ma il punto da cui muove e a cui ritorna resta legato alla sua formazione come storico dell'arte. Sebbene per i due studiosi l'atto percettivo sia essenzialmente attivo, per Gombrich è un processo costruttivo, fatto da ipotesi e controprove, in cui, nel caso dell'immagine, entra in gioco il concetto di schema, la cui esistenza è influenzata dall'esperienza culturale di artista e spettatore, in stretta connessione quindi alla questione dello stile;

⁷¹ S. Ferretti, *Illusione e percezione visiva in Gombrich e Arnheim*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005.

per Arnheim, invece, si basa su processi non costruttivi ma eminentemente intuitivi. Arnheim, infatti, riflette sull'arte figurativa attraverso una teoria della forma per la quale la percezione visiva non risulta dalla somma, o costruzione, dei diversi aspetti, ma scaturisce da un'intuizione della sua globalità. La percezione visiva è intuizione della forma, che è anche la struttura essenziale del dato sensorio, e segue principi di semplificazione e simmetria. Per Gombrich invece il processo percettivo è un processo di costruzione per prove ed errori, fatto da formulazioni di ipotesi e continue correzioni, influenzato dalle nostre aspettative e dalle nostre abitudini visive. Nonostante il comune riferimento ad un'analisi psicologica come chiave interpretativa del fatto artistico, che sfocia per entrambi in una attenzione verso lo studio delle modalità percettive, le conclusioni dei due autori prendono direzioni assai differenti nello studio della rappresentazione e della produzione artistica in generale. L'immagine, per Arnheim, è l'universalità della forma, ovvero la struttura fondamentale dell'oggetto, che si rende visibile, attraverso il mezzo artistico. Come processo di esteriorizzazione della forma, l'opera d'arte viene analizzata da Arnheim attraverso una ricognizione delle sue componenti formali, intese in senso percettivo, trascurandone, secondo Gombrich, l'influenza di componenti culturali e il ruolo svolto quindi dalla tradizione nella dinamica creazione-percezione dell'opera d'arte.

In definitiva, Gombrich riprende alcuni aspetti della teoria della Gestalt, che integra però in un'analisi del processo percettivo più vicina alle ricerche del cognitivismo, trovando, sulla scia di altri autori, una sintesi felice di alcuni dei risultati più pratici delle analisi gestaltiche con una teoria gnoseologica distante da essi. Il suo libero riferimento alla teoria della Gestalt, che consiste nel sostenere il ruolo attivo della visione e quindi l'importanza del soggetto percettore, presenta delle affinità con quello dello psicologo Julian Hochberg, molto citato dallo storico dell'arte, in particolare ne *Il senso dell'ordine*. Il lavoro di Hochberg⁷² riprende la teoria della Gestalt, riutilizzandone le leggi dell'organizzazione della forma, ma rifiutandone ad esempio la teoria dei campi⁷³, e arricchendolo degli strumenti della teoria dell'informazione e del

⁷² J. Hochberg, *Perception*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1964.

⁷³ La teoria dei campi è una teoria neurofisiologica secondo la quale ogni stimolazione luminosa che colpisce la retina produce uno specifico processo nel nostro cervello, creando una configurazione di

cognitivismo. Nel saggio del 1972 *La rappresentazione di cose e persone*, contenuto in *Arte, percezione e realtà*, chiarisce molto bene questa necessità di integrazione del lavoro della Gestalt con gli studi psicologici ad essa successivi, e il suo punto di vista è straordinariamente affine con quello scelto da Gombrich. Se la Gestalt, ci dice Hochberg, ha avuto modo di avviare una concezione attiva del processo percettivo, ne ha sottovalutato in parte sia il carattere esplorativo, messo invece bene in evidenza dalla teoria dell'informazione, sia il carattere costruttivo, di formulazione di ipotesi successive, dell'utilizzo quindi di mappe cognitive che derivano dall'esperienza del soggetto e dalla cultura nella quale è inserito. Il carattere intuitivo e simultaneo della percezione nella teoria gestaltica è quindi negato da Gombrich, che, al contrario, sostiene la percezione come un processo costruttivo ed esplorativo. Non è quindi immediato l'atto fruitivo, ma è invece un processo di prove e controprove frutto di un percorso di esplorazione e ricostruzione delle immagini, la cui articolazione supera il portato gestaltico e si apre agli sviluppi della psicologia sperimentale della metà del Novecento.

2.2.3 La teoria dell'informazione

La teoria dell'informazione, in stretta connessione con il cognitivismo, è una delle teorie che ha occupato un ruolo centrale all'interno della ricerca storico-artistica di Gombrich caratterizzandone il linguaggio e influenzandone la concezione percettiva. Ma cosa ha spinto Gombrich a occuparsi di un campo così lontano dal suo interesse, come quello degli studi statistico-matematici sulla modalità di trasmissione delle informazioni? In che modo è possibile ricollegare l'analisi dell'oggetto artistico e delle sue manifestazioni storiche con l'utilizzo di concetti elaborati nel campo dell'ingegneria delle telecomunicazioni negli anni Cinquanta? Parziale giustificazione di questa attenzione, così come l'autore più volte ricorda, è l'esperienza fatta da Gombrich durante la Seconda Guerra Mondiale, quando lavorò per la BBC come interprete delle trasmissioni radiofoniche tedesche. Fu in quel contesto, che Gombrich

campi cerebrali, che si organizzeranno nel modo più semplice possibile, ma in corrispondenza con la configurazione dello stimolo luminoso (teoria dell'isomorfismo).

maturò un profondo interesse per le modalità di trasmissione dell'informazione e per le capacità di integrazione e selezione messe in atto dal percettore, in special modo in contesti di parzialità o disturbo del messaggio, processi che assimilerà poi, in linea con il lavoro di Moles⁷⁴ e Attneave⁷⁵, a quelli in gioco nella percezione estetica.

Gombrich segue l'evolversi della teoria dell'informazione fin dalle origini: essa compare infatti per la prima volta, già nelle *Mellon Lectures* (1956), poi confluite in *Arte e Illusione*, dove nel settimo capitolo ne parla diffusamente riferendosi in particolare a concetti come informazione, ridondanza, in linea con la più famosa e divulgativa esposizione della teoria, che cita anche in nota, di Colin Cherry, *On Human Communication*⁷⁶. La centralità di questo autore nell'analisi gombrichiana è testimoniata non solo dalla frequente presenza nei riferimenti bibliografici, compreso *Il senso dell'ordine*, ma anche dal tributo dedicato al grande studioso della comunicazione, nel gennaio del 1995, in un ciclo di conferenze tenute all'Imperial College di Londra. Fu proprio negli anni dell'elaborazione di *Arte e Illusione* che ebbe anche modo di assistere ai tre simposi che si tennero a Londra sulla Teoria dell'informazione, tra il 1950 e il 1956. Un interesse che perdurerà poi nel tempo: troviamo numerosi riferimenti anche nella bibliografia della seconda metà degli anni Sessanta, come nel saggio del 1969, *The Evidence of Images: I The Variability of Vision*⁷⁷, nel quale l'accento è posto sulla rilevanza della condivisione di un linguaggio da parte del ricevitore-percettore con la sorgente del messaggio, che indica quindi l'importanza del contesto situazionale e di un terreno "culturale" condiviso perché si possa parlare di trasmissione dell'informazione. Ancora più specifica sarà invece la trattazione delle tematiche della teoria dell'informazione nelle opere degli anni Settanta, di cui esempio rilevante è il saggio

⁷⁴ A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958; trad. it.: *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, Roma 1969.

⁷⁵ F. Attneave, *Stochastic Composition Processes*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 17, 1959, pp. 183-193.

⁷⁶ C. Cherry, *On human Communication*, The Massachusetts Institute of Technology, 1957.

⁷⁷ E. H. Gombrich, *The Evidence of Images: The Variability of Vision*, in C.S. Singleton (a cura di), *Interpretation: Theory and Practice*, 1969, pp.35-68.

*Mirror and Map: theories of pictorial representation*⁷⁸ del 1975, e, com'è noto, *Il Senso dell'Ordine*.

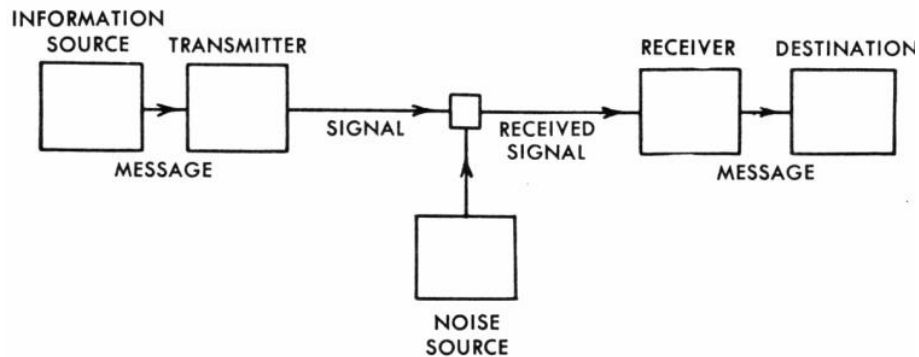
Come in altri casi, Gombrich fa un utilizzo poco ortodosso delle fonti, alle quali si rivolge estrapolando le considerazioni funzionali alla sua teoria dell'immagine. Per comprendere i criteri di scelta e gli adattamenti operati, è utile affrontare prima una breve analisi dei concetti di base della teoria dell'informazione e della loro applicazione alla percezione estetica.

Intorno agli anni Cinquanta del Novecento, vennero alla luce una serie di studi nell'ambito della matematica applicata e dell'ingegneria delle telecomunicazioni, che, in modo affine, si proponevano di analizzare i problemi connessi alla trasmissione delle informazioni, da un punto di vista matematico e tecnico. In particolare si cercò di affrontare il problema della quantificazione dell'informazione contenuta all'interno di messaggi inviati tramite determinati canali fisici, come il telegrafo o la radio, per poter, tra le altre cose, massimizzarne le potenzialità. Da questo tipo di ricerche nacque un modello di comunicazione che ebbe una fortissima diffusione nei decenni seguenti. Uno degli esponenti più noti di tale indirizzo fu Claude Shannon, che con il suo saggio *A Mathematical Theory of Communication*⁷⁹, pose le basi per uno studio matematico delle modalità di comunicazione e della loro capacità di veicolare informazione. L'analisi e la misurazione del contenuto informativo dei segnali, uno degli scopi principali, veniva ottenuta attraverso l'uso di calcoli statistici sull'occorrenza e la prevedibilità dei segni che veicolano l'informazione. Ipotizzando una configurazione tipica: la trasmissione di un messaggio da una sorgente A (che può essere una persona come un'emittente radiofonica o altro), ad un destinatario B. Questo messaggio viene trasmesso attraverso un canale (l'aria, le onde radio) ed è codificato in un certo linguaggio, o codice, che deve essere comune alla sorgente e al destinatario affinché si verifichi una trasmissione

⁷⁸ E. H. Gombrich, *Mirror and Map: theories of pictorial representation*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», 270, 903, 1975, pp. 119-149. Ristampato in *The Image and the Eye*, 1982. Trad. It *Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa*, in *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985.

⁷⁹ C. E. Shannon, *A Mathematical Theory of Communication*, Bell System Technical Journal, 27, pp. 379-423, 623-656, 1948.

di informazione. Nel diagramma⁸⁰ riportato da Cherry (fig. 1), si presenta una semplificazione del processo di comunicazione che è alla base della teoria .



1. Diagramma schematico di un sistema di comunicazione (in C. Cherry, *On human Communication*, The Massachusetts Institute of Technology, 1957)

Più che il processo comunicativo però, ciò che interessa in modo particolare la teoria dell'informazione, è lo studio del messaggio, o meglio, della struttura e delle caratteristiche necessarie ad un messaggio affinché si massimizzi la quantità di informazione trasmissibile. A questa esigenza è conseguita la costruzione di modelli matematici in grado di quantificare la possibilità dell'informazione di essere trasmessa e compresa, all'interno ovviamente di un codice comune. Il codice compone l'informazione anche grazie all'uso di elementi superflui, elementi che non veicolano informazione di per sé ma sono comunque utili alla trasmissione generale dell'informazione. Questi elementi in sovrappiù sono identificati con il termine *ridondanza*. La sua presenza comporta la trasmissione, non necessariamente volontaria ma intrinseca nella struttura stessa dei linguaggi, di dati aggiuntivi, che non introducono informazione, ma non sono superflui perché facilitano il suo mantenimento nel processo di trasmissione⁸¹. Nel caso specifico del linguaggio un

⁸⁰ Il diagramma illustra il processo generale della trasmissione di informazioni, in cui c'è appunto una fonte di informazione che crea un messaggio, il quale, elaborato all'interno di un codice e quindi con possibilità alternative limitate, viaggia grazie ad un dispositivo di trasmissione (*transmitter*), viene generalmente disturbato da una o più fonti di rumore (ineliminabile in qualsiasi tipo di trasmissione), per poi essere ricevuto da un ricevitore ed elaborato da un destinatario.

⁸¹ Cfr. C. Cherry, *On human Communication*, cit., cap. 2.

esempio di ridondanza sono le regole sintattiche, le quali ci permettono di confermare e fare previsioni sull'informazione trasmessa, superando sia le inadeguatezze del linguaggio, sia le variabili ambientali (disturbo del segnale, confusione) che la teoria dell'informazione identifica molto significativamente con il concetto di *rumore*.

La ridondanza, elemento assolutamente funzionale e utile a preservare intatto il contenuto informativo di un messaggio, è quindi uno degli elementi fondamentali da analizzare nella ricerca della quantità d'informazione, ed è contesto di applicazione di criteri statistici. L'informazione infatti è misurata in termini di rarità statistica di alcuni segni, la cui presenza e frequenza è regolata dalle caratteristiche del codice utilizzato e dalle sue regole di ridondanza. In questo senso ogni informazione risulta inversamente proporzionale al grado di prevedibilità: affinché ci sia comunicazione, i segnali devono avere un certo valore di originalità e inaspettato. Laddove la ridondanza è massima, non c'è sostanzialmente trasmissione d'informazione, come ad esempio nella sequenza "AAAAAAAAAAAA"; quando invece la ridondanza ha valore zero⁸², come in una sequenza casuale di numeri, l'intervento di qualsiasi tipo di rumore porterebbe ad una perdita di una parte significativa dell'informazione. Il grado di ridondanza varia in relazione al codice che viene utilizzato, ogni linguaggio infatti ha diverse leggi probabilistiche alla base della combinazione dei simboli, che ne influenzano la trasmissibilità e la capacità di contenere informazione.

Sono proprio concetti come ridondanza, rumore, codice condiviso, ad acquisire una risonanza rilevante all'interno della riflessione di Gombrich, il quale ha fatto spesso riferimento all'opera di Colin Cherry, *On Human Communication*, anche in virtù del suo carattere divulgativo. Escludendo la parte più strettamente matematico-fisica della trattazione, possiamo riconoscere nel testo numerose tematiche riutilizzate da Gombrich per un'analisi non tanto della possibile trasmissione dell'informazione da parte dell'immagine, questione assai spinosa che lo storico dell'arte ha affrontato in modo marginale, ma funzionalmente ad una disamina delle modalità di attenzione proprie della percezione umana.

⁸² Il valore nullo è considerabile in termini ipotetici, perché il grado zero di ridondanza non è rintracciabile in qualsivoglia trasmissione di informazione.

Ciò che interessa Gombrich infatti non è tanto la capacità dell'immagine di veicolare informazione, o perlomeno non la sua misurazione in sé, ottenuta dalla teoria dell'informazione (Attneave) mediante lo scomponimento dell'immagine in figure semplici riconducibili ad un linguaggio oggettivo⁸³, ma la possibilità di ricavare un'analisi dell'attenzione visiva in grado di spiegare alcune caratteristiche della percezione dell'immagine artistica e, nel caso de *Il senso dell'ordine*, dell'ornamento. L'attenzione che Gombrich riserva alla teoria dell'informazione è giustificata metodologicamente dalla possibilità che essa dischiude di costruire un criterio scientifico di valutazione del rapporto esistente tra codice, selezione dell'informazione, modalità di trasmissione e infine valore del soggetto-ricettore dell'informazione, visto come attivo ed esploratore. Un interesse che lo storico dell'arte deriva dalla psicologia contemporanea: l'analisi del codice, o linguaggio, come fonte di ridondanza e come mezzo indispensabile per la trasmissione di qualsiasi tipo di informazione, è stata infatti al centro degli interessi degli psicologi della percezione, e ha contribuito in generale all'affermazione, nei primi anni Sessanta, del paradigma cognitivista, di cui tra l'altro lo stesso Gombrich diverrà parzialmente testimone e interprete nelle sue analisi della percezione. La teoria dell'informazione, infatti, è stata inglobata in parte dalla psicologia cognitiva, ed è questa la chiave interpretativa scelta da Gombrich, che parte appunto da un approccio cognitivista della percezione estetica, per conciliarlo, in linea con l'analisi popperiana, anche con una concezione esplorativa dell'attenzione umana.

Come espone Abraham Moles nel secondo capitolo della sua *Teoria dell'informazione e percezione estetica*⁸⁴, la teoria dell'informazione applicata alla percezione è una teoria atomistica che considera l'individuo ricevitore come un dispositivo di esplorazione. In tal senso la percezione diventa un'attività continua di monitorizzazione dell'ambiente alla ricerca di informazioni. Anche la percezione dell'oggetto artistico è frutto di un'attività esplorativa, condizionata dall'esistenza di un codice, che struttura il contesto informativo, influenza la forma dell'opera e guida la

⁸³ Sulla critica di questa presunta obiettività e quindi della possibilità stessa dell'applicazione della teoria dell'informazione alle immagini: R. T. Green., M. C. Courtis, *Information theory and figure perception: The metaphor that failed*, «Acta Psychologica», 25, 1966, pp. 12-35.

⁸⁴ A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël, 1973.

focalizzazione dell'attenzione dello spettatore. È quindi il contesto percettivo per Gombrich ad essere campo privilegiato dell'applicazione della teoria dell'informazione. Il tramite, infatti, attraverso il quale Gombrich quindi si avvicina alla teoria dell'informazione e la applica alla sua riflessione storico-artistica, è il suo contatto con la psicologia della percezione, mentre tende a non valutarne i tentativi di applicazione nel campo dell'estetica, di cui nel panorama italiano troviamo un'interessante testimonianza nella raccolta curata da Umberto Eco, del 1972, *Estetica e Teoria dell'informazione*⁸⁵. Eppure, sempre da un'analisi dei suoi riferimenti bibliografici, è ipotizzabile che ne conoscesse bene gli sviluppi e gli interpreti. Uno degli autori che ha lavorato proprio su questa possibile estensione dell'ambito disciplinare della teoria dell'informazione è lo psicologo Fred Attneave, autore più volte citato da Gombrich, sia ne *Il senso dell'ordine* che ne *Lo specchio e la mappa*. Proprio nel caso di Attneave la reticenza di Gombrich, in particolare nel saggio riguardante l'applicazione della teoria dell'informazione alla creazione di pattern ornamentali geometrici, argomento quindi potenzialmente proficuo per il caso de *Il senso dell'ordine*, assume un carattere paradigmatico: data infatti la profonda conoscenza di Gombrich delle altre pubblicazioni dell'autore, non è apparentemente spiegabile il silenzio sull'articolo intitolato *Stochastic Composition Processes*⁸⁶, del 1959, pubblicato in Italia con il titolo *Processi Compositivi stocastici*, nella raccolta di Eco. In questo saggio Attneave propone un'operazione di analisi dei processi di composizione di alcuni pattern visivi, ritenendo possibile misurare quantitativamente i principi alla base della ripetizione nello spazio di un motivo formale, come accade nel caso di determinate decorazioni geometriche. L'idea generale era la possibilità di calcolare i processi di scelta e quindi di inserimento di ordine e disordine da parte dell'artista nella singola opera e con calcoli probabilistici derivarne anche le regole stilistiche generali che guidano l'intera produzione di un artista, attraverso un processo di scomposizione dell'attività creativa nei suoi elementi base, modularità alla quale ben si adatta il caso della decorazione. La reticenza di Gombrich su questi tentativi e in specifico su questo saggio, nonostante gli evidenti legami con i contenuti de *Il senso dell'ordine*, è una scelta metodologica che ci

⁸⁵ U. Eco (a cura di), *Estetica e teoria dell'informazione*, Bompiani, Milano 1972.

⁸⁶ F. Attneave, *Stochastic Composition Processes*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 17, 1959.

aiuta a fare luce sul tipo di utilizzo che Gombrich fa della teoria dell'informazione. Non si tratta, per Gombrich di costruire un'analisi dell'opera d'arte e dell'atto creativo attraverso dei processi di scomposizione delle unità formali e di analisi probabilistica delle scelte operate dall'artista all'interno di un certo registro stilistico, ma di utilizzare tali strumenti in un processo più ampio di ridefinizione dei metodi e le teorie che guidano l'indagine storico-artistica. Il perno della sua riflessione sull'immagine resta infatti sempre legato ad un'urgenza di definizione e riflessione sulla storia dell'arte, un compito di riforma derivante dalle radici viennesi della sua formazione. La teoria dell'informazione diventa quindi oggetto dell'interesse dello studioso perché offre un impianto metodologico che contiene la possibilità di declinare nel campo dell'immagine un modello scientifico di analisi delle modalità attraverso cui il codice, ovvero la tradizione, l'insieme degli schemi che formano il linguaggio dello stile, influenza l'artista, considerato come fonte di un processo comunicativo, configurandone le possibilità di scelta, e determina infine le modalità di lettura dello spettatore.

Gombrich quindi utilizza gli strumenti della teoria dell'informazione principalmente per tre ragioni: in primo luogo, sono funzionali ad un'analisi dell'attenzione visiva intesa come attiva ed esplorativa, utile a sua volta alla spiegazione di alcune caratteristiche della creazione e della fruizione dell'immagine artistica. La teoria dell'informazione, nel modo in cui è stata ripresa dalla psicologia cognitiva, gli fornisce le basi teoriche di una concezione della percezione visiva, che vede il soggetto percettore appunto come un dispositivo di esplorazione dell'immagine, attivo formulatore di continue ipotesi di interpretazione, in linea con le analisi di Karl Popper. In secondo luogo sulla teoria dell'informazione si struttura anche il concetto di illusione come equivalenza percettiva, anch'esso centrale nella sua riflessione: la verosimiglianza, come afferma in *Arte e illusione*, riposa infatti non su una diretta relazione fra la rappresentazione e l'oggetto rappresentato, ma sull'identità delle nostre reazioni nei due diversi tipi di evento, e quindi sull'equivalenza dell'informazione veicolata dall'oggetto e dalla sua immagine. Infine la teoria dell'informazione è funzionale a Gombrich per l'importanza data al codice, ovvero al linguaggio, come limite e strumento delle possibilità creative.

L'applicazione della teoria dell'informazione nasce quindi da un desiderio di sistemazione epistemica dello studio storico-artistico, che porta Gombrich ad utilizzare i contributi delle ricerche scientifiche contemporanee come fonti metodologiche e concettuali. Il rifiuto e l'avversione però verso i *sistemi* teorici, la preoccupazione metodologica, l'anti-storicismo, lo portano talvolta al rischio insito nell'elettismo, alla mancanza, o alla dissimulazione, di un orizzonte di riferimento stabile, univoco e coerente. Il rapporto con la teoria dell'informazione resta comunque uno dei nodi che sono alla base della struttura teoretica in particolare di un testo complesso ed eterogeneo come *Il senso dell'ordine*, nodi che però possono essere d'aiuto nel comprendere le articolazioni e le presunte ambiguità del lavoro di Gombrich. Per questo saranno più avanti⁸⁷ affrontati in dettaglio i termini e i limiti dell'interesse gombrichiano nei confronti della teoria dell'informazione all'interno della sua riflessione sull'ornamento.

2.2.4 L'influenza del cognitivismo e la collaborazione con Richard Gregory

Prima delle *Mellon Lectures*, le conferenze che ispirarono *Arte e Illusione*, Gombrich, passò circa due anni a studiare nella biblioteca della *British Society of Psychology*⁸⁸, con l'intento di ottenere un *background* il più possibile specialistico nel campo degli studi psicologici contemporanei sulla teoria della percezione. Le conferenze si svolsero nel 1956, momento storico in cui i fermenti nel campo della psicologia sperimentale portarono alla nascita ed all'affermazione del cognitivismo, il quale, in aperta contrapposizione al comportamentismo, non fu inizialmente un movimento unitario, ma si avvale della collaborazione di molti campi disciplinari, dalla linguistica alla teoria dell'informazione, che confluirono tutti in questo nuovo approccio alle tematiche psicologico-gnoseologiche. Sebbene la completa definizione del movimento avvenne nel 1967 con la pubblicazione del testo di Ulric Neisser, *Cognitive Psychology*⁸⁹, in realtà l'approccio scientifico che lo caratterizzava si era ormai

⁸⁷ Si rimanda al terzo capitolo del presente lavoro.

⁸⁸ E. H., Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, pp.115-116.

⁸⁹ U. Neisser, *Cognitive psychology*, New York 1967.

affermato da oltre un decennio. In particolare il legame diretto che istituiva con la teoria dell'informazione, ha spinto a vedere le origini stesse della disciplina nel lavoro di Claude Shannon. Come la teoria dell'informazione, anche il cognitivismo infatti si pose come obiettivo lo studio dei processi di elaborazione dell'informazione da parte dei sistemi cognitivi umani, rifiutando il rapporto stimolo-risposta elaborato dal comportamentismo, che si preoccupava invece solo di determinare le relazioni predicibili tra stimoli esterni e risposte dell'organismo. Il cognitivismo pose quindi un nuovo accento sulla mente umana, vista come elaboratore di informazioni e studiata nelle sue capacità di *information processing*. Fu quindi data una nuova attenzione ai processi come la memoria, l'attenzione, il linguaggio, e la percezione visiva, interpretati come modalità di elaborazione dell'informazione da parte del cervello. Per ciò che riguarda l'interpretazione dei processi visivi, la percezione venne considerata come dipendente da strutture cognitive che ne dirigono l'attività: l'immagine retinica non è guardata ma elaborata, attraverso la creazione di messaggi neurali rielaborati tramite l'intervento della memoria.

La *rivoluzione cognitiva* si delineò nel contrasto con il comportamentismo, che rifiutava lo studio dei processi mentali, ritenendo oggetto degno di una psicologia scientifica solamente la risposta comportamentale degli organismi a determinati stimoli ambientali, la cui controllabilità e osservabilità tramite gli esperimenti, caratterizzarono la disciplina in senso fortemente sperimentale. Proprio la reintegrazione della centralità dello studio dei processi mentali è stato invece il cardine del cognitivismo, che pur formandosi in aspra opposizione ai metodi comportamentisti, manterrà però la loro vocazione scientifico-sperimentale. Gli innumerevoli esperimenti della psicologia cognitiva divennero il mezzo attraverso il quale indagare oggettivamente i processi mentali, mentre la nascente intelligenza artificiale faceva dell'analogia mente-computer il banco di prova dei processi logico-matematici del pensiero. Su queste basi, lo studio della percezione, divenne lo studio dei processi mentali che essa coinvolge, riconoscendo centralità solo all'attività mentale, considerata come unico agente, o quasi, dell'attività visiva.

Gombrich quindi entrò in contatto con un campo di studi in fervente cambiamento, in un momento in cui stava ripensando le fondamenta del suo statuto

teorico, per strutturare un nuovo approccio allo studio della cognizione in generale. Ed è l'approccio cognitivista alla teoria della percezione, che egli affrontò inizialmente attraverso gli studi della teoria dell'informazione, ad avere un peso fondamentale all'interno della sua riflessione sulla fruizione visiva dell'immagine.

Per la sua riflessione sul tema della rappresentazione, Gombrich fa esplicito riferimento alla psicologia britannica, in particolare a Bartlett e Woodworth dai quali deriva il concetto di *schema*⁹⁰, e alla corrente del *New Look on perception*, anch'essa connessa all'evoluzione del cognitivismo. Questo nuovo approccio alla teoria della percezione, il cui massimo esponente fu Jerome Bruner⁹¹, faceva della visione un processo di categorizzazione nel quale hanno un ruolo centrale i fattori culturali ed emotivi. Secondo tale prospettiva, non solo la percezione è un processo attivo, ma è un atto formante, e si modifica sulla base di aspettative e proiezioni dell'individuo, le quali sono a loro volta frutto dell'inserimento di un soggetto all'interno di un certo sistema simbolico-culturale. Il valore costruttivo della visione divenne la base per la confutazione gombrichiana dell'*innocent eye*, così come delle riflessioni sulla percezione della fisionomia⁹². Si è spesso parlato⁹³ dell'inegabile influenza del *New Look* all'interno dell'opera gombrichiana, evidenziandone in particolare la ripresa della concezione costruttiva della visione, per spiegare il concetto stesso di *mental set* percettivo impiegato all'interno di *Arte e illusione*. Pur nell'evidenza di tale connessione, testimoniata anche dai riferimenti bibliografici del testo, è però necessario considerare anche gli elementi di discontinuità: da una parte il quasi totale silenzio nei

⁹⁰ Per una discussione della derivazione dello *schema* gombrichiano dalla psicologia coeva, si rimanda al quarto capitolo del presente lavoro.

⁹¹J. Bruner; L. Postman, *Emotional selectivity in perception and reaction*, «Journal of Personality», 16, 1947, pp. 69-77; J. Bruner, *On perceptual readiness*, «Psychological Review», 64, 1957, pp. 123-152.

⁹² In particolare: E. H. Gombrich, *On physiognomic Perception*, «Daedalus. Journal of the American Academy of arts and sciences», (Special issue: The Visual Arts today), 1960, pp. 228-241; ristampato in *Meditations on a Hobby Horse*, 1963; trad. it *Della percezione fisionomica*, in *A cavallo di un manico di scopa*, cit.

Inoltre: E. H. Gombrich, *The Mask and the Face: the perception of physiognomic likeness in life and in art*, in Gombrich E. H., Hochberg, J., Black, M., *Art, Perception and Reality*, The John Hopkins University Press, 1972; trad. it. *La maschera e la faccia*, in *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978.

⁹³ I. Gordon, *Gombrich and the psychology of perception*, in Woodfield, R. (a cura di), *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University Press, New York 1996; B. Mitrović, *A defence of light: Ernst Gombrich, the Innocent Eye and seeing in perspective*, «Journal of Art Historiography», Number 3 December 2010.

confronti della questione dell'influenza emotiva nell'atto percettivo, concetto portante delle ricerche di Bruner⁹⁴, dall'altra i limiti posti al ruolo della concettualizzazione nell'atto visivo, evidenziati dall'avvicinamento alle teorie gibsoniane sulla percezione, di cui si discuterà più avanti. In tal senso, è forse più rilevante, in relazione all'influenza del cognitivismo nella teoria gombrichiana, il ruolo svolto da due studiosi in particolare: Richard Gregory e Ulric Neisser.

Uno degli autori più citati da Gombrich nelle sue opere è, infatti, Richard Gregory, con il quale collaborò per la pubblicazione del testo *Illusion in Nature and Art* nel 1973, insieme di saggi dedicati al tema dell'illusione da parte di neuropsicologi, fisiologi e artisti. Un lavoro che nasce dall'allestimento di un'esibizione curata da Roland Penrose all'*Institute of Contemporary Arts*, a Londra, grazie al lavoro di Keith Albarn, che poi si allargò alla collaborazione sia di Gombrich che di Gregory (dal 1970 al 1973). Richard Gregory, professore emerito di Neuropsicologia all'Università di Bristol, è autore del famoso *Occhio e cervello*, un testo conosciuto ed apprezzato da Gombrich, che cita infatti in molti suoi scritti, in particolare ne *Lo specchio e la mappa* e *Il senso dell'ordine*. In quest'opera Gregory ci guida in un'analisi generale, ma puntuale, della visione, mostrandocene le strutture e i meccanismi fisiologici, lo sviluppo nell'infanzia, i casi di perdita e recupero della vista, dedicando anche approfondimenti al caso della visione dell'immagine artistica e delle illusioni ottiche. È proprio nel nono e decimo capitolo che troviamo forti affinità con il lavoro gombrichiano (cita in particolare *Arte e illusione*), e la prova della condivisione di una serie di questioni cruciali all'interno delle teorie sulla percezione delle immagini.

Gregory, riprendendo le suggestioni helmholtziane, e sulla scia del cognitivismo, intende la percezione come un processo di tipo intellettuale, in cui gli occhi sono solo uno strumento che rielabora le limitate evidenze sensoriali provenienti dall'esterno; la visione quindi deve essere studiata come evento essenzialmente mentale, di natura logica, accessibile mediante la situazione sperimentale. Nella formulazione proposta da Gregory, in linea con l'indirizzo principale del cognitivismo, la visione diventa un processo di avanzamento di ipotesi, di previsioni sul reale da

⁹⁴ J. Bruner; C. Goodman, *Value and need as organizing factors in perception*, «Journal of Abnormal and Social Psychology», 42, 1947, pp. 33-44.

parte dei sistemi cognitivi, attraverso una rielaborazione dei dati che da esso provengono. Il che vuol dire banalmente che è il cervello a vedere, e che è in grado di vedere molto di più rispetto a quello che gli occhi colgono, proprio in virtù non tanto di una semplice rielaborazione a posteriori dei dati sensoriali, ma di un'organizzazione a priori che inserisce il dato esperienziale all'interno di un ritmo di aspettative, ipotesi e attività di *guessing*. La percezione si configura quindi come un processo *indiretto* e *attivo*: indiretto perché necessita dell'intervento di memorie, attese, previsioni, e non deriva quindi da una semplice interpretazione del dato sensoriale, e attivo perché appunto implica un'attività continua di anticipazione e integrazione da parte dei nostri sistemi cognitivi.

Su questo sfondo teorico, lo studio delle immagini, *in primis* l'attività rappresentativa, è, per Gregory, come lo è d'altronde per Gombrich, uno dei contesti nel quale sono meglio comprensibili le caratteristiche principali dell'attività visiva. Egli afferma:

La via maestra per la percezione – la quale conduce all'arte, alla scienza e, di fatto, a ogni aspetto della civiltà – è l'*attività rappresentativa*. In che modo gli artisti riescono a rappresentare gli oggetti in due dimensioni come se fossero parte dello spazio tridimensionale del mondo fisico?⁹⁵

La questione della rappresentazione della realtà, in particolare le tecniche prospettiche, sono quindi centrali per comprendere i meccanismi percettivi. In tal senso, uno dei primi problemi che affronta è la rappresentazione dello spazio tridimensionale attraverso la prospettiva: la sua analisi generale viene ad inserirsi all'interno di un dibattito che molto ha interessato anche Gombrich⁹⁶, quello cioè della sua conformità al sistema visivo. Per i due autori, che su questo punto concordano

⁹⁵ R. Gregory, *Occhio e cervello*, cit., p. 249.

⁹⁶ La prospettiva come tecnica e dal punto di vista percettivo è un argomento molto trattato da Gombrich. In particolare si indica il cap. 8 di *Arte e illusione, Mirror and Map: theories of pictorial representation* (trad. it.: *Lo specchio e la mappa*), *Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye* (trad. it.: *Criteri di verità: l'immagine ferma e l'occhio in movimento*), *The 'What' and the 'How': Perspective Representation and the Phenomenal World*. Su questo argomento Gombrich dibatte anche con Gibson, sempre nei saggi sulla rivista *Leonardo*, e con Goodman, di cui critica l'approccio convenzionalista radicale. Per un approfondimento della tematica della prospettiva in Gombrich, con riferimenti anche alle differenze con Goodman, si veda: D. Carrier, *Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich*, «Leonardo», 13, 4, 1980, pp. 283-287.

completamente, la prospettiva è il mezzo attraverso il quale l'artista sapientemente ci confeziona le condizioni dell'illusione, rendendola possibile. La prospettiva quindi, se ne accettiamo le condizioni, come la visione monoculare fissa, è in grado di ricreare le condizioni necessarie al sistema visivo affinché vi ritrovi gli stessi indizi percettivi della visione della realtà.

Alla questione prospettica è legata a doppio filo quella dell'illusione di realtà, che se per autori come Gibson e Goodman è un assurdo teorico degli studi sulla rappresentazione, sembra invece qui proposta da Gregory come possibilità propria all'immagine, in relazione al sistema visivo, alle stesse condizioni e con gli stessi limiti individuati da Gombrich. Gregory delinea quindi come intrinsecamente possibile un inganno sistematico della percezione umana attraverso certe tecniche artistiche, in primo luogo la prospettiva. Quest'ultima, in parallelo con le ipotesi di Gombrich, non può essere ricondotta solamente a componenti di tipo culturale, ma la capacità di ingannare l'occhio è dovuta alla sua conformità all'immagine retinica, attraverso una selezione delle caratteristiche visive in grado di scatenare il riconoscimento.

Quando un artista adotta una prospettiva rigorosamente geometrica, non disegna ciò che vede bensì rappresenta quella che è la sua immagine retinica. [...] Noi non vediamo le nostre immagini retiniche – e non vediamo il mondo in modo coerente con le dimensioni e le forme delle immagini retiniche – poiché, in effetti, queste sono modificate dal fenomeno della trasformazione di scala che consente di mantenere costanti le grandezze. Non potrebbe perciò l'artista ignorare la prospettiva, e disegnare semplicemente il mondo così come lo vede?

Qualora egli ignorasse completamente la prospettiva, i suoi dipinti o i suoi disegni apparirebbero piatti, a meno che non venissero impiegati con forza sufficiente altri accorgimenti per suggerire la distanza. [...] Ma – e questo è il punto – di fatto l'artista può difficilmente sperare di fornire tutti i suggerimenti di profondità che sono disponibili nella realtà; per cui dovrà adottare una prospettiva ridotta al fine di ottenere il massimo del realismo.⁹⁷

Ciò che fa l'artista quindi, ciò che può materialmente fare, è sfruttare certi indizi visivi, conformi al funzionamento della nostra percezione, per ottenere l'effetto voluto. Anche la prospettiva, come tecnica, non può essere una completa trasposizione dell'immagine retinica, ma l'estrapolazione di alcune sue caratteristiche salienti, in

⁹⁷ R. Gregory, *Occhio e cervello*, cit., pp. 265-269.

grado di ingannare l'occhio e indurlo a cogliere profondità anche dove non è possibile che ci sia. La corrispondenza con la teoria gombrichiana è evidente: la tecnica prospettica, emersa nel tempo grazie al lavoro degli artisti, attraverso processi di modifica graduale dell'eredità trasmessa dalla tradizione pittorica occidentale, per la sua capacità di rappresentare la realtà e di ingannare il sistema visivo, in determinate condizioni, è naturale, e non semplicemente frutto di un'abitudine culturale. La polemica contro la prospettiva simbolica di stampo panofskiano, passa sia per Gombrich che per Gregory, attraverso la rivendicazione di una *naturalità* della prospettiva, che non implica assenza di artificialità: pur essendo una tecnica, nata in un determinato periodo storico e da esso quindi parzialmente determinata, rimane il metodo più efficace di resa della tridimensionalità dello spazio perché si rifà alle naturali predisposizioni della nostra percezione, al punto da renderne possibile un inganno sistematico. La consapevolezza di trovarsi di fronte ad un'immagine, e non all'oggetto reale, non nega l'esistenza dell'illusione di realtà, e ne sono una prova, sia per Gombrich che per Gregory, le illusioni visive. Esse hanno infatti per entrambi il valore di aiutarci a comprendere i meccanismi fondamentali della percezione, mostrandocene i limiti e le potenzialità.

I due autori condividono l'interesse, in particolare, verso gli esperimenti di Adelbert Ames Jr., che Gombrich cita fin da *Arte e Illusione* e a cui Gregory dedica ampio spazio nel suo capitolo sull'immagine, sempre in *Occhio e cervello*. I suoi esperimenti sulla percezione dimostrano, a loro avviso, che il processo visivo non solo è un'operazione di formulazione di ipotesi, ma che tali ipotesi possono anche essere sbagliate (come nel caso dell'illusione di realtà) e che gli sbagli sono spesso dovuti all'influenza delle nostre abitudini percettive generali sul singolo caso visivo. L'esperimento più famoso in questo senso è la stanza di Ames.



2. La stanza di Ames (in R. Gregory *Occhio e cervello*, p. 272).

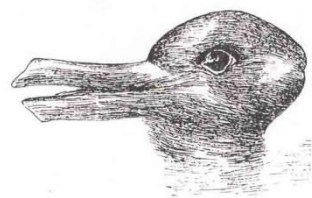
Basta una parete trasversale (la parete di fondo) non visibile come tale, perché lo spettatore sia tratto in inganno. L'abitudine ad interpretare una stanza come rettangolare ci fa vivere la diversa dimensione delle due donne come una stranezza: la tendenza a vedere le cose in un certo modo prevale sulla ricerca della soluzione corretta, e ci mostra l'importanza che svolgono le nostre anticipazioni su ciò che vediamo e quanto esse siano influenzate dal contesto e da quello che normalmente siamo abituati a vedere. Come questo famosissimo esperimento, ce ne sono molti altri, e tutti, secondo Gregory, convergono nell'idea di spiegare il carattere predittivo e quindi, in quanto tale, fallibile, della percezione.

L'illusione ottica assume quindi un valore conoscitivo fondamentale perché ci mostra l'intrinseca ambiguità dell'immagine e di conseguenza (una connessione che non è scontata per altri autori, come Gibson) l'ambiguità propria ad ogni atto percettivo. Nel nono capitolo Gregory propone una classificazione dei fenomeni illusori che divide in quattro categorie: ambiguità, distorsioni, paradossi e finzioni. Categorie che gli permettono di individuare e descrivere diversi casi di illusioni visive in base all'effetto che provocano, oltre che tentare di rintracciarne le cause (che generalmente Gregory individua come una concomitanza di fattori: fisici, fisiologici, ma anche relativi alle nostre conoscenze e presupposizioni sugli oggetti). Il tipo di analisi proposta, sul ruolo e l'importanza delle illusioni visive è la stessa sostenuta da Gombrich. Per lo storico dell'arte, le illusioni visive diventano spunto di riflessione sulle potenzialità delle immagini, sulla loro capacità di giocare con la nostra percezione

e sulla loro mutevole esistenza, dipendente dal nostro sguardo. Nell'intervista ad Eribon afferma infatti:

In my writings I have stressed that these phantom images are not just curiosities: they tell us a great deal about the role of the imagination in perception. It may never be possible to separate exactly what we really see at any one moment from what we remember or expect. The expectation or anticipation can produce the illusion or phantom of a perception.⁹⁸

Il tema delle illusioni visive lo ritroviamo sia in *Arte e illusione*, in cui cita anche gli esperimenti di Ames, poi nel saggio del 1966, *Illusioni e paradossi del vedere*⁹⁹, per diventare un *leitmotiv* di quasi tutti i saggi contenuti ne *L'immagine e l'occhio*¹⁰⁰ ed assumere un peso decisivo nelle pagine de *Il senso dell'ordine*.



3. Illusione papera-coniglio (in E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p.18).

Dalla più famosa illusione della papera-coniglio, presentata all'inizio di *Arte e Illusione* (fig. 3), alla spirale di Fraser¹⁰¹, fino alle creazioni della *Op art*¹⁰², i cui esempi riempiono molte pagine de *Il senso dell'ordine*, le illusioni ottiche sono per Gombrich, così come per Richard Gregory, un caso in cui lo studio dell'immagine si è rivelato fondamentale per la comprensione dei meccanismi che sono alla base della percezione visiva, ogni immagine presenta in sé non solo una polisemanticità ma anche una molteplicità di soluzioni visive diverse che noi esploriamo, guidati dall'opera dell'artista, ma senza arrivare ad un'interpretazione definitiva: le soluzioni possibili

⁹⁸ E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, p. 100.

⁹⁹ E. H. Gombrich, *Illusion and Visual Deadlock*, in *Meditations on a Hobby Horse*, 1963; trad. it. *Illusioni e paradossi del vedere*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

¹⁰⁰ E. H. Gombrich, *The Image and the Eye*, cit.

¹⁰¹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 154.

¹⁰² A proposito del suo interesse per la Op art, significativo è anche l'articolo-intervista a Bridget Riley, *The use of colour and its effect: the how and the why*, «Burlington Magazine», 136, 1994, pp. 427-9.

non arrivano mai ad esaurirsi, e l'immagine rimane aperta. Lo studio dei meccanismi dell'illusione è quindi funzionale per rilevare e dimostrare l'importanza della partecipazione dello spettatore nella visione di un'immagine: essa è luogo di incontro degli espedienti dell'artista e dell'occhio che li guarda, e necessita di una compartecipazione attiva del fruitore, che la integra mobilitando il suo portato soggettivo (esperienze, aspettative).

Un passo esemplificativo dell'importanza data al tema delle illusioni ottiche da parte di Gregory, è contenuto nel saggio pubblicato nella raccolta curata con Gombrich, *Illusion and Art*, intitolato *The Confounded Eye*, di cui si riporta un passo:

Many illusions of perception are more than mere errors: they may be experiences in their own right. They can illuminate reality. It is this power of illusion to illuminate which the artist somehow commands. [...] In certain situations the eye and brain are confounded, to generate illusions. Illusions may be mere errors; or they may be frightening or fascinating unearthly experiences, which may stimulate the imagination to seduce us from reality.¹⁰³

La visione è un fenomeno di cui le illusioni svelano la complessità, come frutto di errori dei meccanismi fisiologici o di inferenze, assunzioni errate.

There seems to be no sudden break between *perceiving* an object and *guessing* an object. If all perceiving of objects requires some guessing, we may think of sensory stimulation as providing *data* for *hypotheses* concerning the state of the external world. The selected hypotheses, following this view, are perceptions.¹⁰⁴

La percezione è un'attività predittiva, in cui la stimolazione sensoria fornisce dei dati per la formulazione di ipotesi sul mondo. Generalmente la quantità dei dati è tale da rendere facile il compito, portando alla formulazione di ipotesi sostanzialmente corrette; nel caso dell'immagine o nel caso delle illusioni ottiche, la quantità dei dati disponibili è certamente minore, talvolta è colma di ambiguità, e il sistema predittivo ha un compito ben più arduo, dove l'errore è più probabile. Mettiamo a confronto questo passo con uno di Gombrich:

¹⁰³ R. Gregory, *The Confounded Eye* in R. Gregory, E.H. Gombrich (a cura di), *Illusion in Nature and Art*, London, 1973, p.49.

¹⁰⁴ Ivi, p. 61.

My starting point was certainly the traditional theory which underlies *The Story of Art*, that seeing depends on knowledge, the idea that in all representation there is an element of knowledge. [...] But, partly through Popper, I realized that 'knowledge' is not quite the right word: it is more 'expectations', or 'hypothesis'. A hypothesis can be true or false. What influences an artist, when he looks at a face, is not that he *knows* that a man has two eyes, but that he *expects* – perhaps wrongly – that he has two eyes. [...] A picture is a hypothesis which we test by looking at it.¹⁰⁵

I due autori presentano quindi un'interpretazione del processo di percezione che è straordinariamente affine. Per entrambi è fondamentale indagare, nei processi percettivi, il ruolo che cultura, contesto e esperienze soggettive hanno nella visione sia dell'immagine che del mondo, così come è centrale la questione dell'immagine, e il problema ad essa collegato dell'illusione di realtà perché diventa terreno privilegiato di studio del funzionamento generale della percezione. Ma non è solo Gombrich a fare uso delle teorie di Gregory, si verifica più che l'altro l'instaurarsi di una reciproca influenza, che diventa, come abbiamo visto, collaborazione. Lo storico dell'arte struttura il suo approccio alla percezione sulla base dell'elaborazione dello psicologo, che viceversa ripropone molte delle tematiche della visione dell'immagine, anche in *Occhio e cervello*, in cui è evidente l'apporto di *Arte e illusione*.

Se l'influsso delle ricerche cognitive negli studi di Gombrich sulla percezione è fortemente caratterizzato dal lavoro di Gregory, anche in virtù di un rapporto personale, non si esaurisce però con esso. L'interesse di Gombrich per tali questioni non può non renderlo sensibile al lavoro di un altro studioso, che sul finire degli anni Settanta, ripensa lo statuto teorico e le articolazioni, che lui stesso ha contribuito a fondare, della psicologia cognitiva: Ulric Neisser. Prima però di affrontare l'importanza di questo autore per l'evoluzione della teoria gombrichiana, è necessario analizzare l'influenza di James Gibson, le cui innovazioni in campo percettivo indirizzarono la svolta essenziale del cognitivismo di Neisser.

¹⁰⁵ E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, p. 98.

2.2.5 Il dibattito tra Gombrich e Gibson

Le fonti di Gombrich sulla psicologia della percezione sono, come si è delineato, molte e diversificate. Uno degli aspetti più cruciali di questo approccio eclettico agli studi percettivi, è il dibattito¹⁰⁶ istituito con James Gibson. Cruciale perché è simbolicamente il terreno in cui Gombrich esporrà in modo diretto, non più come riferimenti o implicazioni teoriche alle sue riflessioni sull'immagine artistica, le caratteristiche principali della sua teoria della percezione.

Gombrich cita per la prima volta Gibson nella sua prefazione alla prima edizione di *Art and Illusion* (1960), elogiando il testo dello psicologo statunitense pubblicato nel 1950, *The Perception of the Visual World*, come un punto di riferimento fondamentale nella comprensione del "pauroso intrico della visione"¹⁰⁷. In risposta a questo interessamento, Gibson recensisce *Art and Illusion* sull'*American Journal of Psychology*¹⁰⁸. Inizia così un primo contatto e una reciproca attenzione che pone le basi del dibattito che si svolgerà in particolare sulle pagine della rivista *Leonardo* nel corso dei primi anni Settanta. Esso in realtà prenderà l'avvio per opera di Gibson con la pubblicazione del saggio: *On information Available in Pictures*¹⁰⁹ come risposta all'analisi proposta nel 1969 da Gombrich in *The evidence of images: the variability of vision*¹¹⁰. Questo primo confronto, fu poi seguito da una seconda occasione di scambio esplicito di opinione, nel biennio 1978-1979, con la pubblicazione del saggio *The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures*¹¹¹, anch'esso in risposta al saggio di Gombrich '*The sky is the limit*'; *The Vault of Perception and Pictorial Vision*¹¹². Oltre a

¹⁰⁶ Per una presentazione del dibattito efficace si rimanda alla presentazione di Woodfield alla sezione del sito del Gombrich Archive, nella quale sono raccolti i saggi fondamentali del dialogo tra i due autori.

¹⁰⁷ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. X.

¹⁰⁸ J. J. Gibson, Recensione di E. H. Gombrich *Art and Illusion*, «*American Journal of Psychology*», 73, 1960.

¹⁰⁹ J. J. Gibson, *On Information Available in Pictures*, «*Leonardo*», IV, 1971, pp.27-35.

¹¹⁰ E. H. Gombrich, *The Evidence of Images: The Variability of Vision*, cit., pp.35-68.

¹¹¹ J. J. Gibson, *The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures*, «*Leonardo*», XI, 1978, p. 227.

¹¹² E. H. Gombrich, '*The sky is the limit*'; *The Vault of Perception and Pictorial Vision*, in Pick, L. (a cura di), *Perception: Essays in Honor of J.J. Gibson*, Ithaca and London, 1974; ristampa in *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Phaidon press Limited, Oxford 1982; trad. it. "Senza limiti": la volta celeste e la vision pittorica, in *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985.

questo dibattito, l'opera di Gibson è una presenza trasversale¹¹³ in tutta la produzione di Gombrich, dagli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Settanta, decennio, quest'ultimo, di massimo approfondimento delle tematiche percettive da parte dello storico dell'arte.

Le ricerche di Gibson si inseriscono in modo dirompente sulla scena degli studi sulla psicologia della percezione, apportando una vera e propria rottura epistemologica. Il suo lavoro infatti viene alla luce proprio negli anni in cui gli studi della psicologia cognitivista prendono piede, prima negli Stati Uniti, poi in Europa, e l'approccio cognitivista alla percezione diventa paradigmatico. Tale condizione ha sicuramente reso più difficile la comprensione e la diffusione dell'interpretazione gibsoniana, che è caratterizzata invece da un anti-cognitivismo radicale¹¹⁴. Il suo lavoro ha offerto una teoria innovativa¹¹⁵ nel campo percettivo, poiché si oppone all'idea della visione come costruzione di una rappresentazione mentale a partire da *input* sensoriali. Da Von Helmholtz in poi infatti il mondo visivo è stato interpretato come un *mix* tra inferenze logiche, immaginazione e dati sensoriali, e anche il cognitivismo pone l'accento sull'importanza dell'intervento dei meccanismi cognitivi, del cervello quindi, nella ricostruzione di un'immagine del mondo. Gibson sostiene invece, completamente contro corrente, l'ipotesi di una percezione diretta, trattandola come un'attività funzionale unica, e criticando quindi la tradizionale separazione tra sensazione e percezione.

Il disaccordo principale con il cognitivismo consiste quindi nella negazione, da parte di Gibson, delle basi stesse della teoria cognitivista della percezione, ovvero la concezione che la visione sia un processo di tipo cognitivo e in quanto tale indiretto ed essenzialmente costruttivo: la mente organizza l'informazione in entrata attraverso

¹¹³ Presenza importante delle tematiche gibsoniane la troviamo in *Arte e Illusione* (nelle prefazioni e introduzioni e nei capitoli riservati all'analisi della percezione) e ne *Il senso dell'ordine* (1979); nei saggi: *The Evidence of Images: I The Variability of Vision* (1969); *Illusion in Nature and Art*, (1973); *'The sky is the limit'. The Vault of Perception and Pictorial Vision* (1974); *Mirror and Map: theories of pictorial representation* (1975); *Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye* (1980); Edward S. Reed, *James J. Gibson and the Psychology of Perception*, 1989.

¹¹⁴ Cfr. P. Farneti, E. Grossi, *Per un approccio ecologico alla percezione visiva. Introduzione a J.J. Gibson*, FrancoAngeli, Milano 1995.

¹¹⁵ Cfr. E.S. Reed, *James J. Gibson and the psychology of perception*, Yale University Press, New Have 1988.

determinati procedimenti che permettono la costruzione di una rappresentazione della realtà. Al contrario, Gibson considera la percezione come immediata e diretta: l'organismo è naturalmente capace di raccogliere informazioni dall'ambiente, le quali, d'altronde, sono direttamente disponibili al percettore, poiché contenute nella struttura stessa della luce. Sebbene queste idee siano presenti già nella sua opera del 1950, *The Perception of the Visual World*, ne troviamo una più sistematica esposizione in *The Ecological Approach to Visual Perception*, pubblicato nel 1986. In questo testo l'autore chiarisce tutte le implicazioni della sua rivoluzione teorica: lo studio della percezione in primo luogo deve farsi *ecologico*, deve cioè abbandonare le ricerche e gli esperimenti di laboratorio (di cui il cognitivismo ha fatto largo uso), poiché non danno risposte sui veri meccanismi percettivi, che l'evoluzione ha raffinato per essere funzionali al nostro orientamento e alla nostra sopravvivenza nell'ambiente. Mostrare stimoli semplici o immagini fisse, contraddice infatti le funzioni di base della nostra percezione, che deve essere invece analizzata nel suo utilizzo naturale, rispettando ad esempio il ruolo fondamentale dell'ambiente, e del movimento. In secondo luogo la percezione ecologica è *diretta* poiché è una attività di estrapolazione dell'informazione contenuta nella luce ambientale. Resta quindi un'attività di raccolta di informazioni, le quali non sono considerabili come *inputs* da elaborare, ma sono già strutturate in sé stesse, in qualche modo già eloquenti, contenute nella struttura stessa della luce, e assolutamente pronte da cogliere dal percettore. Esiste una sinergia tra il percettore e il suo ambiente, un rapporto diretto, che secondo Gibson negherebbe non solo la possibilità stessa di una distinzione fra percezione e conoscenza, ma l'esistenza, e questo sarà un punto fondamentale di scontro con Gombrich, di qualsiasi tipo di ambiguità. Il suo è in sostanza un realismo diretto, non c'è alcuno iato tra ambiente e organismo, ma una reciproca integrazione. Altra caratteristica fondamentale della sua ottica ecologica è l'importanza data al movimento nel processo percettivo: non c'è percezione che non sia in movimento, il che vuol dire che le impressioni retiniche sono in continuo mutamento. Come fa allora il sistema percettivo ad estrarre informazione da quest'ambiente mutevole? L'operazione è possibile grazie all'esistenza di invarianti, ovvero leggi di relazione dinamica costante fra soggetto e ambiente, che il sistema visivo ha il compito di estrarre e calcolare. Un esempio è l'equivalente della costante

gestaltica di grandezza, la differenza fra la grandezza dell'immagine retinica e quella reale di un oggetto: oggetti identici posti a diversa distanza danno immagini retiniche di diversa dimensione, ma noi le vediamo come uguali grazie all'esistenza di variabili ambientali (altezza oggetto e linea dell'orizzonte).

Sulla base di questi presupposti teorici, risulta evidente la radicalità del dissidio con la teoria che allora risultava predominante negli studi psicologici, distanza che ha portato ad una marginalizzazione o meglio incomprensione delle ricerche di Gibson da parte dei suoi colleghi e del mondo accademico, se si fa eccezione del tentativo di uno dei maggiori psicologi cognitivisti, Ulric Neisser, di integrare la lezione dell'ottica ecologica, del quale si discuterà più avanti.

Come già accennato, Gombrich dissemina nella sua opera continui riferimenti a Gibson, mostrando una conoscenza approfondita della sua teoria. Dalla prefazione ad *Arte e Illusione*, ai saggi contenuti ne *L'immagine e l'occhio*, Gombrich considera Gibson un referente fondamentale delle sue riflessioni sulle modalità percettive. Ne cita l'importanza degli studi sul movimento nell'atto percettivo e l'analisi dei gradienti di tessitura, facendosi, almeno apparentemente, interprete del cambiamento ricercato da Gibson¹¹⁶. Come lui infatti, Gombrich condivide il rifiuto dell'analogia tra occhio e macchina fotografica così come della distinzione fra sensazione e percezione, idee che tanto hanno condizionato l'analisi della visione tra il XIX e il XX secolo, così come condivide il concetto di sistema percettivo, elaborato da Gibson in *The Senses Considered as Perceptual Systems*¹¹⁷, che interpreta le varie componenti fisiologiche dell'atto visivo come un sistema complesso ma unitario, fatto di processi interconnessi e non isolabili.

In realtà la posizione di Gombrich nei confronti dell'ottica ecologica è assai più complessa di quanto egli ammetta esplicitamente: l'approccio di Gibson è fondamentalmente anti-cognitivista, mentre lo storico dell'arte sostiene il ruolo costruttivo della percezione, come formulazione di ipotesi per prova ed errore, ovvero per schema e correzione. Non è solo il carattere costruttivo e ipotetico della visione a scontrarsi con l'ideale di percezione diretta gibsoniano, ma anche, e soprattutto,

¹¹⁶ Cfr. E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*

¹¹⁷ J. J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston 1966.

l'approccio alla tematica della percezione dell'immagine, che prende nei due autori direzioni assai diverse.

Nella quarta parte di *The Ecological Approach to Visual Perception* viene infatti analizzata da Gibson proprio la questione dell'immagine, della sua fruizione visiva e del ruolo da essa svolto all'interno della storia dello studio della percezione. Mentre il cognitivismo, e in parte la Gestalt, si sono basati sul presupposto di uguaglianza dei processi di percezione dell'immagine con quelli in atto nella percezione quotidiana del mondo reale, Gibson rifiuta qualsiasi tipo di similitudine fra i due processi. Secondo lo studioso, la visione di forme semplici, quadrati o punti luminosi, presa a modello dagli scienziati per quasi un secolo negli esperimenti sulla percezione, ha completamente fuorviato ogni riflessione sul funzionamento della visione. Se nell'intenzione di questi esperimenti c'era la volontà di isolare i processi visivi primari attraverso un'estrema semplificazione dello stimolo, proponendo quindi figure semplici e decontestualizzate all'occhio fermo delle loro "cavie", in realtà, per Gibson le loro assunzioni di base erano erranee e inefficaci per la comprensione del processo percettivo. Lo stimolo semplice non comporta infatti un processo percettivo semplificato: questa credenza, secondo Gibson, si basa sul falso mito della corrispondenza proiettiva geometrica, ovvero sull'abitudine all'idea di una corrispondenza fra immagine reale e immagine retinica. È quindi inutile proporre esperimenti con stimoli semplici, o complessi, pensando che possano aiutarci nella comprensione dei processi visivi grazie alla loro semplificazione o isolamento di certe variabili. Perché la visione, per Gibson, non è un processo divisibile in fasi, non è possibile studiarne le singole caratteristiche senza perderne la sua essenza, che deve essere studiata nella sua totalità e nell'ambiente normale del suo utilizzo quotidiano. La percezione è "semplice" solo quando svolge il suo compito principale, quello di aiutare l'osservatore a relazionarsi con il suo ambiente, per cui costruire una teoria della percezione sulla visione dell'immagine vuol dire non cogliere la vera funzione del sistema percettivo, anzi, avanza inoltre Gibson, è stata paradossalmente proprio l'abitudine occidentale all'immagine a portare ad un fraintendimento del processo percettivo. La visione di un oggetto attraverso la rappresentazione è un processo indiretto mentre la percezione "normale" è

assolutamente diretta e senza ambiguità. Cos'è quindi un'immagine per Gibson? Che cosa vuol dire vedere un'immagine?

A picture is a surface so treated that it makes available a limited array of some sort at a point of observation. But an array of what? [...] An array of persisting invariants of structure that are nameless and formless. [...] To summarize, a picture is a surface so treated that it makes available an optic array of arrested structures with underlying invariants of structure¹¹⁸.

Un'immagine è una superficie trattata in modo tale da rendere disponibili all'osservatore un certo numero di invarianti di struttura, dello stesso tipo di quelle presenti nella visione diretta di un oggetto. Questo vuol dire che l'immagine di un certo oggetto ripropone lo stesso tipo di informazione derivante dalla struttura della configurazione luminosa che caratterizza l'oggetto reale, ma in misura quantitativamente inferiore. L'artista quindi riesce a registrare, attraverso la sua attività di creatore ma anche di osservatore, le caratteristiche salienti dell'ambiente, attraverso una riproposizione di invarianti, che permettono allo spettatore di individuare un legame di appartenenza fra la rappresentazione e l'oggetto rappresentato. Ma non bisogna dimenticare, afferma Gibson che l'immagine resta comunque una superficie, per quanto rimandi ad altro da sé, e non può trarre in inganno la nostra percezione in nessuna condizione. Ed è proprio questo nodo teorico, il problema dell'illusione di realtà, strettamente connesso con la questione della possibile ambiguità di ogni atto percettivo, a risultare il centro del dissidio e del dibattito con le posizioni di Gombrich.

In his monumental study of pictorial representation, Gombrich repeats the story of the Greek painter who had imitated grapes so perfectly that the birds came to peck at them, and the story of the rival who bested him by painting a curtain so deceptively that the painter himself tried to lift it from the panel. The tradition of "fooling the eye" is very ancient. The assumption that a false perception of real surfaces can be induced in the art gallery or the psychological laboratory is widely believed. If the artificial array is the same as the natural array, it will yield the same perception. There will arise an illusion of reality without a genuine reality. [...] The purveyors of this doctrine

¹¹⁸ J. J. Gibson, *The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures*, «Leonardo», XI, 1978, pp. 270-272.

disregard certain facts. The deception is possible only for a single eye at a fixed point of observation with a constricted field of view. [...] This is not genuine vision, not as conceived in this book. Only the eye considered as a fixed camera can be deceived. The actual binocular visual system cannot. [...] The illusion of reality is a myth.¹¹⁹

L'illusione di realtà, per Gibson, è un mito, interno alla storia dell'arte ma anche alla storia degli studi sulla percezione, che non si adatta in alcun modo alla natura dei nostri sistemi percettivi. Non c'è quindi, per l'autore, identità dei processi di percezione dell'immagine, di carattere indiretto, con la visione ambientale che è diretta e basata sull'informazione presente nella configurazione luminosa. Per Gombrich invece la possibilità dell'illusione di realtà è assolutamente imprescindibile, e ad essa è legata fortemente la sua teoria dell'immagine e per conseguenza la sua analisi dello stile. Il concetto di illusione, fondamentale sia nella sua analisi della percezione che nella sua riflessione storico-artistica, è però uno dei più ostici di tutta la ricerca gombrichiana, oggetto di accuse trasversali, malamente interpretato come criterio di definizione da parte dell'autore di un primato dell'illusionismo nell'arte come giudizio di valore, in connessione con la sua ritrosia nei confronti dell'arte contemporanea. Una tematica che, come si è accennato, deriva dalle ricerche stesse di Gregory, ed è inoltre al fondo del dissidio con Arnheim. Gombrich, quindi, pur ammirando il lavoro di Gibson, rifiutò la radicale separazione tra la percezione della realtà e la percezione delle immagini che lo psicologo propose.

When I wrote *Art and Illusion* Professor Gibson had only uttered this suspicion in an aside in the course of a polemic. I am glad I noticed it for I do believe that he has initiated what may be called a Copernican revolution in the study of visual perception. But I would not claim that in my book I fully digested his message, nor, if I may say so without impertinence, am I sure that I want to swallow it whole. For the radical separation between the interpretation of pictures and the perception of the world has some consequences which do not seem to me entirely to square with the facts. It was a philosopher, my friend and colleague Professor Richard Wollheim, who insisted on this separation in the full knowledge that it would be rather fatal to the approach I advocated in *Art and Illusion*. For this book rests indeed on the assumption that the illusion which a picture can give us can be

¹¹⁹ Ivi, p. 281.

explained by the similarity of our reaction to the picture with our reaction to the visible world¹²⁰.

È infatti proprio sull'analogia fra i processi di percezione del mondo visibile e quello delle immagini che basa la teoria della percezione presentata in *Arte e Illusione* e nelle sue opere successive. Il nodo della questione non è tanto, per Gombrich, la quantità di informazione che un'immagine veicola rispetto alla visione del mondo, che è naturalmente più ricca, ma che i meccanismi di integrazione che richiede un'immagine siano gli stessi indispensabili per la visione del mondo, sebbene nel primo caso siano necessari in misura maggiore. Così come l'immagine deve essere decifrata tramite il confronto fra aspettative, ipotesi, memoria e, nel caso dell'immagine naturalistica, con la visione del mondo reale, allo stesso modo anche la percezione ambientale necessita lo stesso tipo di confronto e integrazione fra componenti differenti, in un processo di prove e controprove. Ogni percezione, per Gombrich, è un atto costruttivo, sia nel caso delle immagini che dell'ambiente, in entrambe le situazioni infatti comporta un'integrazione dell'informazione da parte del percettore, un'operazione di formulazione di ipotesi, che può in alcuni casi essere fallace e portare all'illusione. La percezione ha quindi un carattere elusivo, ed è influenzata dalle aspettative, conoscenze ed esperienze dello spettatore, per cui esiste una continuità fra il carattere illusorio di alcune immagini e quello della visione reale. Su questi presupposti, la base del dissidio fra Gibson e Gombrich si allarga più di quanto Gombrich stesso in realtà dichiarò.

È Gibson stesso ad esporre con lucidità, in una delle lettere pubblicate sul Leonardo¹²¹, la distanza reale delle loro posizioni, sottolineando quanto le loro opinioni divergano non solo sulla questione dell'immagine, come afferma Gombrich, ma sulla concezione della percezione in generale.

Professor Gombrich disagrees with me about pictures because he disagrees with me about perception. [...] He believes that visual perception is inevitably weakened by error and illusion, whereas I do not. This is an old, old idea, that perception cannot be separated from misperception but it seems to me logically unsound. I believe that we

¹²⁰ E. H. Gombrich, *The Evidence of Images: I The Variability of Vision*, cit., pp. 35-68.

¹²¹ J. J. Gibson, *Letters*, «Leonardo», 4, 1971, p. 308.

can learn to see the world truly and that painters could, if they would, help us to see the truth. He believes that what we remember or know contributes to what we see, that a large share of seeing is contributed by the beholder, not by the environment, and that our faith in the direct act of seeing the world is misguided. This is another old idea but I believe it to be a muddle of thinking, not a fact of psychology. My theory tries to explain the direct act of seeing. [...] Professor Gombrich believes that there can be a gradual and continuous reduction of information content from the extreme of naturalistic viewing to the opposite extreme of being presented with a line drawing. But this is precisely what I was denying in my article; I denied that a picture can ever be wholly indistinguishable from the thing pictured.¹²²

Non è solamente la questione dell'immagine ad allontanarli, ma la base stessa su cui costruiscono le loro teorie percettive. In primo luogo Gombrich crede, come abbiamo detto, all'ambiguità di ogni atto percettivo, mentre per Gibson il mondo è direttamente percepibile, senza rischi di errore o di interpretazioni errate. Conseguenza di questo è il diverso ruolo dato al percettore, centrale per Gombrich, con il suo bagaglio di attese, esperienza ed emotività che influisce in modo determinante nel processo ricostruttivo insito in ogni atto di percezione, marginale invece per Gibson, che non crede affatto che l'informazione sia determinata dal soggetto che esplora il mondo, ma, al contrario è contenuta nell'ambiente stesso, o meglio nella sua configurazione luminosa. Infine, completamente differente è il loro approccio all'immagine, perché, secondo Gibson, l'immagine non può in alcun modo fornire illusione di realtà, mentre per Gombrich esiste, seppur con dei limiti, una continuità tra illusione e realtà.

Il processo percettivo resta, per Gombrich, un processo graduale di formulazione di ipotesi, in linea con il cognitivismo, Popper e la teoria dell'informazione, in opposizione quindi con la concezione diretta della teoria della percezione gibsoniana. Eppure l'interesse verso la produzione di Gibson, e ancor più il dialogo che con lui istituisce, pur non incidendo sulla struttura di base della sua teoria della percezione, ne influenzarono comunque notevolmente l'articolazione complessiva. Infatti, proprio l'insistenza nei confronti della naturalità dell'atto percettivo, del suo radicamento alle strutture biologiche dell'uomo e degli esseri

¹²² Ivi, p .308.

viventi in generale, sono alcuni degli elementi essenziali nei quali Gombrich trae ispirazione dalla teoria gibsoniana. Restando quindi all'interno di un approccio essenzialmente cognitivista alla percezione, Gombrich, attraverso il riferimento a Gibson, vuole limitarne l'interpretazione costruttivista: se è vero che la percezione è un processo ipotetico e costruttivo, non è un costrutto sociale né culturale, e la sua plasticità e multiforme adattabilità vanno indagate anche nel contesto più diretto del suo uso quotidiano, al quale l'ottica ecologica gibsoniana tenta di dare una risposta. In particolare ne *Il senso dell'ordine*, ma anche già a partire da *Arte e illusione*, nel quale è senza dubbio uno degli psicologi della percezione più citati, il riferimento a Gibson diviene non solo una dimostrazione dell'ampiezza del suo approfondimento delle questioni percettive, che non si limita ad esporre acriticamente le concezioni di una sola scuola di pensiero ma indaga trasversalmente tutte le pubblicazioni più recenti, ma anche una base essenziale per rispondere a quella che lui chiama *the aesthetic misreading*¹²³ principale di *Arte e Illusione*, quella per la quale la critica all'occhio innocente si era trasformata nell'annullamento del concetto stesso di verosimiglianza, per cui «non è mai esistita un'immagine che somigliasse alla natura; le immagini si basano tutte su convenzioni, né più né meno del linguaggio o dei caratteri della nostra scrittura»¹²⁴. La teoria gibsoniana infatti, nella considerazione della naturalità dell'atto percettivo, offre un supporto essenziale per una strutturazione della percezione che non sottomette del tutto l'atto visivo ad un processo di categorizzazione concettuale, ma mantiene il riferimento al dato sensoriale così come alla base biologica dell'intero processo.¹²⁵

¹²³ E. H. Gombrich, *Representation and Misrepresentation*, «Critical Inquiry», 11, 2, 1984, pp. 195-201.

¹²⁴ E. H. Gombrich, Prefazione alla sesta edizione di *Art and Illusion* (Londra 2000) cit., p. XVI.

¹²⁵ Anche il concetto di flusso percettivo, che Gombrich riprende ne *Il senso dell'ordine*, può essere fatto risalire all'opera di Gibson, sebbene sia poi trasformato e reinterpretato in termini popperiani e neisseriani; mentre Richard Woodfield (R. Woodfield, *Gombrich e la semiotica*, in AA.VV., *La polifonia estetica*, Guerini, Milano, 1996) ha proposto la similitudine del concetto di *affordance* interno alla riflessione di Gibson sulla percezione con quello di sostituzione utilizzato da Gombrich all'interno di *A cavallo di un manico di scopa*. Per Gibson le *affordances* derivano dalla capacità della luce di veicolare informazioni non solo sulle caratteristiche essenziali degli oggetti, ma anche sulla loro "disponibilità" o "usabilità". In questo senso, l'informazione relativa ad un bastone non contiene solamente le sue proprietà fisiche, ma anche la possibilità di essere afferrato, usato, manipolato. Le *affordances* quindi rappresentano la relazione fra l'uomo e l'ambiente in termini di reciproca usabilità, e quindi si connetterebbero all'idea dell'immagine come sostituto espressa da Gombrich in *Il cavallo a*

In conclusione, i riferimenti di Gombrich a Gibson sono dovuti oltre che ad una sentita necessità da parte di Gombrich di istituire uno scambio proficuo con studiosi della percezione del calibro di Gibson e di aprirsi quindi a punti di vista alternativi a quello cognitivista, anche ad un tentativo di considerare la naturalità dell'atto percettivo che sia atta a mediare l'interpretazione convenzionalista della sua decostruzione del mito dell'*occhio innocente*. L'importanza data al contesto ecologico, al movimento, alla temporalità dell'atto percettivo, delineati ne *Il senso dell'ordine*, ma già presenti nelle opere precedenti, mostrano la complessità della riflessione di Gombrich sul tema percettivo. L'apertura da parte dello studioso nei confronti delle ricerche dell'ottica ecologica gibsoniana, anticipa quella sviluppata da Neisser, il quale, a sua volta, ha svolto una notevole influenza sul problema della percezione dell'ornamento in Gombrich.

2.2.6 La svolta di Ulric Neisser: *Cognition and reality*

Come si è già accennato, le ricerche di Ulric Neisser sono un altro punto di riferimento imprescindibile per Gombrich, soprattutto nella riflessione sulla percezione presentata ne *Il senso dell'ordine*, anche se il ruolo da esse svolto nell'articolazione della base teorica del testo è stato forse sottovalutato. Neisser non è infatti tra le fonti privilegiate di Gombrich prima degli anni Settanta, ma la sua opera di mediazione fra cognitivism e ottica ecologica non poteva passare inosservata allo studioso, che da sempre aveva guardato con attenzione agli sviluppi di entrambe.

Questo eminente psicologo statunitense, di origine tedesca, svolse un ruolo fondamentale all'interno della corrente cognitivista, offrendo nel 1967, quella che è considerata, nonostante la sua tarda apparizione rispetto all'emergere del movimento stesso, come un'opera manifesto: *Cognitive psychology*¹²⁶. Un'opera che contribuì ad una stabilizzazione teorica definitiva delle istanze che già da un decennio, o forse già fin

manico di scopa. Una somiglianza che si basa più che altro sulla possibilità che una singola forma/oggetto possa suggerire molteplici concatenazioni simboliche, ovvero differenti tipi di usabilità, di funzionalità. Ma per Gibson è una categoria percettiva, data dall'*optic array* di quel determinato contesto ecologico, mentre quella di Gombrich è una suggestione di origine psicoanalitica (il concetto di sostituzione) che tra l'altro non ritornerà poi nelle opere successive.

¹²⁶ U. Neisser, *Cognitive psychology*, Appleton-Century-Crofts, New York 1967.

dagli inizi degli anni 50, si contrapponevano al paradigma comportamentista nella necessità di riscoprire il soggetto, e la sua vita mentale, come centrale nella determinazione dei comportamenti. Fu proprio il testo di Neisser a darne una sistemazione teorica, indicandone l'indirizzo principale oltre che la definizione stessa del movimento, con l'introduzione del termine *cognitive*. L'approccio fondamentale che delineava quest'opera era il paragone fra la vita mentale e i meccanismi di elaborazione dell'informazione. La sua struttura ateoretica, come suggerisce Riccardo Luccio¹²⁷, sintetizza centinaia di ricerche precedenti, nelle quali vengono analizzati i diversi processi di funzionamento della mente. È proprio però la sua ateoreticità che ha dato il via ad una serie di ricerche che tesero a preferire l'analisi del modello del singolo processo, più che occuparsi di una sistematizzazione teorica, allontanandosi così dallo studio dei macroprocessi e quindi da quegli studiosi che volevano ancora occuparsi della creazione di una teoria generale della mente. Proprio in questo contesto interviene nuovamente il lavoro rivoluzionario di Neisser, che rimette ancora in questione, quasi dieci anni più tardi, le basi stesse del cognitivismo, con la pubblicazione di *Cognition and Reality* nel 1976.

In questo testo infatti Neisser propone un approccio più olistico allo studio della mente, facendo proprio anche il contributo dell'ottica ecologica di Gibson. L'obiettivo, per lo psicologo, era rendere più realistico lo studio dei processi cognitivi, concentrandosi soprattutto sulla percezione, attraverso una rielaborazione del contributo gibsoniano. Il risultato è una sapiente opera di mediazione fra il cognitivismo e una concezione dinamica e flessibile dell'atto percettivo. Non abbandonando, infatti, il presupposto cognitivista dello schema come mezzo di gestione dell'informazione, Neisser lo adatta all'idea di flusso percettivo gibsoniano, trasformandolo nel concetto di *ciclo percettivo*. Neisser quindi, pur condividendo con il cognitivismo una concezione della percezione visiva come *information processing*, in cui l'immagine retinica è elaborata attraverso vari stadi in messaggi neurali con l'aiuto della memoria, ritiene che uno dei limiti di questa teoria sia il poco peso che essa

¹²⁷ R. Luccio, Introduzione a U. Neisser, *Cognition and Reality. Principles and Implications of Cognitive Psychology*, Freeman and Company, San Francisco 1976; trad. it.: *Conoscenza e Realtà*, Il Mulino, Bologna 1981.

attribuisce all'aspetto qualitativo dell'informazione che viene elaborata, ovvero la sua mancata attenzione all'aspetto ecologico della visione. La mancanza è anche di natura metodologica: uno studio sulla percezione non può più basarsi, dopo la rivoluzione apportata dalle ricerche di Gibson, sulla costruzione di modelli interpretativi dei processi cognitivi ad essa sottostanti, deve invece recuperare un valore pratico, in cui il soggetto percettore sia considerato come un elemento inserito in un certo ambiente, o contesto ecologico, e in cui la percezione abbia un valore immediato di orientamento e sopravvivenza. La situazione artificiale dell'esperimento, di cui si sono serviti spesso gli psicologi cognitivisti, è assai differente, secondo Gibson e, per suo tramite, Neisser, dal contesto abituale di uso quotidiano delle nostre capacità percettive, perché fornisce uno stimolo astratto, che limita il valore attivo e l'importanza che ha il movimento non solo nell'apprendimento percettivo ma in ogni processo visivo.

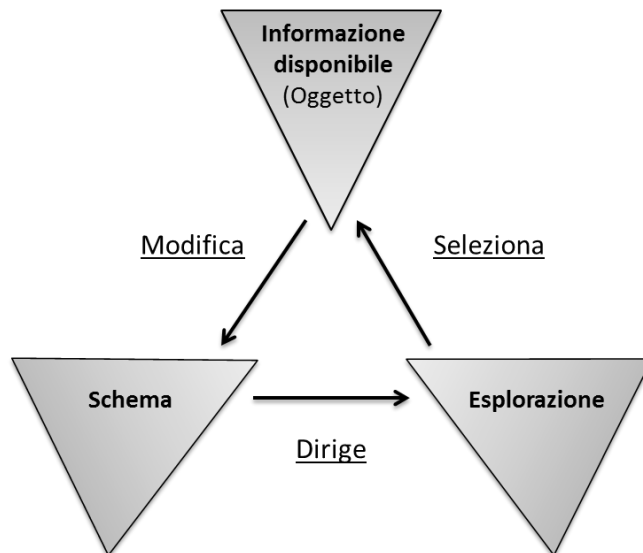
L'interpretazione della percezione che qui proponiamo non è intesa come alternativa radicale alle teorie classiche, bensì come uno strumento per rendere tali teorie coerenti fra di loro e con la realtà quotidiana. I Gibson [*James J. Gibson e sua moglie Eleanor Gibson*] hanno certamente ragione di sostenere che l'ordine ottico (da un punto mobile di osservazione) fornisce informazioni accurate sull'ambiente, che il percettore raccoglie. Come può essere diversamente? E hanno ragione anche coloro che trattano la percezione come elaborazione di informazioni: meccanismi complessi a livello cerebrale sono coinvolti nell'accettazione di tali informazioni. E ha ragione pure un terzo gruppo di teorici, che comprende Bruner e Gregory, i quali hanno descritto la percezione come operazione di controllo e conferma di ipotesi. Ciascuna di queste teorie ha puntato l'attenzione su un singolo aspetto di ciò che normalmente è un'attività continua e ciclica.¹²⁸

Il processo percettivo è quindi al contempo sia un'attività di formulazione di ipotesi, come hanno sostenuto Bruner e Gregory, sia un processo di elaborazione delle informazioni (nelle ricerche di cognitivismo e della teoria dell'informazione), che, infine, una raccolta di informazioni già strutturate dall'ordine ottico (Gibson). Neisser mette quindi la sua ricerca in relazione con tutte le teorie principali che hanno caratterizzato gli studi sulla percezione dagli anni cinquanta fino ai settanta, offrendo un'opera di mediazione e intersezione fra queste attraverso la considerazione della

¹²⁸ U. Neisser, *Conoscenza e Realtà*, cit., p. 47.

ciclicità del processo visivo. È interessante notare che gli autori e gli indirizzi che Neisser cita in questo passo siano proprio gli stessi che Gombrich ha citato nel corso delle sue ricerche, ovvero Gibson, Bruner, Gregory, e la teoria dell'informazione. Da un punto di vista non specialistico, Gombrich, nel suo interesse nella visione, si è quindi confrontato con le teorie della percezione a lui coeve più avanzate, ereditando da esse esattamente lo stesso tipo di problemi che Neisser sente di dover risolvere attraverso una complessa operazione di integrazione. Nella comprensione del "pauroso intrico della visione", Gombrich, guidato dall'ecclettismo del suo approccio, è stato in grado di cogliere gli aspetti essenziali e innovativi delle diverse teorie, utilizzandole coerentemente alla sua riflessione sull'immagine artistica. L'asistematicità dei suoi riferimenti gli ha permesso di declinare gli aspetti delle diverse teorie che erano funzionali alle sue esigenze senza però affrontarne le singole diversità e opposizioni. In tal senso, la coerenza della sua teoria percettiva si ricompone solo all'interno de *Il senso dell'ordine*, dove i diversi aspetti sono mediati proprio dal riferimento all'opera di Neisser.

Per Neisser il ciclo percettivo è un modello esemplare dei processi che intercorrono in ogni atto visivo. Quando guardiamo un oggetto partiamo sempre da una disposizione iniziale, un'aspettativa, o meglio, da uno schema. Lo schema dirige la nostra esplorazione dell'ambiente, aiutandoci a selezionare lo stimolo sul quale focalizzare l'attenzione, ma non la determina: questo vuol dire che noi non vediamo semplicemente ciò che pensiamo di poter vedere, cosa cioè anticipiamo, ma correggiamo in continuazione l'ipotesi iniziale sulla base delle risposte provenienti dall'ambiente esplorato. Quest'ultime quindi modificheranno a loro volta gli schemi utilizzati, affinandoli in relazione alle necessità legate al singolo contesto ambientale. Ecco quindi l'esempio del ciclo percettivo offerto da Neisser:

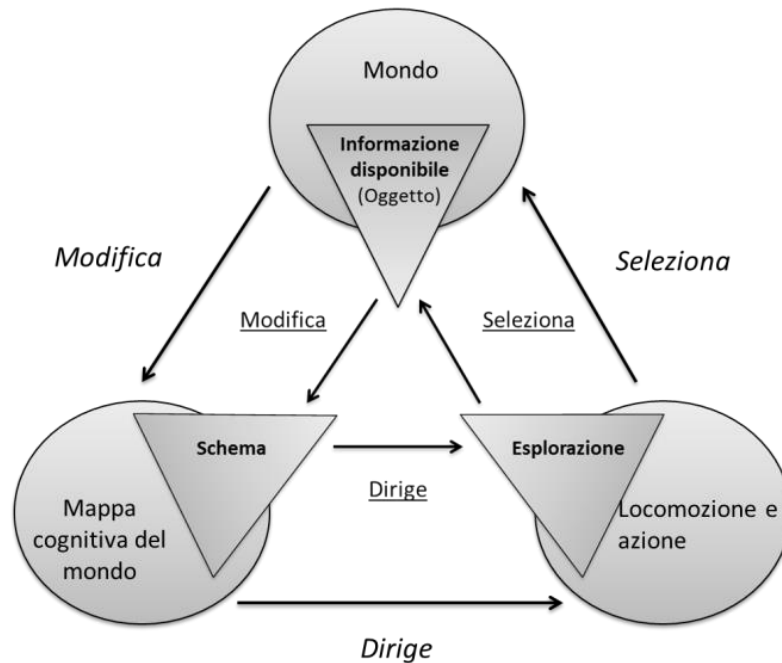


4. Modello schematico del ciclo percettivo neisseriano.

Così come per Gregory, anche per Neisser l'atto percettivo non è possibile senza alcuna struttura preesistente; senza uno schema iniziale, un'anticipazione o disposizione, che può avere origine sia nella natura dei nostri sistemi percettivi che attraverso un processo di apprendimento, non è possibile acquisire l'informazione proveniente dall'ambiente. Lo schema iniziale però deve resistere al processo di controprova guidato dall'attività esplorativa e dagli stimoli ambientali, che non agiscono semplicemente con un'azione di *feedback* ma arrivano a modificare in modo strutturale lo schema iniziale. Pur riconoscendo il ruolo delle aspettative e il carattere ipotetico della percezione, Neisser sottolinea anche l'importanza delle informazioni ambientali: la percezione, ci dice nel quarto capitolo, implica il mondo oltre che il sistema nervoso. Se Gibson ha sbagliato nel negare il ruolo di qualsiasi costrutto ipotetico nella visione, allo stesso modo molte versioni della teoria dell'informazione e teorie costruttive erano ugualmente in torto nel sottovalutare l'importanza dell'informazione proveniente dall'ambiente.

Connesso al concetto di ciclo percettivo, un altro importante aspetto della teoria neisseriana, forse poco sviluppato, è invece quello di mappa cognitiva, che risponde al bisogno di integrare il modello ciclico della percezione nel suo uso concreto, ovvero nei processi di orientamento e raccolta di informazioni dell'essere umano in un contesto reale di uso delle abilità percettive. Nel sesto capitolo di *Conoscenza e realtà*, Neisser vi

fa riferimento come mezzo fondamentale della percezione, in particolare della percezione in movimento, che regola il nostro orientamento spaziale. La mappa cognitiva incorpora l'insieme degli schemi e anticipazioni che il percettore avanza sulla sua esplorazione del reale. La vera configurazione del processo percettivo, come mostra Neisser in uno schema analogo a quello qui presentato (fig. 5), è quindi ampliata, in quello che è definibile come un processo di integrazione simultanea fra la mappa cognitiva, vista come schema di orientamento, e il mondo.



5. Modello schematico della mappa cognitiva elaborata da Neisser.

L'innovazione intrinseca apportata da questa concezione è chiarita dall'autore stesso:

Gli psicologi cognitivisti hanno spesso formulato l'ipotesi che l'attività mentale fluisca internamente dallo specifico al generale, dai particolari del pattern di input alle categorie e alle astrazioni. Si è detto che esistono *stadi* successivi o *livelli* successivi di elaborazione. Si è supposto che nel vedere una parola stampata, ad esempio, noi prima determiniamo le caratteristiche grafiche delle lettere individuali, poi identifichiamo le lettere, poi identifichiamo la parola stessa, e infine, forse, la assegniamo ad una particolare categoria o tipo semantico. L'esempio di schema e mappa cognitiva suggerisce un modello alquanto diverso della relazione fra attività di ordine diverso. Esse

sono *incorporate*, piuttosto che successive. La loro relazione è parallela a quella degli oggetti reali con cui si confrontano.¹²⁹

Le diverse attività descritte dallo schema non sono fasi successive ma eventi simultanei di un processo d'interazione ciclica con il mondo esterno. Questa concezione di simultaneità supera la percezione come processo costruttivo, senza negarlo, ma inglobandolo come parte integrante di un processo di esplorazione e interazione con il mondo.

La proposta di Neisser ha avuto grande risonanza nell'ambito degli studi sulla percezione e in generale nella teoria cognitiva, inaugurando una nuova fase in cui, molto più di prima, si pose attenzione all'interdipendenza dello studio dei processi cognitivi con l'informazione proveniente dall'ambiente e quindi con il contesto reale di funzionamento della percezione. Per l'importanza dell'autore e la rilevanza della ricerca, quest'opera non poteva non attirare anche l'attenzione di Gombrich. Fu infatti pubblicata nel 1976, momento in cui Gombrich lavorava alla stesura de *Il senso dell'ordine*, e contemporaneamente si occupava di teorie della rappresentazione pittorica (*Lo specchio e la mappa* è del 1975). È già infatti nelle prime pagine de *Il senso dell'ordine* che Gombrich cita Neisser proprio in relazione al concetto di mappa cognitiva. L'opera di Neisser è trasversalmente presente in tutto il testo, e caratterizza molti aspetti dell'interpretazione gombrichiana di ornamento, al punto da assumere un ruolo rilevante nella sua teoria della percezione dell'immagine.

Uno degli aspetti fondamentali ripreso dal lavoro di Neisser e adattato al contesto artistico è il concetto di *ciclo percettivo*. Esso si configura come processo di interrelazione circolare fra lo schema cognitivo, l'esplorazione dell'ambiente e il mondo, fonte di informazione sensibile. Questi tre aspetti del rapporto percettivo uomo-mondo, è possibile ritrovarli più o meno immutati anche nella trattazione gombrichiana. Il concetto di schema era già presente nella teoria della percezione gombrichiana fin da *Arte e illusione*, e nasceva come frutto di un processo di apprendimento, per prova ed errore, su base probabilistica, attraverso il quale era possibile costruire un modello di spiegazione del processo creativo e di quello fruitivo dell'immagine. In quanto tale, è assimilabile in parte con le analisi di Richard Gregory,

¹²⁹ Ivi, pp. 134-135.

in cui lo schema cognitivo incarna il ruolo che ipotesi e aspettative svolgono inevitabilmente in ogni processo percettivo e in misura ancora maggiore nella percezione dell'immagine, ma la sua origine è in stretta connessione con le evoluzioni della psicologia britannica¹³⁰ dei primi anni Cinquanta. Con *Il senso dell'ordine*, si allarga la portata della nozione di schema, approfondendone non solo i possibili legami con predisposizioni innate di natura biologica, aspetto già presente in precedenza, ma facendone parte importante dei processi di orientamento ed esplorazione spaziale non solo dell'immagine ma della realtà. Una delle novità che deriva da Neisser è proprio l'importanza data ai processi esplorativi, come aspetto fondamentale anche della nostra lettura dell'immagine, che Neisser stesso deriva dallo studio dell'ottica ecologica gibsoniana. Il carattere utilitaristico dello schema, come mezzo fondamentale di esplorazione e selezione dell'informazione sensibile (sia dell'immagine che del mondo), è quindi ripreso ed allargato sulla scia delle proposte neisseriane. Il concetto di ciclo percettivo è però in Gombrich, questa volta differentemente da Neisser, ancora radicato ad una sequenzialità temporale, dovuta al vedere alla base di ogni processo gnoseologico il concetto popperiano del *trial and error*. Sebbene quindi ci sia una ripresa rilevante di Neisser nel modo di concepire l'intera struttura dei processi percettivi, Gombrich però ne tralascia quell'accezione di simultaneità dell'intero ciclo percettivo e della mappa cognitiva che Neisser presenta in *Cognizione e realtà*. Il carattere di sequenzialità è infatti conseguenza ineliminabile dell'uso dell'epistemologia popperiana e in parte della teoria dell'informazione, che Gombrich utilizza diffusamente nella sua teoria dell'ornamento.

Per la rilevanza però di tali connessioni, snodo essenziale della rielaborazione del concetto di schema nella teoria dell'immagine gombrichiana, è stato necessario dedicare un'analisi più approfondita dell'articolazione fra ornamento e ciclo percettivo neisseriano, inserita nel terzo capitolo di questa ricerca, alla quale quindi si rimanda per un chiarimento ulteriore delle molteplici implicazioni di questo debito intellettuale.

¹³⁰ Per un'analisi dettagliata dell'origine del concetto di schema si rinvia al quarto capitolo di questo lavoro.

2.2.7 Una teoria della percezione?

Come è risultato evidente dall'analisi proposta nei precedenti paragrafi, l'interesse di Gombrich nella teoria della percezione non si articola in un'appartenenza esclusiva ad una specifica scuola psicologica, ma guarda trasversalmente agli studi sulla percezione della seconda metà del Novecento, attingendo dagli autori più rilevanti le linee di sviluppo principali della sua riflessione sul problema della visione. I suoi riferimenti alle tematiche psicologiche restano infatti all'interno di un progetto che è eminentemente storico-artistico, e lo spazio dedicato all'analisi della percezione, sebbene sia ampio nella sua totalità, non è mai esclusivo: lo studio percettivo è infatti sempre declinato al problema dell'immagine. Questo ha ovviamente portato non solo una mancanza di sistematicità, ma anche di approfondimento, rendendo ambigui alcuni dei suoi riferimenti. È possibile quindi ricostruire a posteriori una teoria della percezione gombrichiana? Intesa in senso ristretto la risposta è probabilmente negativa, non è infatti possibile attribuire a Gombrich né l'interesse né il grado di approfondimento necessario per affrontare l'elaborazione di una teoria della percezione vera e propria, ma questo non impedisce di trovare all'interno della sua produzione una linea di coerenza nelle sue esternazioni sul campo della visione. Insomma: se non è possibile costruire a posteriori una teoria sistematica della percezione dell'immagine in Gombrich, resta però possibile delinearne degli aspetti specifici, i quali mantengono una strutturazione coerente anche al di là delle ambiguità dei riferimenti gombrichiani. Essi sono connessi, e talvolta nascosti, dai riferimenti alle scuole psicologiche analizzate nelle pagine precedenti. Dalla Gestalt, Gombrich deriva una concezione della percezione come processo attivo e integrativo, in cui il soggetto percettore ha un ruolo fondamentale nel processo di comprensione dell'immagine; dalla teoria dell'informazione deriva invece un modello scientifico di analisi dell'attenzione visiva, sulla base di concetti come quello di ridondanza o di codice, particolarmente adatti al caso dell'ornamento. Anche per la teoria dell'informazione, come per la Gestalt, il destinatario, o spettatore è il cuore della decodificazione del messaggio, che struttura sulla base della conoscenza del codice, del linguaggio, nel quale esso viene veicolato. L'insistenza sullo spettatore e sul suo ruolo formante, è

quindi anche al centro dell'interesse di Gombrich per il cognitivismo, la corrente più influente nel suo lavoro sia perché si sviluppa in un momento molto fecondo nella ricerca gombrichiana, (tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Settanta) sia per questioni di affinità intellettuale dello studioso con alcuni dei suoi esponenti più rilevanti, primo fra tutti Richard Gregory. Dal cognitivismo Gombrich attinge a piene mani, privilegiandone non solo l'apparato sperimentale (anche quello della Gestalt ha suscitato il suo profondo interesse), ma anche l'attenzione per le illusioni visive, per il ruolo che anticipazioni e proiezioni dello spettatore svolgono all'interno dell'attività percettiva.

Quali sono quindi le linee principali della teoria della percezione gombrichiana? Come detto in precedenza, si ritiene possibile delineare alcuni snodi fondamentali attorno ai quali si salda coerentemente la riflessione di Gombrich sulla visione, superando la frammentarietà e l'eterogeneità dei riferimenti. In primo luogo, in linea con Gestalt e cognitivismo, ma anche in affinità con le riflessioni popperiane, la percezione è intesa come un processo attivo, indiretto e costruttivo. Attivo poiché lo spettatore non solo dà senso a ciò che vede, ma completa formalmente lo stimolo visivo, che è di partenza ambiguo. Indiretto in quanto la percezione, proprio perché intesa come attiva, non deriva direttamente dal lavoro del nostro apparato visivo fisiologico, ma necessita dell'intervento dei processi mentali, che non agiscono a posteriori, ma compenetrano l'atto esplorativo degli occhi, attraverso l'influenza di cultura, esperienza ed aspettative del soggetto percettore. Costruttivo, infine, perché indiretto: il soggetto "costruisce" cognitivamente la percezione nel senso che integra l'informazione derivante dai sensi con le fonti di informazione già in suo possesso. Su questa base vengono costruite delle ipotesi e delle inferenze che mediano conoscenza e sensazione, e che fanno quindi del processo percettivo un processo di formulazione di ipotesi e successiva correzione, in totale accordo con la formula del *trial and error* popperiano che sta al fondo della teoria dell'immagine gombrichiana. In questa concezione del processo percettivo lo spettatore, come si è detto in precedenza, è posto al centro: non esiste una percezione neutra, naturale, ma esiste sempre un soggetto che filtra l'informazione sensibile creando quindi, in base alle sue attese ed esperienze, dei percetti differenti.

Fondamentale all'interno dello studio percettivo è per Gombrich, ovviamente, ma anche per Gregory, il problema dell'immagine. Essa ha un ruolo privilegiato all'interno dell'indagine sul funzionamento dei processi percettivi perché può essere affiancata alla percezione della realtà sulla base dell'equivalenza degli stimoli che essa produce: l'immagine non solo mostra l'illusorietà e l'ambiguità degli stimoli visivi ma offre la possibilità di comprendere, semplificandole, le leggi attraverso le quali operano i processi percettivi, come sostiene la teoria della Gestalt. L'importanza dell'attività integrativa dello spettatore è connessa con l'importanza data alla cultura nella sua influenza sull'atto percettivo che porta di conseguenza, sulla base anche delle suggestioni della teoria dell'informazione, a sottolineare la centralità del codice, del linguaggio visivo (*Arte e Illusione*), come non solo il mezzo fondamentale attraverso il quale si articola una possibile condivisione intersoggettiva nell'interpretazione dell'immagine ma anche come utile mezzo di comprensione del processo storico dell'arte. Il carattere linguistico dello stile, così formulato, non è però da prendersi in senso assoluto: la convenzionalità dell'immagine è sempre all'interno di una considerazione della naturalità dell'atto percettivo, delle sue strutture fisiologiche e quindi delle predisposizioni innate dei meccanismi visivi, che, come si è sottolineato, pongono un limite ben preciso al costruttivismo percettivo su base convenzionale.

In conseguenza a quanto delineato finora, l'approccio gombrichiano alla percezione può dirsi essenzialmente cognitivista, affine, soprattutto in un primo momento, alle ricerche di Richard Gregory, ma attento a mediare anche con l'innovatività delle ricerche gibsoniane. Questa apertura, lo ha portato a fare propria la rielaborazione neisseriana delle teorie cognitive sulla percezione, che ne *Il senso dell'ordine* acquistano una piena centralità. È proprio l'analisi dell'ornamento a fornirci indizi fondamentali sul modo in cui teoria dell'immagine, storia dell'arte e teoria della percezione si articolano tra loro all'interno della riflessione gombrichiana. L'articolazione del rapporto mondo-rappresentazione-soggetto è mediata dall'atto visivo come esperienza significativa e chiave ermeneutica dell'intero processo creativo. È per il tramite della teoria della percezione che è possibile accedere ad una spiegazione dell'evolversi delle forme e del loro articolarsi nei diversi stili, senza costruire un modello olistico o predittivo, ma strutturando una teoria dell'immagine,

figurativa e non, che diventa il cuore di un nuovo modo di ripensare, popperianamente, lo statuto epistemologico delle scienze storico-artistiche.

3 L'ornamento e il senso dell'ordine

3.1 *Il senso dell'ordine: genesi ed analisi*

3.1.1 Nascita di un progetto

L'interesse di Gombrich nei confronti dell'ornamento ha caratterizzato trasversalmente la sua intera attività di studioso. Anche se solo dagli anni Settanta diverrà argomento esplicito della sua riflessione, già nei primi periodi della sua formazione l'ornamento è oggetto di una fascinazione nata sotto l'influenza di *Stilfragen* di Riegl e sulla scia dell'interesse di Schlosser nei confronti dell'opera riegliana. Come afferma nella prefazione alla prima edizione de *Il senso dell'ordine*:

Mi ritrovai presto assorbito in questo capolavoro [...] nel quale la storia della voluta di acanto è trasformata in un'epica di vasto respiro. Cominciai a notare motivi di acanto dovunque, nelle sale d'aspetto delle stazioni ferroviarie e sui lampioni municipali [...]. Cominciai a condividere la fascinazione ambigua che sul mio maestro aveva esercitato Riegl, le cui teorie erano argomento favorito di discussione fra la giovane generazione di critici d'arte¹.

Con la lettura di Riegl prende il via, come si vedrà più avanti, non soltanto un avvicinamento al problema dell'ornamento, ma soprattutto la costruzione di un approccio allargato alla pratica storico-artistica, in cui il problema "immagine" è affrontato nella sua prospettiva più ampia, in una valutazione delle sue funzioni sociali, storiche e nelle sue declinazioni percettologiche. Il problema della sopravvivenza e della continuità delle forme, diventa infatti il centro di un'analisi che partendo dal formalismo riegliano integrerà psicologia, storia sociale e studio percettivo, e in cui le arti minori sono una fonte di indizi privilegiata proprio grazie alla loro alterità, alla relativa semplicità delle loro funzioni.

In virtù di questo precoce interessamento al problema dell'ornamentale, non sorprende quindi la presenza, nella sua tesi su Giulio Romano e Palazzo Te, di una

¹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 8.

vasta riflessione sugli apparati decorativi di questo capolavoro dell'architettura manierista. Questo lavoro di ricerca, che fu seguito da Julius von Schlosser, risente, come si è già sottolineato, dell'influenza delle ricerche del Sedlmayr, e testimonia, seppur in parte criticamente, la rilevanza che l'indagine psicologica aveva nelle ricerche storico-artistiche della Vienna di inizio Novecento.

Come lo stesso Gombrich espone nel suo saggio *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*, anche Schlosser si interessò, cautamente, agli strumenti offerti dalla psicologia contemporanea per la riflessione storico-artistica e si occupò dell'ornamento in termini psicologici.

Il mio ammiratissimo maestro era ovviamente un culture della "cautela metodologica". [...] Certo, il problema di una connessione tra psicologia e teoria artistica perde come di attualità dopo la totale adesione di Schlosser all'estetica di Benedetto Croce: chiunque legga i saggi raccolti in *Präludien*, tuttavia (e scorra magari le voci bibliografiche), scoprirà presto quanto a lungo e con quale vastità di riferimenti Schlosser si è occupato della questione. Penso soprattutto al suo saggio del 1903, dal caratteristico titolo di *Randglosse zu einer Stelle Montaignes*: lo studioso vi affronta il tema quantomai controverso dell'origine dell'ornamento.²

In questo saggio, *Randglosse zu einer Stelle Montaignes*, Schlosser intraprese una breve riflessione sul problema dell'origine dell'ornamento riferendosi criticamente alle teorie più diffuse della fine dell'Ottocento, in particolare alle ipotesi materialistiche di Semper e al formalismo riegliano, ma facendo accenni anche all'antropologia e alla psicologia. In poche parole, in questo contesto Schlosser ha intrecciato la questione dell'ornamentale con quella dell'origine dell'arte e, esponendo le sue perplessità riguardo la possibilità di formulare ipotesi storiche definitive su tali questioni, ha sostenuto che, anche se lo studio dell'ornamentale non può risolversi sul piano dell'indagine storica, può essere invece utile affrontarlo attraverso gli strumenti dell'analisi psicologica. Si prenda ad esempio questo passo significativo:

Il problema dell'origine dell'ornamento si potrebbe dunque distinguere del tutto solo meccanicamente da quello generico

² E. H. Gombrich, *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*, «Art Journal», 44, 1984, pp. 162-164 ; trad. it: *Storia dell'arte e psicologia a Vienna cinquant'anni fa*, in *Dal mio tempo*, Einaudi, Torino 1999, pp. 63-64.

dell'origine dell'arte, dal che deriva che l'intera questione in ultima analisi riguarda non tanto un fatto storico quanto uno psicologico.³

Si trattava, per Schlosser, di ribaltare quindi il piano di indagine: non più un'inchiesta sull'origine dell'ornamento, ma un'analisi del «come», che sposta la discussione dal piano storico a quello dell'indagine psicologica. Quasi Ottanta anni più tardi sarà Gombrich, suo allievo all'istituto di storia dell'arte dell'Università di Vienna, a raccogliere il suo invito. L'analisi psicologica a cui Schlosser fa riferimento, che Donata Levi⁴ fa risalire all'influenza di Wolfgang Kallab, è ben lontana da quella utilizzata da Gombrich, ma questa analogia metodologica permette di spiegare la genesi di un interesse per la psicologia e in particolare per la percezione che Gombrich deriva dalla scuola di Vienna, a cui lo stesso Schlosser, poi allontanatosi da tali campi di indagine, fu sensibile.

Prima del 1963, anno in cui Gombrich tenne una conferenza a Cambridge sul tema della grottesca⁵ (già indagato in occasione della sua collaborazione con Kris) di questa esplicita riflessione su una delle forme ornamentali a cui Gombrich dedicherà più spazio negli scritti successivi, i riferimenti diretti al problema decorativo nell'opera dello studioso sono purtroppo scarsi. Un'analisi interessante la troviamo però nel saggio *Metafore visive dei valori nell'arte*⁶, nel quale presenta uno degli argomenti che troveranno più estensione nell'analisi storica proposta da *Il senso dell'ordine*, ovvero quello dell'evoluzione della "questione morale", e quindi della relativa elasticità del confine tra ciò che è lecito e ciò che non lo è in campo decorativo nelle diverse epoche. A parte però questo breve riferimento, l'interesse nei confronti dell'ornamento sembra essere accantonato negli anni Cinquanta, caratterizzati invece, come è noto, dal problema più pressante della rappresentazione, del suo ruolo e della sua funzione, al centro delle *Mellon Lectures* e quindi di *Arte e Illusione*, sebbene l'attenzione alle arti

³ J. Schlosser, *Randglosse zu einer Stelle Montaignes* (1903), in *Präludien, Vorträge und Aufsätze*, Berlin, 1927. Trad. It.: *Postille a un passo di Montaigne*, «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 7-25.

⁴ D. Levi, Nota a J. Schlosser, *Postille a un passo di Montaigne e Dialogo sull'arte del ritratto*, «Annali di critica d'arte», 2, 2006.

⁵ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 9.

⁶ E. H. Gombrich, *Visual Metaphors of Value in Art*, in L. Bryson et al. (a cura di), *Symbols and Values: an initial study. 13th symposium of the conference on science, philosophy and religion*, New York, pp. 225-281; ristampa in *Meditations on a Hobby Horse*, 1963; trad. it.: *Metafore visive dei valori nell'arte*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

marginali e alle immagini della vita quotidiana si affermi già come il banco di prova di una riflessione generale sul ruolo dell'immagine e la sua lettura all'interno della cultura occidentale.

Al di là quindi dell'influenza di Riegl, Schosser e Kris, fonti primarie del suo interesse verso l'arte ornamentale, è stata teoreticamente inerente al suo progetto complessivo di ricerca sull'immagine la spinta che lo ha portato, dagli anni Sessanta, ad occuparsi di decorazione. Parte di quel progetto ideale, appena abbozzato, del "trattico"⁷, lo studio dell'ornamento era per Gombrich complementare a quello sulla rappresentazione. Entrambi, insieme allo studio, meno approfondito, del simbolismo (*Immagini Simboliche*) compongono tre aspetti fondamentali della funzione e del ruolo dell'immagine, oggetto dell'attenzione dell'autore nel suo ambizioso obiettivo di costruzione di una "scienza generale dell'arte"⁸ con l'aiuto dell'epistemologia popperiana e della psicologia contemporanea. Elemento propulsore di questa spinta verso l'ornamento, è stato, ancora una volta, il tema percettivo: le ricerche sulle illusioni ottiche, sulle immagini ambigue, derivate dal cognitivismo, proprio in virtù della semplificazione dello stimolo visivo o dell'isolamento di determinate caratteristiche, hanno facilitato l'interessamento nei confronti dell'ornamento, che molto più dell'immagine rappresentativa, sfrutta tali espedienti.

La scelta di affrontare il problema dell'ornamento in relazione alla percezione visiva è uno degli aspetti originali dell'approccio gombrichiano. Questa preminenza dell'aspetto ottico non è, infatti, usuale nella tradizione degli studi sull'arte ornamentale, generalmente caratterizzata da ricerche relative a problemi pratici, inerenti alla pratica artistica o di analisi stilistica. Unico riferimento sono forse le ricerche di Riegl, anche se in realtà in *Stilfragen* lo storico dell'arte non aveva ancora sviluppato appieno la sua teoria ottica dello stile, privilegiando un'analisi formalista dell'evoluzione delle forme decorative in cui ancora poco spazio era dedicato alle caratteristiche percettive.

Dagli anni Sessanta in poi lo spazio dedicato al problema ornamentale crescerà esponenzialmente, in un lento processo di rielaborazione di tematiche fin dall'inizio

⁷ Si rimanda al primo capitolo di questo lavoro.

⁸ E. H. Gombrich, *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, cit., pp. 97-98.

ben definite che hanno trovato poi espressione definitiva ne *Il senso dell'ordine*. Nel 1963, durante i corsi tenuti a Cambridge, Gombrich dedicò esplicitamente una conferenza al tema della grottesca, e nel Febbraio del 1967, in occasione dell'invito da parte della University College London a tenere le *Lord Northcliffe Lectures in Literature*, lo studioso decise di dedicare il ciclo di quattro conferenze all'ornamento. Questa prima serie di lezioni sulla decorazione, contiene già i nuclei principali attorno i quali poi si svilupperà l'intera riflessione gombrichiana sull'arte ornamentale. Sulla loro struttura, infatti, Gombrich ha costruito, tre anni più tardi, le *Wrightsmen Lectures*, tenute nel 1970 su invito del *New York University Institute of Fine Arts*, ciclo di conferenze da cui è scaturito infine *Il senso dell'ordine*.

Per comprendere l'evoluzione della ricerca gombrichiana sull'ornamentale, è stata quindi necessaria un'analisi dei due cicli di conferenze, oggi conservate nel Gombrich Archive presso l'archivio del Warburg Institute. Essa ha permesso di verificare una relativa stabilità della struttura teorica portante della riflessione gombrichiana dell'ornamento. Le conferenze *Wrightsmen* in particolare, sono confluite quasi integralmente all'interno de *Il senso dell'ordine*, ad eccezione del terzo e dell'ottavo capitolo, aggiunti successivamente. Questa conservazione dei nuclei principali della riflessione, che è di per sé significativa se si considera che *Il senso dell'ordine* venne pubblicato ben tredici anni dopo le conferenze *Northcliffe*, dopo un lungo lavoro di ripensamento e con lo scopo, almeno nelle intenzioni dell'autore, di farne il degno contraltare di *Arte e Illusione*, non impedisce però di trovare, ad una lettura approfondita, un processo evolutivo, di espansione e contrazione di determinate tematiche, che è pregno di significati per lo studioso dell'opera gombrichiana.

3.1.2 Le conferenze *Northcliffe*

Quando Gombrich fu invitato nel 1967 a tenere le conferenze *Northcliffe*, come afferma nell'apertura, fu libero di scegliere il tema da trattare, e la sua scelta ricadde, appunto, sull'ornamento. «I ultimately choose the topic of ornament which has

interested me in my student days and which I found to be strangely neglected»⁹. Nella convinzione che sia doveroso recuperare un argomento ingiustamente negletto, lo studioso ritiene necessario affrontarne l'analisi secondo un principio di ecletticità e trasversalità che mette in gioco non solo l'arte visiva, ma coinvolge la letteratura, la musica, così come ogni forma di creazione umana, secondo il principio unificatore della "perception of order". L'intento quindi è chiaro fin dall'inizio: parlare di pattern decorativo non vuol dire limitarsi a studiarne le forme storiche e gli aspetti tecnici, ma avviare una riflessione complessa sul ruolo e l'importanza che svolge l'ordine, la sua percezione, all'interno dei ritmi creativi e quindi dei processi cognitivi umani, e che si manifesta in tutti gli ambiti, dalla letteratura, all'arte figurativa fino alla musica. Un progetto però che, nella consapevolezza della sua complessità, è inquadrato dall'autore fin dall'inizio in una struttura eterogenea, in cui il piano di analisi storica, descrittiva e teorica si intrecciano.

Un problema così complesso preso nella sua generalità, nelle sue mutevoli articolazioni storiche e implicazioni teoriche, necessita di una chiave di lettura unitaria: per Gombrich è, come già sottolineato, la teoria della percezione. Questo è già ben definito nelle *Northcliffe Lectures*, nelle quali è, significativamente, proprio la prima conferenza ad essere dedicata all'analisi percettologica. Ancor più che in *Arte e Illusione*, dove lo studio della percezione svolgeva già un ruolo essenziale nella comprensione della natura della rappresentazione, ne *Il senso dell'ordine* l'analisi della visione è la chiave di volta dell'intero sistema, in grado di spiegare sia il "perché" che il "come" dell'arte ornamentale, oltre che i suoi infiniti sconfinamenti, metaforici e non, nelle più diverse espressioni artistiche. Attraverso la percezione, Gombrich tenta di dare una risposta alla trasversalità culturale delle forme decorative e di spiegarne, almeno parzialmente, la funzione.

Così, fin dalla prima conferenza, lo studio dell'ornamento è impostato come studio della sua percezione: ed è in particolare la teoria dell'informazione, già citata in opere precedenti¹⁰, ad essere al centro di tale approccio. Non è probabilmente un caso il fatto che i riferimenti ad una teoria nata nell'ambito della comunicazione verbale, o

⁹ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1967 Northcliffe Lectures.

¹⁰ In particolare *Arte e Illusione* (1960).

meglio dell'ingegneria delle comunicazioni, vengano utilizzati in un ciclo di conferenze il cui pubblico è composto in prevalenza da studiosi del campo letterario (*The Lord Northcliffe Lectures in Literature*): il problema delle affinità fra le ricerche della linguistica e quelle della storia dell'arte, già presente nella riflessione gombrichiana, si manifesta in questo contesto in modo rilevante, come lascia sottintendere il titolo stesso di questo ciclo di conferenze, *Rhyme and reason in pattern making*. «There is no artistic activity that cannot be described in one way or another as pattern making and no appreciation of art without the perception of order.»¹¹

La prima conferenza, intitolata *The perception of order*, è quindi dedicata dallo studioso ad una visione d'insieme sul rapporto fra arte ornamentale e l'influenza che l'ordine ha nella percezione umana. Fin da subito è chiaro che l'analisi percettiva è il mezzo ermeneutico fondamentale per classificare e comprendere l'ornamento. Non basta una catalogazione descrittiva sulla base delle caratteristiche formali: è necessario comprendere invece il perché delle uniformità espressive che lo caratterizzano, così come della sua ineludibile subalternità e marginalità. La teoria dell'informazione è funzionale alla riflessione sull'ornamento proprio perché, applicata al caso percettivo, declina lo studio dell'attenzione umana sulla base del rapporto fra informazione, codice e aspettative.

La teoria dell'informazione e lo studio delle ridondanze spiegherebbe quindi l'importanza che ordine e ripetizione svolgono nella percezione umana e quindi, di rimando, le caratteristiche stesse dell'ornamento. L'ordine, sebbene non sia raro anche in natura, è per l'uomo segno di una mente ordinatrice: nel rumore indistinto della casualità naturale, la presenza di un segno, di un pattern, che spezza tale indistinzione, è il frutto di una volontà che interviene nel disordine naturale delle cose: «The richer this order, the more will we feel the presence of an ordering mind who literally leaves his mark on the article created»¹².

Questa necessità di distinguere il codice dal rumore di fondo, e quindi la configurazione ornamentale dalla casualità della natura, ha fatto dell'ordine e del suo controllo, per Gombrich, una delle basi fondamentali della creazione umana.

¹¹ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1967 Northcliffe Lectures.

¹² Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1967 Northcliffe Lectures.

Riprendendo quindi le riflessioni di Boas sull'arte primitiva, e gli esperimenti di Brewster sul caleidoscopio, Gombrich fa della predisposizione umana all'ordine il centro della sua speculazione. Proprio la riflessione sull'ordine è corroborata dall'apporto delle teorie della Gestalt, secondo le quali l'ordine è predisposizione innata del nostro apparato visivo. I riferimenti alle basi innate dell'atto percettivo sono quindi già espliciti nelle conferenze del 1967: «All perception demands a prior standard of order, not because the world is ordered, but because it is vital for the survival of any organism to distinguish the random from the lawful»¹³.

Gli artisti, e in particolare i decoratori hanno sfruttato da sempre queste predisposizioni della percezione umana, utilizzando sapientemente l'ordine e la sua rottura per catturare o distogliere l'attenzione dello spettatore, e proprio nella seconda parte di questa prima conferenza Gombrich ne analizza alcuni espedienti, citando, come farà poi anche successivamente le ricerche di Gibson sulle *textures*, le illusioni ottiche di Gregory e gli esperimenti di Béla Julesz.

Aestheticians, as far as I know, have tended to use pattern mainly as an example of the ordering character of art. I believe that this aspect has its correlative in the experience of richness, of profusion which we gain when we encounter the truly complex orders of great creations. I say profusion, not confusion. For somehow we retain our confidence in front of these works that though we shall never exhaust these orders they are there, that wherever our eyes may alight we shall be able to unravel and work out these configurations, for they are not impossible figures, they all cohere within themselves and give us the confidence that such mysterious complexities exist. You may remember from an experiment I have quoted before that this confidence may well be justified in the sober terms of perceptual theory.¹⁴

Dall'uso della teoria dell'informazione, ai riferimenti a Boas, Attneave, Gibson e Gregory, fino alle digressioni su Escher e sulle maschere cinesi, i nuclei tematici proposti da Gombrich già in questa conferenza introduttiva rimarranno invariati anche nelle successive elaborazioni della sua teoria dell'ornamento. Gran parte di questo materiale diventerà infatti la base di una successiva estensione che però mantiene

¹³ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1967 Northcliffe Lectures.

¹⁴ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1967 Northcliffe Lectures.

intatta la selezione delle tematiche. Lo stesso accade per le altre tre conferenze di questo primo ciclo.

La seconda, intitolata *The decoration of metaphor*, che diventerà poi la base per la prima e la terza conferenza *Wrightsman* e del secondo capitolo de *Il senso dell'ordine*, è dedicata al dibattito ottocentesco sul problema dell'ornamento, e offre un'analisi sintetica delle principali posizioni di autori come Owen Jones, Goodyear, Semper e Riegl. Come si vedrà più avanti, Gombrich, pur nella centralità data alla riflessione riegliana sull'ornamento, si riferisce a Semper nel sottolineare l'importanza della componente tecnica come elemento essenziale alla comprensione dell'evoluzione dei motivi ornamentali. A questo tipo di interesse nei confronti delle tecniche disegnative, è infatti dedicata una parte della sua ricerca e un intero capitolo (il terzo) de *Il senso dell'ordine*. Così come già in *Arte e illusione*, l'attenzione per la tecnica, per la maestria, è speculare all'analisi dei meccanismi fruitivi.

Ed è quindi già il problema della stabilità delle forme ad interessare lo studioso, problema che diverrà poi ne *Il senso dell'ordine* uno dei temi portanti della terza parte dell'opera, ovvero quello dedicato alla *force of habit*¹⁵, formulazione che non ha ancora avuto luogo nelle *Northcliffe Lectures*, nelle quali invece la riflessione pone più fortemente al centro la questione delle metafore culturali. Come afferma in questo passo:

If decoration draws its strength from the need of the human mind to categorize, to see the unfamiliar in terms of the familiar and thus to organize the world of shapes and forms analogous to the way language organizes experience, it becomes understandable that the methods of decoration gain by remaining reasonably stable. [...] Abrupt changes are avoided on the principle of the least effort.¹⁶

La stabilità delle forme decorative è quindi qui giustificata in termini culturali: l'ornamento di un'epoca è espressione del suo linguaggio visivo, delle sue metafore culturali. Successivamente questa concezione evolverà attraverso l'inserimento del concetto di *force of habit*, la forza dell'abitudine. Intesa come una specie di estensione sul piano della temporalità del senso dell'ordine, diventerà il *trait d'union* in grado di

¹⁵ In particolare il settimo capitolo de *Il senso dell'ordine*.

¹⁶ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1967 Northcliffe Lectures.

giustificare la permanenza e la stabilità di certi pattern, superando, o meglio, inglobando, il tema delle metafore visive.

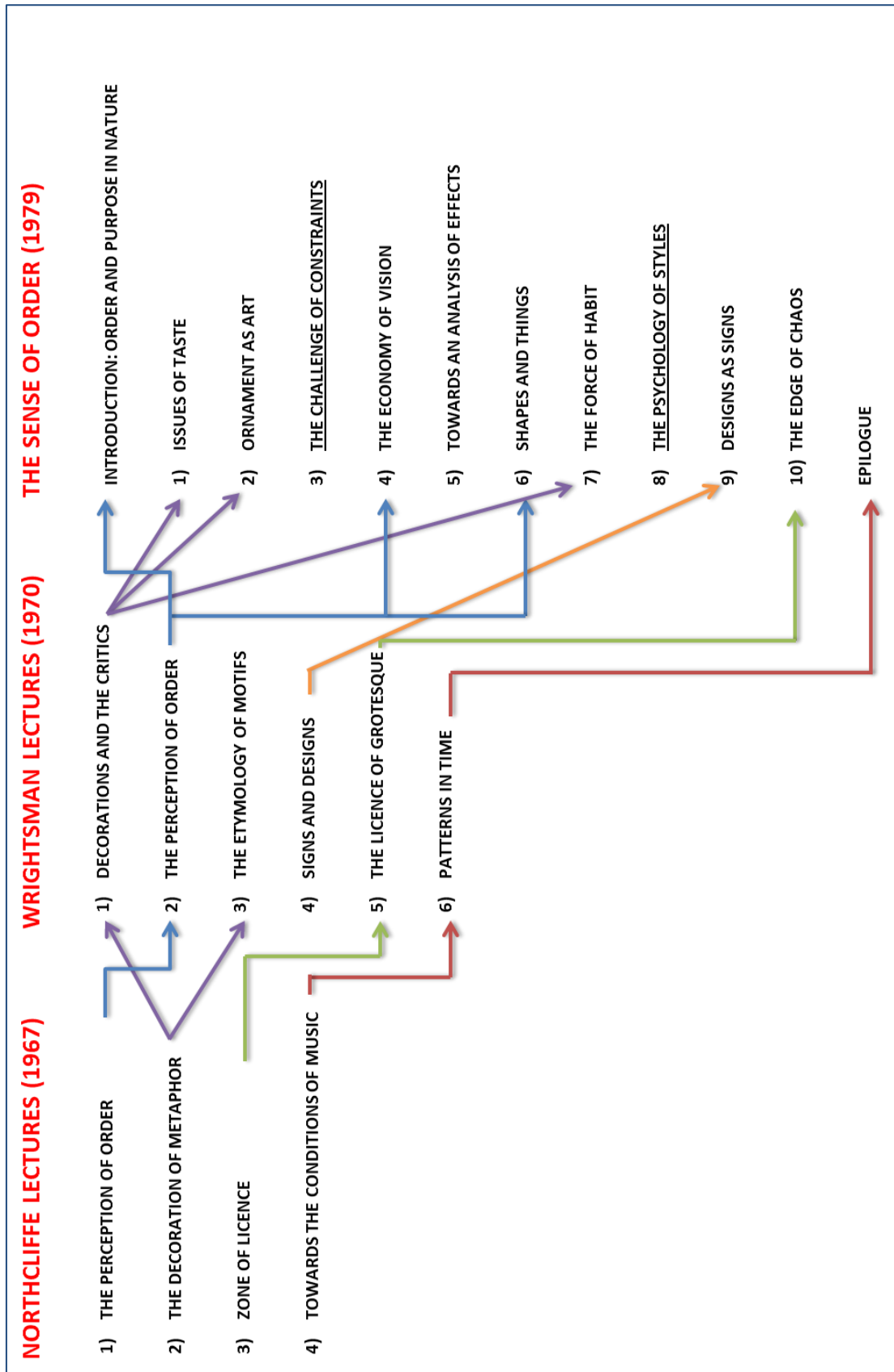
La terza conferenza, intitolata *Zones of licence*, e la quarta, *Towards the condition of music*, sono invece rispettivamente dedicate al rapporto fra ornamento e grottesco (tematica già affrontata nella sua collaborazione con Kris) e alle somiglianze con la teoria musicale, che diventeranno poi il decimo capitolo e l'epilogo de *Il senso dell'ordine*. La prima, citando anche Vitruvio ed Orazio, ci offre una panoramica sulla stratificazione simbolica di certe forme decorative e quindi sul sottile confine fra paura, riso e superstizione che caratterizza certi pattern ornamentali (dalle *drolleries* alla grottesca). La seconda invece ci offre interessanti analogie tra struttura e evoluzione dell'ornamento e teoria musicale, avvalendosi ancora una volta degli strumenti della teoria dell'informazione.

Il paragone con la musica è, in queste conferenze più che nelle versioni successive, attraversato anche dalla discussione delle possibili analogie fra l'arte contemporanea e l'ornamento. Dai Nabis a Gaguin, attraverso i cubisti e fino all'arte di Kandinsky, Mondrian e Klee, Gombrich analizza i contatti e le somiglianze visive tra arte e decorazione sulla base anche della condivisa aspirazione *towards the condition of music*, verso la musica e le sue caratteristiche strutturali. Come detto in precedenza, la riflessione di Gombrich sull'arte contemporanea è talvolta viziata da una limitata predilezione dell'autore nei suoi confronti, ma il contesto generale in cui propone le sue analogie, che tra l'altro includono non solo musica, ornamento e arte contemporanea, ma anche la poesia e quindi una riflessione sul linguaggio, consente comunque di apprezzare questi sconfinamenti, che non nascondono al contempo le criticità di tali analogie.

Le *Northcliffe Lectures* quindi presentano già, condensati, i temi principali del pensiero dello studioso sull'ornamento, che si articola fin dall'inizio secondo tre direttive: la principale, quella percettiva, sulla quale basa un ripensamento del ruolo e delle caratteristiche dell'ornamento inteso come l'espressione più diretta, in campo visivo, della predisposizione umana all'ordine; la seconda, invece, si sviluppa sul piano storico, e si ricongiunge al dibattito ottocentesco sull'ornamento per analizzare, come già detto, la continuità e la trasversalità delle forme ornamentali e al contempo la loro

relativizzazione culturale; la terza, infine, è invece relativa ad un'analisi delle tecniche ornamentali, in cui Gombrich si diverte ad analizzare i processi di composizione di alcuni motivi geometrici, per comprenderne la processualità creativa. Gombrich ricomponne quindi le due principali prospettive che hanno caratterizzato gran parte degli studi sull'arte ornamentale, quella storica e quella pratico-tecnica, innestandole però all'interno di una struttura teoretica, quella derivante dalla psicologia della percezione, innovativa e funzionale ad una riflessione di carattere generale sull'*altro* dalla rappresentazione. Una struttura che è già alla base delle *Northcliffe Lectures*, e che verrà consolidata ed ampliata nelle *Wrightsmen*, in particolare per ciò che concerne le analisi storiche e tecniche. Dalla teoria dell'informazione, a Riegl e Semper, a Boas, dagli studi sulle metafore culturali, alla grottesca fino alla musica, il materiale e le fonti utilizzate da Gombrich rimarranno costanti; sarà però solo nelle *Wrightsmen* che comparirà per la prima volta il concetto di senso dell'ordine.

Per offrire una visione di insieme dell'intreccio e del mantenimento dei nuclei tematici lungo gli oltre dieci anni che separano le conferenze *Northcliffe* da *Il senso dell'ordine*, si propone uno schema di riepilogazione delle strutture dei due cicli di conferenza ed infine dell'opera (fig. 6).



6. Schema riepilogativo dei temi portanti nell'evoluzione della riflessione gombrichiana sull'ornamento.

Le frecce indicano l'evoluzione dei nuclei tematici iniziali nelle opere successive per mostrare, ad una visione di insieme, in che modo Gombrich ripropone, seleziona e amplia gli argomenti principali, secondo un processo che è, in generale, di tipo conservativo: gran parte del materiale iniziale, anche gli esempi utilizzati, verrà conservato fino all'opera del 1979. Se rimane più o meno stabile lo spazio dedicato alla questione dell'analogia ornamento/musica (in rosso), così come l'analisi del "grottesco" (in verde), si ampliano invece considerevolmente le altre due tematiche principali, quella storica (in viola), relativa alla questione dell'ornamento, del suo ruolo nell'evoluzione dell'arte e delle sue interpretazioni nella teoria dell'arte, e quella teoretico-percettiva (in blu), forse la più originale della sua intera riflessione, nella quale Gombrich ha offerto la sua interpretazione del fenomeno ornamentale in termini essenzialmente visivi (ma, che, come si è già sottolineato, si intrecciano fortemente con analisi di carattere tecnico). Su due linee principali quindi la riflessione gombrichiana sull'ornamento si espande nelle diverse rielaborazioni, ovvero quella storica e quella percettiva, ed è la seconda, in particolare, a testimoniare un sempre più approfondito coinvolgimento dell'autore nella psicologia della percezione.

3.1.3 Le *Wrightsman Lectures*

Come più volte chiarito dallo stesso Gombrich¹⁷, *Il senso dell'ordine* nasce come diretta rielaborazione di questo ciclo di conferenze tenuto dallo studioso nell'autunno del 1970 a New York. L'intera struttura, sia per ciò che riguarda la successione dei capitoli sia per gli argomenti, confluisce all'interno dell'opera, nella quale completamente nuovi sono solo il terzo e l'ottavo capitolo, dedicati rispettivamente allo studio delle tecniche ornamentali e alla "psicologia degli stili". In realtà numerosi sono i rimaneggiamenti e le aggiunte, mentre il materiale e gli esempi pratici si fanno più corposi.

La prima conferenza, *Decorations and the critics*, di carattere introduttivo, affronta questioni che ritorneranno ampliate nei primi capitoli de *Il senso dell'ordine*. Prima fra tutte il *leitmotiv* della cornice settecentesca della *Madonna della Seggiola* di

¹⁷ Prefazione alla prima edizione de *Il senso dell'ordine*.

Raffaello (fig. 7), esempio chiave in grado di mostrarci quanto il valore e il significato della profusione ornamentale e lo sfoggio di abilità mutino nel tempo, e in particolare nell'età moderna, nella quale la rivoluzione industriale ha portato ad un totale ripensamento del concetto di autenticità, togliendo spazio alla pratica artigianale.



7. Raffaello, *Madonna della seggiola*, 1513-1514 ca., Firenze, Palazzo Pitti.

Sul problema della liceità contestuale dell'ornamento, Gombrich ci mostra brillantemente gli esempi di un dibattito che a partire da Vitruvio e Orazio, attraversa la storia occidentale e culmina nel XIX secolo con gli studi di Pugin, Wornum, Jones e Ruskin, e che trova la sua teorizzazione più alta nel lavoro di Semper e di Riegl. L'ornamento e la sua diffusione trasversale, pone a Gombrich un enorme problema metodologico: la consapevolezza della vastità e della sconfinatezza della questione-ornamento e della sua storia, lo obbliga a spostare il percorso di indagine su un piano differente, in modo ancor più radicale che in *Arte e illusione*, ovvero sul piano dell'analisi psicologica. In tal modo, la comprensione di ruolo e funzioni

dell'ornamento diventa la base per la formulazione di una teoria della creatività e della fruizione come processi cognitivi storicamente influenzati.

The task I have undertaken is a paradoxical and perhaps an impossible task. In any case the analysis of ornament like every other kind of analysis has its penalties as well as its rewards. Normally we are no more used to attending to those innumerable varieties of patterns that arose and arise from the pulsating rhythms of life and from the sense of order and control than we generally attend to our breathing, our heartbeat or the rhythms of our speech. It is in this sense that the art of ornament is by its nature an unregarded art.¹⁸

L'ornamento, che per sua stessa natura è arte a margine dello sguardo, fondamentale quanto invisibile, non è riscattato dalla sua marginalità, ma fa di essa, del suo essere fuori fuoco nell'attenzione, la sua forza. Gombrich lo rende infatti parte essenziale di un percorso di comprensione delle radici dell'immagine e della percezione umana, in cui la sua diffusione e al contempo la sua subalternità, aiutano a spiegarne le peculiarità. Non c'è infatti un programma di rivalutazione di uno stile decorativo dietro il lavoro di Gombrich, ma la volontà di indagarne teoreticamente il ruolo, inquadrandola all'interno di un'analisi dei processi percettivo-attentivi umani. Indagare quindi in che modo e perché l'ornamento ha saputo trasformare, come dice Gombrich, la «ridondanza in abbondanza e l'ambiguità in mistero»¹⁹.

A questi interrogativi cerca di dare risposta l'impianto teoretico proposto nella seconda conferenza, intitolata *The perception of order*, che riprende similmente la riflessione dell'omonima conferenza delle *Northcliffe*, al centro dello studio gombrichiano. La visione, afferma Gombrich, è sempre un processo di selezione e rielaborazione dell'informazione che è in larga parte automatico. E questa caratteristica dipende dalla struttura stessa dei nostri organi visivi: l'angolo di acutezza visiva, ovvero la porzione di campo visivo che l'occhio è in grado di vedere nitidamente, è, a differenza di quello che ci si figura, estremamente limitato, corrispondendo ad un'area centrale ristretta della retina, la fovea. Per questo l'occhio è costretto a compiere dei movimenti, detti movimenti saccadici, attraverso i quali è in grado di "allargare" la porzione di campo visivo percepita come nitida, che saranno poi adiuvati dalla

¹⁸ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1970 Wrightsman Lectures.

¹⁹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 136.

rotazione della testa e dallo spostamento dell'asse corporeo. Questo implica non solo che l'informazione che dall'occhio giunge al nostro cervello è infinitamente variabile, ma che appunto la percezione, di per sé, è connessa a dei processi cognitivi complessi, atti al completamento o alla strutturazione di questa enorme mole di informazione che proviene dall'esterno. La complessità del compito ha reso necessario, non solo all'uomo, ma alle strutture cognitive di tutti gli esseri viventi, di sviluppare dei sistemi di "monitoraggio", di ricezione dell'informazione in grado di rilevare automaticamente quale parte di essa sia rilevante e quale invece, sia ridondante. Gli stessi meccanismi utili alla comprensione percettiva del reale sono quelli in gioco nella visione dell'immagine. Attraverso quindi l'uso della teoria dell'informazione, Gombrich rende l'ornamento l'esempio diretto di questi meccanismi di analisi del visibile, grazie alla semplicità dello stimolo visivo che propone.

La riflessione gombrichiana parte, in realtà, da lontano: la giustificazione dell'importanza che l'ordine assume nella conoscenza umana, e che trova nella teoria dell'informazione e nella Gestalt la base teoretica principale della sua speculazione, si inquadra, almeno idealmente, in un contesto molto più ampio. Dalle riflessioni platoniche sul problema degli universali, fino agli esempi della biologia evoluzionistica, Gombrich accenna ad una concezione del senso dell'ordine che va oltre quello meramente percettivo. Queste riflessioni, seppur interessanti e utili ad un discorso allargato sul problema della percezione dell'ordine, rimangono però teoreticamente a margine: la generalità dei riferimenti all'etologia evoluzionistica, così come dell'inquadramento filosofico, non consente una ricomposizione a posteriori del problema della definizione allargata di "ordine" se non ponendo l'accento sul problema percettivo, che rimane l'articolazione principale della sua riflessione.

Proprio nelle *Wrightsmen* compare per la prima volta il concetto di senso dell'ordine, che acquisirà poi una rilevanza fondamentale nell'opera del 1979, al punto da diventarne simbolicamente il centro: il titolo stesso infatti *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* rende evidente la precedenza del problema della percezione dell'ordine sull'arte ornamentale. Come afferma, infatti, nella prefazione alla seconda edizione: «Qualsiasi contributo questo libro possa aver dato alla bibliografia e alla storiografia dell'ornamento è incidentale. Rifacendomi a coloro che

mi hanno preceduto, desideravo porre solide basi per ogni ulteriore avanzamento. Per dirla a chiare lettere, il mio scopo era fornire una spiegazione»²⁰, evidenziando quindi esplicitamente il carattere psicologico dell'indagine. «Pattern making like representation is really an experiment in the psychology of perception»²¹. Ritmo, ripetizione, simmetria sono caratteristiche trasversali dell'arte decorativa, non certamente le uniche, ma incredibilmente diffuse in diverse culture ed epoche. Il dibattito sulla loro origine e sulla loro evoluzione non può evolvere, secondo Gombrich, finché non si fornisca una spiegazione adeguata del perché tali caratteristiche sono così presenti nell'attività creativa umana. Un problema che potrebbe sembrare storico, si rivela di nuovo, come in *Arte e Illusione*, un problema psicologico.

La terza conferenza, *The etymology of motifs*, è invece dedicata allo studio delle continuità di alcuni motivi decorativi, discussione che nuovamente metterà in gioco l'opera di Riegl e Semper e che ritroveremo nel settimo capitolo de *Il senso dell'ordine*. La quarta e la quinta, rispettivamente *Signs and designs* e *The licence of grotesque*, affrontano il problema del significato di alcuni motivi e del rapporto segno-simbolo-disegno in campo ornamentale. Interessante la domanda con cui apre la quarta conferenza e introduce il problema del significato:

You remember that I drew on this debate in my last lecture when I discussed the historical theories of Riegl, Goodyear and Semper about the origins of ornament, the discovery of the etymology of motifs, the tenacity of traditions which permitted us to compare ornamental styles with languages. But this very comparison only makes the existence of ornament more puzzling. We know, after all, what language is for. It is a system of signs used for communication. But what is the purpose of designs?²²

Una delle risposte che si è tentato di dare all'esistenza dell'ornamentale, afferma Gombrich, è l'interpretazione simbolica, ovvero «All designs are in fact signs»²³, segni o simboli di cui si è perso il significato originario. Questa discussione, tanto cara alla ricerca iconologica, è però affrontata lateralmente dallo studioso.

²⁰ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 12.

²¹ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1970 Wrightsman Lectures.

²² Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1970 Wrightsman Lectures.

²³ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1970 Wrightsman Lectures.

Gombrich si limita a fornirci numerosi ed interessanti esempi non solo di come certi motivi, dal *tiao tieh* alla croce, si siano conservati o siano mutati nel tempo ma anche di come si sia trasformato il significato originario. Notevoli sono anche gli approfondimenti in campo antropologico, in cui criterio di riferimento è esplicitamente *Primitive Art* di Franz Boas, il cui capitolo sul simbolismo presenta «the most balanced and sane assessment of this whole debate»²⁴. La conclusione di Gombrich però si pone al di là della discussione stessa sul valore simbolico di certe forme:

What we call decorative may be more properly described as a field of force which submits all elements to specific laws of order. Such elements may be symbols, they frequently are, but they need for a design, a field of force hold priority over the individual sign.²⁵

Il fatto che alcuni motivi possano essere stati in origine dei simboli e possano o meno aver mantenuto un carattere simbolico, non ha importanza per l'arte decorativa, perché il campo di forza nel quale è inserito il singolo elemento, proprio dell'ornamentale, ne esautorata l'individualità e lo comprende in un insieme più ampio. Quest'operazione di decontestualizzazione e spersonalizzazione del simbolo ne fa di fatto perdere il suo carattere originario: non c'è più simbolo laddove c'è ripetizione e ridondanza. L'inserimento in un livello di organizzazione più ampio trasforma il singolo elemento che perde il suo potere di differenziazione e di demarcazione per diventare parte di una nuova unità.

La quinta conferenza, dedicata non solo alla grottesca ma alle metamorfosi delle forme tipiche di una certa tradizione, fa dell'ornamento territorio di confine fra piacere del gioco ed esercizio della fantasia, in bilico sulla sottile linea che divide riso e paura, comico e mostruoso.

Ornamento quindi come visione marginale per due motivi essenziali: da una parte il suo carattere ripetitivo, la sua uniformità, ne rendono ridondante la visione, e quindi sono oggetto limitato della nostra attenzione che selettivamente si concentra più sulla rottura dell'ordine che sull'ordine stesso, dall'altra parte il carattere di marginalità è dovuto alla multiforme varietà dei soggetti e delle linee decorative che

²⁴ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1970 Wrightsman Lectures.

²⁵ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1970 Wrightsman Lectures..

spiazzano ogni ricerca di coerenza e ogni tentativo di classificazione attraverso il quale procedono i processi percettivi.

It is surely no accident that the drollery and grotesque are the arts of the margin, the frame, the cartouche. They set off the world of meaning, of sense, embodied in script and illustration, in symbolism and sacred spells by the world of non-sense. [...] Granted that meaning may occasionally splash over onto the margin and tomfoolery invade the page, the division of function is an acknowledgment that there is a place in our lives for seriousness and one for play just as there is a time for waking and another for sleeping and dreaming. Without the fresh vigour that comes from periodic regression we could not remain rational. To over-rationalise art is thus to misunderstand its very function and being.²⁶

Ed è l'ordine stesso a incatenare questi "pericolosi" giochi della fantasia dell'artista, bloccandone l'eccesso all'interno di pattern prestabiliti, dove lo spazio per la regressione rimane controllato e posto al margine del nostro sguardo.

L'ultima conferenza, *Patterns in time*, ci propone, come già in precedenza e come farà successivamente una serie di analogie tra ornamento e musica. In questo caso, rispetto alle Northcliffe, il riferimento alle aspirazioni musicali dell'arte contemporanea passano sullo sfondo, per continuare invece il discorso, già iniziato nel capitolo precedente, del piacere della regressione nel controllo dei ritmi creativi. Ma la musica, così come la poesia, prevede una scelta limitata all'artista: il compositore e il poeta sono costretti a scegliere all'interno di un codice limitato, da una parte le note e il sistema tonale, dall'altra il linguaggio. Il disegnatore invece ha paradossalmente un ventaglio di scelte infinito che però difetta dell'elemento temporale, proprio quella temporalità a cui l'arte contemporanea ha aspirato e che ha tentato di reintrodurre attraverso il gesto creativo. Eppure, ci dice Gombrich, la temporalità non è realmente assente dalle arti visive, non si presenta solo come traccia del gesto creativo nell'opera, ma è parte di quella complessa evoluzione di cui la forma è il temporaneo risultato. «I think it could be argued that the pattern in time that is appreciated by most art lovers is that slightly parasitical art form that is known under the name of the history of art»²⁷. Con questa metafora suggestiva della storia dell'arte come *pattern in time*, Gombrich fornisce una

²⁶ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1970 Wrightsman Lectures.

²⁷ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1970 Wrightsman Lectures.

dichiarazione esplicita dell'importanza riservata alla storia dell'evoluzione delle forme come mezzo di rinnovamento dell'arte stessa, attraverso il riconoscimento della tradizione culturale dalla quale attinge. L'idea di un vocabolario delle forme visive, suggerita in *Arte e illusione*, ovvero di un codice proprio dell'espressione visiva di una cultura o di un'epoca, si fa concreta attraverso lo studio del pattern, sempre nella consapevolezza che «the pattern designer has an unlimited choice of motifs he can take for his variations, curved or straight, simple or complex, the number of configurations he can select is totally unrestricted»²⁸. L'ornamento sembra quindi svolgere un ruolo esemplare all'interno del progetto teoretico gombrichiano: rappresenta l'*abc* del linguaggio visivo, il punto di partenza psicologico e formale da cui muovere ogni considerazione sull'immagine figurativa.

3.1.4 Dalle *Wrightsmans* a *The sense of order*

Nei quasi nove anni che separano le conferenze *Wrightsmans* dalla loro rielaborazione e pubblicazione in *The sense of order*, Gombrich operò una riorganizzazione del materiale che, sebbene si sia mantenuto costante in molte parti, fu ampliato e riordinato, allo scopo di trasformare un ciclo di conferenze in un'opera omogenea che pur nella colloquialità dell'approccio riuscisse a mantenere una struttura teoretica adeguata e coerente.

Il lavoro di rielaborazione, come dimostra la distanza temporale fra le conferenze e l'opera, ha caratterizzato lo sfondo di un decennio molto intenso della sua produzione. Contemporaneamente alle *Wrightsmans Lectures*, nel 1970, esce *Aby Warburg, an intellectual biography*, nel 1972 *Symbolic Images*, del 1973 è invece il progetto, in collaborazione con Gregory, *Illusion in Nature and Art*, mentre nel 1976 pubblica *The Heritage of Apelles*. Ai primi anni Settanta risale anche il dibattito con Gibson, così come la pubblicazione di alcuni dei saggi principali che caratterizzeranno *The Image and the Eye*, come *The sky is the limit* e *Mirror and map*. Infine, contemporaneo a *The sense of order* è il volume *Ideals and Idols* (1979), composto da saggi per la maggior parte scritti nel corso degli anni Settanta. Un decennio quindi non solo estremamente ricco di

²⁸ Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1970 *Wrightsmans Lectures*.

pubblicazioni, ma caratterizzato, in linea con il profilo di uno studioso eclettico e versatile come Gombrich, da numerose tematiche, dall'iconologia (*Symbolic Images*) alla storia dell'arte rinascimentale (*The Heritage of Apelles*) ad analisi metodologiche e sociologiche di portata generale (*Ideals and Idols*), fino alla teoria percettiva. È quest'ultima, in particolare, ad acquisire enorme importanza e a guadagnare, rispetto agli anni Sessanta, uno spazio esponenzialmente più ampio all'interno della riflessione gombrichiana, influenzando quindi direttamente nel processo di revisione che ha portato alla pubblicazione de *Il senso dell'ordine*, in cui il tema percettivo acquisisce una definitiva centralità.

La nuova struttura data all'opera, quindi, se riflette quella precedente, al contempo la aggiorna e la sistematizza, aiutando il lettore a comprendere le articolazioni principali di un testo ricco e denso di argomenti eterogenei. Come già detto, completamente nuovi sono solo il terzo capitolo (*The challenge of constraints*) e l'ottavo (*The psychology of styles*). L'opera è quindi divisa, a parte introduzione ed epilogo, in tre parti, che ne identificano i temi di fondo affrontati nell'articolazione dei singoli capitoli. La prima parte, *Decoration: Theory and Practice* è dedicata alla discussione ottocentesca sull'ornamento e ai procedimenti tecnici più diffusi; la seconda parte, che deriva il titolo dalla prima conferenza Northcliffe e dalla seconda conferenza Wrightsman, *The Perception of Order*, è invece strettamente dedicata alla percezione, che è, appunto, il centro della "questione ornamentale". La terza parte invece, intitolata *Psychology and History*, presenta un'analisi delle continuità dei motivi ornamentali e dei loro significati simbolici. Questa suddivisione sottolinea le linee principali sulle quali si muove la riflessione di Gombrich: al centro l'analisi della percezione, come strumento interpretativo principale, affiancato da una parte da una ripresa del dibattito storico-critico che non disdegna di farsi anche indagine sulle tecniche ornamentali più diffuse, dall'altra invece l'inserimento di tali riflessioni storiografiche e teoretiche all'interno del problema della continuità delle forme, che

diviene anche un'analisi degli strumenti a disposizione dello storico dell'arte nel caso dell'ornamentale²⁹.

Dopo aver delineato nelle prefazioni la complementarietà dell'opera con *Arte e Illusione* e il percorso attraverso il quale lo studioso ha formato il suo interesse per l'ornamento, nell'introduzione, *Order and purpose in nature*, Gombrich conferma l'identità del progetto iniziato con le *Northcliffe Lectures*, ovvero fare della percezione dell'ordine il punto di partenza di una riflessione sull'ornamento in grado di suggerire possibili interpretazioni sul suo ruolo nell'attività creativa umana e soprattutto sul suo funzionamento in termini visivi. Il nocciolo, quindi, della ricerca del 1967 rimane, come già detto, sostanzialmente stabile. Fin dalle prime righe, il riferimento è ai due strumenti teorici con i quali affronterà il percorso successivo: Popper, in particolare quello di *Objective Knowledge* (proprio all'inizio del capitolo si trova una sua citazione), e la teoria della percezione, che a partire sempre dalla concezione popperiana della *searchlight theory of the mind*, della mente come organismo attivo e proteso verso la raccolta di informazioni dall'ambiente, arriva poche righe dopo a riferirsi alle ricerche di Neisser sulle mappe cognitive e agli studi di Gregory³⁰. Le considerazioni su una percezione attiva e costruttiva, sono quindi rielaborate sulla base di una concezione dell'ordine che, oltre alle radici popperiane, riutilizza le ricerche della Gestalt e le riflessioni etologiche di Lorenz, facendo del senso dell'ordine una sorta di "sesto senso" alla base di ogni processo di analisi e rielaborazione dei dati ambientali da parte del singolo organismo. L'ordine rappresenta, secondo Gombrich, una sorta di mappa cognitiva attraverso il quale l'uomo da un senso al continuo flusso di informazioni provenienti dai sensi. O meglio, proprio perché l'ordine è la base di ogni processo percettivo, allora sarà più che altro la sua rottura, il disordine, ad essere considerato una preziosa fonte informativa. A queste considerazioni, già presenti nelle prime versioni della sua riflessione sull'ornamento, Gombrich applica l'asimmetria

²⁹A partire da una critica ragionata dei metodi di Semper e di Riegl, Gombrich apre poi alle ricerche dell'antropologia ritornando, infine, sebbene non approfonditamente, alla logica situazionale popperiana.

³⁰ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 14.

popperiana³¹, non citata precedentemente, ovvero la concezione secondo la quale Popper sottolinea la prevalenza del processo di falsificazione di una teoria (o, in questo caso, di un'ipotesi percettiva), sulla verifica, come maggior fonte di informazione sulla veridicità dell'ipotesi iniziale. Se lo schema ordinato è precedente alla stimolazione sensoriale dell'animale, vuol dire che la rottura di un ordine esperito ed interiorizzato (poiché in consonanza con le predisposizioni innate dell'organismo stesso) attira maggiormente l'attenzione come possibile fonte di informazione preziosa per la sopravvivenza. Nell'esempio proposto da Gombrich: se un paramecio nel seguire un percorso urta un oggetto e cambia quindi direzione, vediamo nella direzione originaria il senso dell'ordine e nell'urto la percezione di una rottura dell'ordine iniziale, che appunto falsifica l'assunzione precedente dell'ordine, creando quindi informazione, "conoscenza".

Sulla base di queste assunzioni, Gombrich fornisce una serie di dimostrazioni dell'ordine in natura e del suo vantaggio in termini evolutivi, allo scopo di sottolineare quanto e in che modo l'ipotesi di semplicità influisca nei nostri processi percettivi, e di conseguenza, sui nostri processi creativi. È interessante notare, che Gombrich senta il bisogno, anche in questa sede, di giustificare non solo il legame con *Arte e Illusione*, ma anche la presenza in quel testo, di un'implicita riflessione sull'importanza dell'ordine nei processi rappresentativi. In quell'occasione parlò dell'esistenza di schemi minimi sulla cui base viene costruita la rappresentazione secondo un processo di confronto in cui «making comes before matching». Questa precedenza del fare, intesa come precedenza dello schema minimo rispetto alle modifiche per confronto con l'oggetto reale rappresentato, può essere avvicinato, ed è lo stesso Gombrich a suggerirlo, con la formulazione qui proposta del senso dell'ordine.

L'articolazione fra il concetto di ordine e quello della sua semplicità percettiva è giustificata attraverso l'uso della teoria dell'informazione, che introduce brevemente in questo capitolo per poi riprenderne i concetti principali e le sue applicazioni all'ornamentale nei capitoli centrali dell'opera. L'introduzione poi si chiude con delle

³¹ Per un chiarimento della ripresa dell'asimmetria popperiana da parte di Gombrich si rimanda al paragrafo dedicato a Popper, più avanti in questo capitolo.

considerazioni sul valore temporale dell'ordine inteso come ritmo vitale e di conseguenza la sua influenza nella profusione decorativa.

Nella scelta degli argomenti trattati in questa introduzione, Gombrich fornisce una struttura interpretativa ben precisa che aiuta il lettore a districarsi all'interno di un'opera ricca di spunti eterogenei. È quindi Gombrich stesso ad avvertirci, pur nel carattere aperto della ricerca proposta, che non vuole dare risposte o interpretazioni definitive ma porre nuovamente al centro il problema dell'ornamento; che il punto di riferimento è, quindi, una concezione della creazione umana che affonda le sue radici nell'esistenza di strutture cognitive naturali che ne guidano l'attività, e che sono riunite sotto l'etichetta di senso dell'ordine. La generalità di tale definizione non inficia però il compito che lo studioso si propone, ovvero quello di fornire un'interpretazione della subalternità e marginalità dell'ornamento e della sua contemporanea diffusione capillare in ogni cultura, attraverso una ricerca dei meccanismi che influiscono nell'atto creativo e in quello fruitivo: si tratta sempre quindi di comprendere cosa accade in chi lo guarda in termini di economia della visione e in chi lo crea in termini di ritmi creativi. La centralità dell'ordine quindi riunisce la prima e la terza parte alla seconda, che svolge il ruolo di approfondire e delineare il senso dell'ordine sulla base di specifiche nozioni percettive.

La prima parte, divisa in tre capitoli, è dedicata ad un'analisi storica e tecnica dell'arte ornamentale. Il primo capitolo è in particolare dedicato alla "questione morale": Gombrich offre un'efficace ricostruzione di come nei secoli l'arte ornamentale, nelle sue diverse espressioni, sia stata alternativamente oggetto di accuse di natura morale. Riprendendo l'analisi già affrontata in *Visual Metaphors of Value in Art*³², lo studioso presenta i nodi fondamentali dell'intreccio fra condanna estetica e condanna morale, a partire dall'opera di Cicerone e Vitruvio fino alle note polemiche di Cochin sul Rococò e alla "rivoluzione" winckelmanniana. Il secondo capitolo è invece riservato alla polemica ottocentesca sull'ornamento, momento in cui gli effetti della rivoluzione industriale impongono un ripensamento del ruolo sociale ed estetico dell'arte decorativa. Il suo ruolo di *status symbol* è infatti radicalmente sovvertito dalla

³² E. H. Gombrich, *Visual Metaphors of Value in Art*, cit.

possibilità della produzione in serie, che destabilizza due capisaldi dell'arte decorativa: la ricchezza e preziosità del materiale e l'abilità dell'artigiano. Gombrich quindi sintetizza le posizioni di alcuni personaggi fondamentali di questo "dibattito" che ha caratterizzato la riflessione estetica in particolare dalla seconda metà del XIX secolo. Dai "presagi apocalittici" di Ruskin, che vedeva nell'avvento della macchina la fine stessa del valore dell'arte, che riposa, a suo dire, nei ritmi vitali e nel tessuto sociale in cui l'artigiano crea la sua opera, all'opera di riforma che Wornum, tra gli altri, proponeva attraverso un'opera di geometrizzazione dei motivi ornamentali e un abbandono di quelli mimetici. Affine in parte alla ricerca di Gombrich è l'opera di Owen Jones, architetto che collaborò alla realizzazione della *Great Exhibition* del 1851, che con il suo *The Grammar of Ornament*, oltre a fornire un'analisi dettagliata di certi motivi formali, in particolare dell'arte araba, è uno dei primi, dopo Hogarth, a declinare in senso percettivo la questione dell'ornamento. Insieme quindi a Jones, Gombrich affronta l'opera di Semper, autore che sarà poi fondamentale nel comprendere, per contrasto, *Stilfragen* di Riegl, che affonderà nella terza parte dell'opera. Con Semper, infatti, viene stabilita per la prima volta la dipendenza dell'arte ornamentale da procedure tecniche artigianali quali la tessitura. Questa concezione materialistica dell'origine dei motivi ornamentali, oggetto della polemica formalista riegliana, incontra però l'interesse di Gombrich, funzionalmente alla sua intenzione di porsi a metà strada tra l'analisi formalista di Riegl, alla quale per motivi biografici è fin dall'inizio legato, e l'importanza data alla tecnica come possibile punto di partenza di alcune forme ornamentali, come ben delinea già nelle conferenze Northcliffe. Il terzo capitolo, infatti, dimostra esplicitamente l'importanza data da Gombrich a tecniche e materiali nello sviluppo dei motivi ornamentali: ogni artigiano deve fare i conti con una serie di restrizioni, imposte dal materiale stesso, dai procedimenti geometrici e dallo schema iniziale. In particolare la discussione di quest'ultimo permette allo studioso di costruire un forte parallelo, già accennato, con le ricerche di *Arte e illusione*: il ritmo schema/correzione, elaborato per il caso della rappresentazione, è valido anche per l'ornamento, in entrambi i casi l'artista deve partire da uno schema iniziale (che nel caso dell'ornamento si presume che coincida

con quelli forniti dal senso dell'ordine, ovvero dagli schemi percettivi) per poi modificarlo per tentativi ed errori, attraverso un processo di complicazione per gradi.

Dopo questa riflessione storica e tecnica, Gombrich dedica la seconda parte, che è quella centrale dell'opera, al problema percettivo. Il quarto capitolo, *The Economy of Vision*, è forse il punto centrale dell'intera opera, almeno dal punto di vista teorico. La scelta stessa del titolo rimanda direttamente alla presentazione di una concezione della percezione in termini di selezione dell'informazione, processo nel quale il senso dell'ordine svolge il ruolo centrale di "economizzatore". Proprio in queste pagine, infatti, Gombrich presenta il cuore della sua riflessione percettiva, che si articola ormai in modo definitivo sui due binari, connessi, della teoria dell'informazione e del cognitivismo. L'obiettivo è di comprendere cosa accada durante la visione della decorazione e su questa base quindi fornire la spiegazione del suo stesso statuto ontologico, della sua esistenza e delle sue peculiarità. Il *perché* e il *come* dell'arte ornamentale trovano nello studio percettivo se non le risposte definitive, le ipotesi esplicative più convincenti, secondo il percorso compiuto da Gombrich. Fra gli autori più citati spicca in particolare Ulric Neisser, la cui riformulazione delle ricerche cognitive in *Cognition and reality* (1976) incontra fortemente il favore di Gombrich, che allontanandosi dall'influenza di Gregory, prenderà questo testo come spunto dell'intera riflessione sull'ornamento. L'attività percettiva, dice Gombrich, è un processo complesso di formulazione di aspettative sulla realtà: quando guardiamo una forma, noi la esploriamo guidati da ipotesi preliminari a cui cerchiamo delle risposte valide, secondo un processo che è estremamente selettivo. Lo stesso processo avviene quando guardiamo una decorazione: è in questo caso, che ancora più di altri, vediamo all'opera il nostro senso dell'ordine, inteso come insieme di aspettative di continuità, di riempimento, di simmetria, che guidano la nostra esplorazione visiva.

Pur nella consapevolezza dei limiti dell'applicazione della teoria dell'informazione all'immagine, Gombrich trova interessante poter connettere il problema dell'ornamento alle categorie fornite dagli studi sull'informazione. Non si tratta, come fa Attneave, di costruire dei modelli di composizione sulla base di calcoli probabilistici, ma semplicemente di utilizzare le categorie proposte da questa teoria, nella loro applicazione al campo percettivo, per inquadrare il concetto di economia

della visione e le sue applicazioni in campo ornamentale. Per questo lo studioso prende in prestito alcuni degli argomenti centrali della teoria, come quello di ridondanza, utili a comprendere quelle che sono, per Gombrich, le caratteristiche peculiari dell'ornamento. In poche parole, Gombrich vuole sostenere la selettività della visione, l'influenza e l'importanza delle aspettative, nelle quali gioca un ruolo fondamentale il senso dell'ordine, e quindi sottolineare il carattere esplorativo dei processi percettivi. Tutto il nostro apparato percettivo è, per Gombrich, preposto a monitorare le continuità (o ridondanze secondo la terminologia della teoria dell'informazione) che tende, quindi, a dare per scontate, secondo un principio di economizzazione delle risorse: quando si verifica una rottura di tale continuità iniziale, subito l'attenzione viene focalizzata sul cambiamento, come maggiore fonte di informazione. Questo vuol dire, per Gombrich, riproporre in campo percettivo l'asimmetria popperiana tra verifica e falsificazione che aveva introdotto precedentemente già nell'introduzione, rendendo così ancor più efficace la sua operazione di estensione in campo percettivo dell'eredità epistemologica di Popper.

È interessante, infine, notare, a chiusura del capitolo, il ritorno del riferimento alle riflessioni di *Arte e illusione*:

Ritorniamo così, da un angolo un poco inaspettato, a uno dei temi principali di *Arte e illusione*: l'uso dello "schema" per riprodurre il mondo visibile. Chi ha letto quel libro ricorderà il ruolo che la geometria svolgeva nella costruzione di tali schemi, che vengono applicati e modificati nella riproduzione della realtà. [...] Se, da questo punto di vista, la storia della rappresentazione è la storia della modificazione delle forme geometriche, la storia dell'ornamentazione ci mostra l'umanità che le assume per ciò che esse sono, e le fa combinare e interagire in innumeri permutazioni per la delizia dell'occhio.³³

Proprio in queste righe Gombrich sembra suggerire che la nozione di schema utilizzata come il punto di partenza, percettivo e creativo, del processo rappresentativo, possa come tale essere traslata anche all'ornamento. In questo senso, sembrerebbe che Gombrich interpreti le forme stesse dell'ornamento, nella loro semplicità geometrica, come l'espressione più pura degli *schemi* alla base della

³³ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., pp. 135-136.

rappresentazione stessa. Ma interpretare la decorazione come la preistoria, in senso ontologico e non temporale, della rappresentazione, non vuol dire forse limitarne il campo d'azione? Se è infatti funzionale alla decorazione geometrica, come considerarne l'applicazione ad altre tipologie ornamentali? In realtà, ciò che interessa Gombrich in questo tipo di esternazioni è non solo rimarcare il legame dell'opera con *Arte e illusione*, ma stabilire la comune base teoretica fra lo studio della rappresentazione e quello dell'ornamento: la psicologia della percezione e l'epistemologia popperiana.

Il quinto capitolo è invece dedicato ad alcuni aspetti delle tecniche disegnative ornamentali, e lo scopo di tale analisi è chiarito fin dalle prime pagine: Gombrich smentisce ogni tentativo di costruzione di un'estetica del disegno su base psicologica che abbia carattere predittivo, poiché l'elemento soggettivo nella reazione ad una forma è inevitabile e la semplice interrogazione, come accade negli esperimenti psicologici che si pongono l'obiettivo di studiare le preferenze dei soggetti a determinate forme, rischia di falsare la reazione stessa dei soggetti, in particolare per ciò che riguarda le forme ornamentali. Se l'ornamento è infatti nella maggioranza dei casi oggetto di uno sguardo laterale, come può lo sperimentatore, si chiede Gombrich, verificare queste "reazioni fluttuanti" senza distruggerne la peculiarità? Laddove si chieda di concentrarsi su una forma nata per essere a margine dell'attenzione, non si distrugge proprio l'effetto che si voleva ricercare? Per questi motivi, pur nella rivalutazione degli strumenti offerti dalla psicologia sperimentale, Gombrich non sente di dover far proprie certe metodologie che hanno visto la teoria dell'informazione (Attneave), così come il cognitivismo diventare strumenti di un'indagine della reazione alle forme che ha però aggirato non solo il problema dell'unicità del soggetto-spettatore ma anche quello delle conseguenze relative a quest'opera di astrazione e isolamento della forma. Questi esperimenti, la cui evoluzione è rappresentata oggi dagli studi delle neuroscienze, non rispondono agli interessi di uno studioso come Gombrich, che da storico dell'arte non può accantonare il problema della contestualizzazione dell'opera e del suo valore storico. Lo scopo del capitolo è quindi un altro, non un'analisi delle «qualità inerenti alla forma, le proprietà invariabili delle configurazioni visive, ma piuttosto la potenzialità che il disegno ha di suscitare certe

risposte»³⁴. Quindi sempre un'indagine sulle reazioni, ma non con lo scopo di fornire delle leggi generali, e nella consapevolezza di star ponendo delle «domande orientate, e che esse inevitabilmente influenzeranno la conseguente risposta»³⁵. Le risposte a tali questioni sono, però, da intendersi metaforicamente, così come le “misure” dei significati proposte dalla ricerche di Osgood³⁶, ed è in questo senso che l'analisi dei pattern che seguirà queste premesse deve intendersi, avverte Gombrich. È quindi in termini metaforici che Gombrich propone l'analisi di alcune caratteristiche del disegno decorativo in connessione con la reazione provocata allo spettatore, dalle coppie *restlessness/repose*, *balance/instability*, al colore e alla funzionalità delle forme, per spiegarne l'effetto in termini percettivi. L'importanza ad esempio della simmetria è fatta risalire alla teoria dell'informazione: facilita la visione perché permette all'occhio di concentrarsi verso il centro del disegno inteso come punto di massima informazione visiva; l'effetto di irrequietezza provocato da certi pattern utilizzati anche dalla Op art è ottenuto mediante il sistematico sovraccarico del sistema visivo e sfruttando la tendenza della percezione a presupporre la continuità di certe linee di forza.

Dall'analisi della monotonia visiva, all'effetto del movimento, Gombrich mette in pratica la struttura teoretica proposta nel capitolo precedente dell'articolazione quindi percezione-ornamento che trova nella teoria dell'informazione lo strumento essenziale di un'analisi trasversale dell'immagine in termini visivi. Nella consapevolezza però della complessità del compito proposti, Gombrich offre esempi e suggestioni che non assumono alcun carattere definitorio: sono metafore in grado di suggerire allo studioso di effetti visivi, come afferma l'autore, nuove informazioni sul modo in cui l'essere umano categorizza le esperienze percettive.

Ma un'analisi strettamente connessa soltanto agli aspetti percettivi non può, come detto precedentemente, fondare norme estetiche:

Anche se una simile analisi venisse condotta assai più a fondo di quanto si è tentato in questo capitolo, essa potrebbe, al massimo, spiegare i mezzi a disposizione del disegnatore: il cui uso dovrà

³⁴ Ivi, p. 138.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ C. E. Osgood; G.Suci; P. Tannenbaum, *The Measurement of Meaning*, University of Illinois Press, 1957.

dipendere dalla funzione che la sua cultura e tradizione assegnano alla sua attività.³⁷

La considerazione dell'influenza della cultura e della tradizione, così come la nozione di funzione, così esplicitamente centrali all'interno di *Arte e Illusione*, ritornano qui per rivendicare il limite autoimposto da Gombrich sulla possibilità di costruire un'estetica su base psicologica: esplicitare gli effetti provocati dalle forme non vuol dire costruire su tale base un modello della fruizione estetica valido ed oggettivo, poiché evita il problema della contestualizzazione dell'immagine, parte fondamentale di ogni processo di attribuzione di significati.

È quindi alla fine del capitolo che Gombrich introduce il problema del significato e i suoi effetti nella visione delle forme: senso dell'ordine e senso del significato interagiscono antagonisticamente, nella misura in cui la ripetizione e l'ordine svuotano la carica significativa della singola forma e viceversa il significato di per sé è in grado di ribaltare o bloccare i processi di monitorizzazione percettiva. È sul problema del rapporto fra senso dell'ordine e senso del significato che si snoda uno degli aspetti fondamentali della riflessione gombrichiana sulla decorazione, quello della relazione ornamento-rappresentazione. Pur nella rilevanza dell'ornamento come mezzo strategico per la comprensione delle immagini nella loro multiforme varietà, esso rimane in Gombrich segnato da una subordinazione in senso gnoseologico alla rappresentazione. Questa subordinazione risulta evidente nell'accantonamento operato dallo studioso di alcuni degli strumenti essenziali che hanno guidato l'indagine nel caso della rappresentazione: il problema della contestualizzazione, la storicità della funzione dell'immagine così come la storicità dei significati ad essa attribuiti, rimangono, nel caso dell'ornamento, sullo sfondo, lasciando invece ampio spazio all'indagine psicologica. Una subordinazione che è anche implicitamente sottesa alla scelta di non fare de *Il senso dell'ordine* un'apologia dell'ornamento, trovando proprio nel ribaltamento di quest'inferiorità gnoseologica la chiave per la comprensione dei processi in gioco nella creazione e nella fruizione delle immagini. Non c'è quindi ne *Il senso dell'ordine* un tentativo di ricostruzione dell'evoluzione stilistica di determinati motivi ornamentali (se facciamo eccezione del caso della grottesca, a cui Gombrich

³⁷ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 166.

dedica uno spazio relativamente maggiore, in virtù degli studi con Ernst Kris, ma che comunque non si propone in nessun modo come un'analisi esauriente e sistematica), né una ricostruzione contestuale secondo il metodo storiografico ereditato da Popper, ma un'analisi del concetto stesso di ornamento, in cui il problema della sua continuità e della sua trasversalità vengono "risolti" attraverso una comprensione delle comuni radici psicologico-percettive.

Nel sesto capitolo, *Shapes and Things*, Gombrich riprende le riflessioni accennate nel capitolo precedente, ponendo particolare attenzione al problema dell'interazione fra ordine e significato, per ribadire nuovamente una concezione della percezione attiva e indiretta, in cui il carattere proiettivo e anticipatorio di ogni atto percettivo è esemplificato dal riferimento ai famosissimi test di Rorschach³⁸. Con questo capitolo si chiude la parte centrale dell'opera, quella dedicata alla percezione dell'ordine, e si apre la strada, con le ultime riflessioni sui tatuaggi e in generale sulle pratiche ornamentali del corpo, alla terza parte, dedicata al problema del simbolismo e del ruolo psicologico di certi simboli, caratterizzata da un uso diffuso delle tematiche antropologiche, nelle quali massimo punto di riferimento è Franz Boas, oltre che delle tematiche relative alla storiografia artistica sull'ornamento, in cui invece in primo piano c'è la ricerca riegliana.

La trattazione del problema storico delle continuità in termini psicologici, comporta una trasposizione dal piano teoretico a quello storico di un concetto complesso e ampio come quello del senso dell'ordine. Come afferma all'inizio del settimo capitolo, se il senso dell'ordine identifica un senso di continuità percettivo-spaziale, traslato sul piano temporale, assume le caratteristiche di quello che Gombrich chiama significativamente forza dell'abitudine. Questo concetto, assai meno esplicito del precedente, serve allo studioso a declinare temporalmente uno strumento come il senso dell'ordine che è stato precedentemente utile alla comprensione delle qualità visive e quindi della struttura dell'arte ornamentale, e serve invece ora a spiegarne la storicità. Con le parole di Gombrich:

³⁸Ivi, p. 177.

La forza dell'abitudine si può dire scaturisca dal senso dell'ordine. Essa nasce dalla nostra resistenza al mutamento e dalla nostra ricerca di continuità. [...] Se i capitoli precedenti hanno esplorato l'importanza del bisogno, che avvertiamo, di ordine spaziale nell'ambiente, dobbiamo ora volgerci alle manifestazioni del senso dell'ordine nel tempo, del modo in cui la forza dell'abitudine, la coazione a ripetere, ha dominato la decorazione attraverso tutta la storia.³⁹

L'abitudine nasce dalla nostra "resistenza al mutamento", e influisce sulla nostra attività percettiva, nella costruzione dei meccanismi anticipatori e proiettivi, determinando la facilità della fruizione di ciò che ci è familiare. Anche la nostra percezione agisce quindi in modo abitudinario, e, come afferma Gombrich più avanti, una volta fissata una certa interpretazione percettiva, è molto probabile che tenderà a persistere come l'interpretazione privilegiata. Questa persistenza percettiva diviene per Gombrich il mezzo per spiegare anche quella persistenza delle forme a cui Riegl tenta di dare una spiegazione in termini di autonomia formale.

Certi motivi quindi si conservano nella storia quasi inalterati, mutando forse significato, ma mantenendo spesso intatte le loro caratteristiche formali. Chiedersi il perché, afferma però Gombrich, di tali sopravvivenze, può condurci verso un'indagine di per sé infinita.

Sappiamo che la forza dell'abitudine è selettiva, e che le sopravvivenze sono spesso capricciose. Sappiamo pure, dall'esempio del linguaggio, che è perfettamente inutile domandarsi perché certe radici o forme siano sopravvissute per migliaia di anni, mentre altre sono state eliminate senza lasciare traccia. Ogni storico deve senza dubbio affrontare certi problemi esplicativi con diffidenza e scetticismo ma, parlando nei termini più generali, si può ancora accettare che il principio della sopravvivenza del più adatto costituisca una direttrice utile.⁴⁰

Se forse quindi non ha senso porsi in questi termini un problema così vasto, la psicologia può, secondo Gombrich, darci nuovamente una mano per comprendere teoreticamente la ragione di tali continuità: ogni motivo formale non è semplicemente un'invenzione, ma una scoperta di natura psicologica. «Con ciò intendo che si riscontra come tali motivi si adattino a certe predisposizioni psicologiche, restate insoddisfatte in

³⁹ Ivi, p. 191.

⁴⁰ Ivi, p. 211.

precedenza»⁴¹. La distinzione fra scoperta ed invenzione, che risale ad *Arte e Illusione*, (la parte quarta dell'opera è proprio intitolata *Invenzione e scoperta*), è esemplificativa di come Gombrich inserisca il problema percettivo nei processi creativi. Come già affermato precedentemente, e come ben delineato dall'analisi di Hochberg⁴², l'immagine per Gombrich oltre ad essere un'invenzione è anche e soprattutto una scoperta: la scoperta di un effetto percettivo riuscito, di un meccanismo visivo prima inesplorato, quindi di un'equivalenza percettiva, uno stimolo in grado di scatenare una reazione di un certo tipo, che nel caso della rappresentazione è equivalente a quello provocato dall'oggetto rappresentato. La persistenza di certi motivi è quindi spiegabile, percettivamente, come predilezione verso certi tipi di forme, che per le loro caratteristiche si conformano alle capacità visive umane, e divengono, in virtù della forza dell'abitudine, come afferma Gombrich, "assuefattive".

Il capitolo successivo, *The Psychology of Styles*, apre di nuovo con la questione riegliana: l'attenzione di Gombrich non sarà più solo rivolta a *Problemi di stile*, ma anche a *Arte tardoromana*. Ma non è solo Riegl ad essere al centro della ricerca, ma tutti i tentativi tardo-ottocenteschi di ricostruzione unitaria dello stile, che sia attraverso una teoria percettiva di matrice hildebrandiana (Riegl), o tramite lo studio delle qualità fisiognomiche delle forme (Wölfflin). Dopo una generale analisi delle posizioni di questi autori, e quelle di Focillon e Ruskin, Gombrich espone le sue perplessità metodologiche, già esposte in *Ideali e idoli*, contrastando l'ideale di una "coerenza logica interna" dei grandi stili del passato. Ogni valore espressivo, per Gombrich, è infatti sempre dato all'interno di un codice e di un contesto, e ricostruirne le complesse interazioni per un soggetto macro-storico come lo stile, è un'impresa impossibile. Sulla linea quindi dell'impostazione storiografica popperiana, Gombrich, scettico dalla "coscienza inquieta", sostiene come unico criterio metodologico ammissibile nello studio dello stile, la logica della situazione popperiana. Come strumento storiografico, la logica della situazione si basa sul postulato della centralità dell'individuo e del suo comportamento razionale utilizzato come modello standard di riferimento. Vale la pena seguire le parole dello stesso Gombrich:

⁴¹ *Ibid.*

⁴² J. Hochberg, *The representation of things and people*, cit.

Si deve riconoscere che sono i singoli individui, gli artigiani, i disegnatori, i committenti, a essere soggetti della storia, più che la collettività di nazioni, epoche o stili; eppure si devono anche riconoscere i limiti dell'individuo e la potenza dell'operazione cooperativa nella società e nel tempo.[...] Abbiamo un certo diritto di affermare che sia lo strumento che la musica si sono evoluti, passo passo, da minimi inizi, forse dalla zuppa attraverso la zampogna; se poi la si possa chiamare evoluzione logica, è tutt'altra faccenda. Essa è logica soltanto nel senso nel quale K. R. Popper parla della logica delle situazioni, la sequenza di azioni che un essere razionale sceglierebbe per perseguire uno scopo particolare. Tutto parla contro l'esistenza di leggi totalizzanti, che ci consentirebbero di spiegare qualsiasi sviluppo di questo genere come sequenza inevitabile di eventi.⁴³

A partire dal comportamento presunto dell'individuo, si possono ricostruire le scelte fatte sulla base di una contestualizzazione delle spinte e delle esigenze sociali che hanno influenzato il comportamento individuale. Non esistono delle leggi di sviluppo rintracciabili a posteriori, ma solo brevi sequenze storiche, indagabili nella loro individualità, relativamente alle fonti disponibili. In questo senso, così proposta, la metodologia storico-artistica gombrichiana sembrerebbe abdicare a qualsiasi tentativo di rintracciare modelli esplicativi più ampi, perché insondabili scientificamente nella loro complessità, spiegando quindi la necessità di spostare il piano di indagine su un livello altro rispetto a quello storiografico, ovvero quello dell'indagine psicologica.

È invece nel nono capitolo che viene affrontato il problema dell'interpretazione simbolica delle forme decorative. Gombrich cita in particolare John Wood, Humbert de Superville e il reverendo John Bathurst Deane, tra Settecento e Ottocento. Parte della discussione è anche il dibattito antropologico, che ha visto autori come Alfred Haddon, attribuire a molti disegni decorativi un'origine mimetica. Ma il punto di vista di Gombrich, che tra l'altro accoglie le critiche di Franz Boas a questi tentativi di fondare su basi mimetiche il disegno decorativo, è sempre quello di una diffidenza nei confronti di queste ricerche di spiegazioni unitarie, che rischiano di annullare la peculiarità di ogni fenomeno.

Se l'ornamento si è prestato spesso a divenire segno (nell'araldica ad esempio) o viceversa il segno è divenuto disegno (arte calligrafica), questo non vuol dire che tale relazione possa fissarsi una volta per tutte: la funzione dei segni, dice Gombrich,

⁴³ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., pp. 229-231.

rimane quella di attirare l'attenzione, mentre l'ornamento è oggetto di uno sguardo marginale, di un'attenzione sfocata, che può però talvolta orientare la nostra percezione del segno, attraverso uno sfruttamento sapiente del nostro senso dell'ordine. La persistenza di certe configurazioni formali non può quindi, secondo lo studioso, essere fatta risalire al loro carattere simbolico. Ancor più lontana dalle sue ipotesi è la spiegazione junghiana in termini di inconscio collettivo: «Non vi è alcun bisogno di presumere che i nostri sogni e visioni attingano a un magazzino collettivo di archetipi. Quanto può far parte della nostra struttura psicologica è piuttosto la disposizione ad accettare gradi di ordine come metafore potenziali di situazioni interne»⁴⁴.

Lungi dal costruire un'indagine sul carattere simbolico delle forme decorative, l'analisi deve farsi ancora una volta di carattere psicologico, in cui l'ordine fornisce indizi potenziali per la comprensione di stati cognitivi interni al soggetto percettore, mentre il simbolo deve essere contestualizzato in modo che il suo valore sia sempre inserito, e solo in questo modo acquista un senso, all'interno di un contesto di alternative.

Con il decimo capitolo, che conclude la terza parte dell'opera, *Psychology and History*, Gombrich ritorna ad una tematica che ha caratterizzato la fase giovanile della sua carriera di studioso e che ha continuato ad influenzare più o meno direttamente la sua intera produzione, ovvero quella del grottesco, del comico, dell'enigmatico, e della loro traduzione in immagine. Argomento già presente in entrambi i cicli di conferenze che hanno preceduto *The Sense of Order*, Gombrich offre in questo capitolo una panoramica del rapporto fra decorazione e grottesco, fornendo differenti esempi, da Dürer al *t'ao-t'ieh* cinese, la cui varietà e particolarità testimonia l'ampiezza delle conoscenze dello studioso. Parte del capitolo è quindi un tributo ad uno dei suoi maestri, Emanuel Löwy, con i suoi studi sulla funzione apotropaica dei motivi decorativi, utili per Gombrich a rendere conto della loro comune origine psicologica. Nella convinzione infatti che «la reazione contro l'inclinazione psicologica della

⁴⁴ Ivi, p. 267.

generazione di Frazer, Freud, Loewy e Jung sia forse andata un poco oltre»⁴⁵, Gombrich trova nuovamente necessario ribadire la presenza di un *trait-d'union* di origine psicologica nella trasversalità dell'arte ornamentale secondo il principio di «forme simili per funzioni simili»⁴⁶, senza però farne la base di una speculazione sull'origine di tali similitudini. Sulla scorta quindi delle riflessioni di Claude Lévi-Strauss, lo studioso offre una serie di esempi volti a dimostrare la funzione psicologica di certi motivi formali, tra cui la “maschera elusiva” è uno dei più indicativi. Ma, nonostante le speculazioni proposte, rimane vivida la consapevolezza di Gombrich che se la psicologia può offrirci dei suggerimenti sulla natura di certi motivi decorativi intesi come risposte a predisposizioni cognitive, non ci sono ancora evidenti basi scientifiche in grado di esaurirne la problematicità.

L'ultima parte del testo è dedicata, come accadde anche per le Northcliffe e le Wrightsman, alle manifestazioni del senso dell'ordine nel tempo, ovvero delle analogie tra ornamento e musica. Quest'ultimo capitolo, che meriterebbe una discussione a parte per la particolarità delle notazioni gombrichiane, si nutre delle sue conoscenze musicali (sua moglie, sua madre e le sue sorelle furono musiciste e lo stesso Gombrich suonava il violoncello), utili per la costruzione di una dotta analogia, che come afferma l'autore, collega arti dello spazio e arti del tempo. Dal senso dell'ordine al senso del ritmo, dai pattern visivi a quelli musicali, fino a Klee e all'arte cinetica, Gombrich fornisce una serie di connessioni metaforiche in grado di farci apprezzare la complessa rete di rimandi che un'analisi teoretica dell'ornamento è in grado di offrire. La teoria dell'informazione rimane anche qui il centro della speculazione: sia che venga applicata al linguaggio, che ai pattern spaziali o al sistema tonale, essa ci fornisce la consapevolezza che ogni scelta dell'artista è sempre compresa, ed è di fatto solo in questo senso comprensibile, come scelta all'interno di alternative più o meno finite (nel linguaggio e nella musica sicuramente più limitate, per la natura del codice usato, che nel caso della forma), date e sviluppate all'interno di un determinato contesto sociale e culturale, di un ambiente cioè in grado di attivare o no quelle predisposizioni naturali di cui si è parlato in precedenza, trasformandole in comunicazione.

⁴⁵ Ivi, p. 279.

⁴⁶ *Ibid.*

3.2 Ornamento e percezione. Le fonti de *Il senso dell'ordine*

La ricerca di Gombrich sull'arte ornamentale è caratterizzata, come si è già avuto modo di sottolineare, da una forte eterogeneità. La molteplicità degli spunti e delle suggestioni offerte, che rendono così ricco il testo, sono però al contempo il suo punto debole. In questa riflessione polifonica, che per la sua ricchezza richiama metaforicamente quella della profusione ornamentale, sono forse passate in secondo piano, confuse nell'intreccio di analisi e descrizioni, le tematiche essenziali sulle quali si articola coerentemente l'intera opera. La principale è senza dubbio, per ammissione dello stesso autore, quella percettiva. Su di essa si snoda la comprensione del fenomeno ornamentale, della sua diffusione e della sua alterità, oltre che delle sue caratteristiche visive. Attraverso la comprensione dei meccanismi visivi coinvolti nella percezione dell'ornamento, Gombrich si inoltra in una riflessione complessiva sul problema dell'immagine non rappresentativa che vuole darsi come completamento dell'analisi della rappresentazione affrontata venti anni prima. In questo percorso, lo studioso utilizza e coordina in modo originale Popper e la psicologia della percezione, come aveva già fatto in *Arte e illusione*, come base teoretica della sua intera riflessione. L'approfondimento di determinati prestiti intellettuali, così come la peculiarità delle soluzioni percettive proposte, che offrono una coerenza alle precedenti criticità della sua teoria della percezione, necessitano di essere approfondite, affinché si possa comprendere la complessità dell'articolazione teorica e metodologica che si nasconde dietro l'apparentemente semplice formula di "senso dell'ordine". Si parlerà quindi nuovamente di Popper e della teoria dell'informazione, nel ruolo specifico che assumono nell'opera, e si suggerirà la centralità dell'opera di Neisser e del concetto di ciclo percettivo, come chiave interpretativa che permetterà di ricomprendere l'articolazione dell'intera teoria percettiva gombrichiana, sulla quale si ritornerà nel quarto capitolo.

3.2.1 Popper e la Teoria dell'informazione

Come per molte altre opere di Gombrich, Popper è uno degli autori più citati anche all'interno de *Il senso dell'ordine*. A dispetto della profonda conoscenza delle opere di Popper da parte dell'autore, le citazioni bibliografiche in questo caso convergono su due opere in particolare: *La logica della scoperta scientifica*, e *Conoscenza oggettiva*. Quest'ultimo testo, del 1972, compare per la prima volta, negli scritti di Gombrich, nelle note del saggio *Lo specchio e la mappa*, ed assume ne *Il senso dell'ordine* una forte rilevanza. Composto da un insieme di saggi il cui comune denominatore è il problema della conoscenza, che si declina poi in un confronto con le teorie non scientifiche e nella costruzione di una «teoria oggettivistica della conoscenza come essenzialmente congetturale»⁴⁷, è per Gombrich utile per circoscrivere teoreticamente la nozione di senso dell'ordine, inquadrandola quindi non solamente come strategia percettiva, ma come base di un vero e proprio, come afferma nella prefazione, “palinsesto conoscitivo” senza il quale la realtà non può essere oggetto della conoscenza umana.

La citazione che apre l'introduzione de *Il senso dell'ordine* è indicativa: è infatti proprio un passo preso dal primo dei saggi pubblicati da Popper in *Conoscenza Oggettiva*, intitolato *Conoscenza congetturale: la mia soluzione del problema dell'induzione*. Esso recita: «Prima negli animali e nei bambini, ma più tardi anche negli adulti, ebbi a osservare la potenza immensa del bisogno di regolarità: quel bisogno in forza del quale essi ricercano le regolarità»⁴⁸. In questo saggio Popper riformula la sua accusa al metodo induttivo trovando non solo motivazioni logiche e metodologiche, ma cercando di dimostrarne l'invalidità anche sul piano psicologico. È su tale piano infatti che si riferisce al bisogno di regolarità per confutare la teoria della ripetizione humana: non è dalla ripetizione di un evento che si formula una credenza, ma la credenza stessa, intesa come ipotesi, è già fornita in partenza. «L'esigenza di cercare di imporre tali regolarità al nostro ambiente è, chiaramente, innata e basata su tendenze e istinti»⁴⁹.

⁴⁷ K. Popper, *Conoscenza oggettiva*, cit., p. 18.

⁴⁸ Ivi, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*

È sulla base quindi di una innata tendenza alla regolarità che si instaura ogni processo conoscitivo, secondo il ritmo della prova e dell'errore.

Tutta la conoscenza acquisita, tutto l'apprendimento, consiste nella modificazione (anche il rigetto) di qualche forma di conoscenza, o disposizione che vi era prima, e in ultima istanza di disposizione innate. [...] Non vi è osservazione che non sia correlata a un insieme di situazioni tipiche - regolarità - tra cui tenta di trovare una decisione.⁵⁰

Tutta la conoscenza, come afferma il filosofo, è quindi impregnata di teoria: è orientata sulla base delle anticipazioni predisposte geneticamente e modificate dall'esperienza attraverso tentativi ed errori. La visione, così come ogni altro processo percettivo, consiste nella formulazione di ipotesi e aspettative (generalmente già date), che si scontrano o si accordano con lo stimolo sensoriale, da cui scaturisce l'apprendimento. L'aspettativa è quindi «una disposizione a reagire, o come una preparazione a una reazione, che è adatta a (o che anticipa) uno stato dell'ambiente ancora da venire»⁵¹.

Le affinità dei punti di vista dei due autori sono evidentissime fin dalle prime righe dell'opera. Non solo, come in *Arte e illusione*, Gombrich fa riferimento alla metodologia popperiana per esplicitare il funzionamento dei processi creativi, ma affida proprio alla sua riflessione, almeno inizialmente, il compito di fornire una base teoretica adeguata al problema della percezione dell'ordine nel suo valore gnoseologico. Pur nell'ampiezza del progetto gombrichiano, il problema della definizione della nozione di senso dell'ordine rimane infatti affrontato in termini piuttosto generali, risentendo in parte del carattere divulgativo delle conferenze su cui è costruito, ma anche, d'altra parte, dell'ampiezza del progetto stesso, che vuole inserire una riflessione sull'*altro* della rappresentazione all'interno di una teoria generale della visualità e della creatività. Popper è quindi una fonte autorevole che gli permette di circoscrivere all'interno di uno specifico dibattito il problema della percezione dell'ordine.

⁵⁰ Ivi, p. 103.

⁵¹ Ivi, p. 449.

Poche righe più avanti, nell'introduzione, è di nuovo esplicitamente Popper ad essere preso in causa, dando appunto le coordinate della questione gnoseologica sottostante al problema del senso dell'ordine. Si tratta qui in termini generali della dimostrazione popperiana di una concezione della conoscenza attiva e costruttiva (teoria della mente come lampada o faro) in contrasto invece con una concezione lockiana (teoria della mente come recipiente), fondata sul principio d'induzione. Tale discussione è direttamente derivata dalle considerazioni popperiane espresse in *Il recipiente e il faro: due teorie della conoscenza*, appendice di *Conoscenza oggettiva*. La relativa generalità con la quale è affrontata tale complessa discussione filosofica, è in parte giustificata dall'intento introduttivo, ma è lo stesso Gombrich, in nota, a scusarsene: sebbene tali questioni sembrino ormai sorpassate, restano nella psicologia della percezione dei residui di teorie che fanno del processo stimolo-risposta la giustificazione di una concezione passiva e diretta della percezione visiva. Al contrario, l'intento dello studioso, è di esaltare il carattere anticipatorio della percezione visiva, sulla scorta delle considerazioni del cognitivismo, facendo di ogni atto percettivo un processo di selezione dell'informazione per prova ed errore.

La conoscenza quindi, per Popper così come per Gombrich, procede grazie all'aiuto di schemi o meglio attraverso anticipazioni che sono sia derivate culturalmente che predisposte biologicamente. Come afferma poco dopo:

A rigore, come Popper ci ricorderebbe e come Lorenz sa, le reazioni della creatura, non sono basate sulla conoscenza ma su un'ipotesi; poggiano sull'implicita assunzione che l'oggetto urtando il quale hanno ricevuto un colpo continui a restare in quel punto, perché altrimenti un mutamento di rotta potrebbe condurre l'animale a collidere col medesimo ostacolo.⁵²

Secondo tale principio è proprio la discontinuità dell'urto che fornisce informazione e su di essa si basa il modello percettivo invocato da Gombrich: è l'aggiunta di informazione che corregge le ipotesi di partenza. In questa dinamica trova eco, come esplicitamente dichiara Gombrich più avanti, il principio logico dell'asimmetria popperiana, così come vi si ricollega il concetto di ridondanza derivato dalla teoria dell'informazione. Infatti se la falsificazione di una teoria (e quindi di

⁵² E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 14.

un'ipotesi) ha un ruolo fondamentale, secondo Popper, nel progresso della conoscenza, così diventa pregno di informazione il contrasto ordine/disordine, poiché spezza e falsifica l'ipotesi di partenza che si fonda sulla continuità dell'ordine, e quindi sulla sua ridondanza.

Ci attendiamo che le cose non mutino salvo prova contraria. Senza questa fiducia nella stabilità del mondo non potremmo sopravvivere. I nostri sensi non potrebbero affrontare il compito di mappare l'ambiente a ogni istante. Essi piuttosto servono alla nostra rappresentazione interna, nella quale inseriamo certe osservazioni e presunzioni, con cui operiamo finché e a meno che non vengano falsificate. È questa l'applicazione dell'"asimmetria di Popper" cui ho fatto cenno nell'introduzione. Tutto il nostro apparato sensoriale è fundamentalmente predisposto per evidenziare il cambiamento inatteso.⁵³

Anche gli esempi forniti da Gombrich, tratti dalla biologia e dall'etologia, per spiegare il funzionamento di questa naturale predisposizione all'ordine, risentono di quelli offerti da Popper nei saggi di *Conoscenza oggettiva*, mostrando quindi ulteriormente la misura del debito gombrichiano. Lo stesso riferimento alle ricerche di Lorenz, presente nella bibliografia popperiana, ritorna anche nella pagine dell'introduzione, allo scopo di dimostrare l'universale diffusione di questa tendenza innata alla regolarità che servirà da base per la spiegazione delle peculiarità dell'arte ornamentale. Il carattere evolucionistico, inoltre, di tale concezione è per Popper esplicito:

Lo sviluppo della nostra conoscenza è il risultato di un processo strettamente rassomigliante a quello chiamato da Darwin "selezione naturale"; cioè, la *selezione naturale delle ipotesi*: la nostra conoscenza consiste, in ogni momento, di quelle ipotesi che hanno dimostrato il loro (relativo) adattamento sopravvivendo fino ad ora nella lotta per l'esistenza. [...] La teoria della conoscenza che desidero proporre è una teoria largamente darwiniana dello sviluppo della conoscenza. Dall'ameba a Einstein, lo sviluppo della conoscenza è sempre il medesimo: tentiamo di risolvere i nostri problemi, e di ottenere, con un processo di eliminazione, qualcosa che appaia più adeguato nei nostri tentativi di soluzione.⁵⁴

⁵³ Ivi, p. 128.

⁵⁴ K. Popper, *Conoscenza oggettiva*, cit. p. 347.

Tali considerazioni di carattere generale e quindi, di rimando, i riferimenti a Popper, tornano in particolare nel quarto capitolo, dedicato alla percezione dell'ordine, dove l'asimmetria popperiana è utilizzata per giustificare il valore della discontinuità nella percezione dell'ordine e quindi il carattere informativo del disordine. Nella parte finale invece sarà la logica della situazione e la sua applicabilità alla dimensione artistica ad avere spazio, seppur ambiguo, nella sua concezione storiografica.

A partire quindi dalla condivisione di una teoria della conoscenza che fa della produzione di ipotesi il perno di una concezione attiva e costruttiva di ogni processo conoscitivo, ne consegue una teoria della percezione che ne esalta il carattere prognostico⁵⁵ e che, come analizzato in precedenza, si avvicina alle ricerche del cognitivismo. Ma non sarà affidato solamente a Popper il compito di fornire un inquadramento del problema conoscitivo sottostante a tale prospettiva: per gli aspetti più specifici in relazione alla visione, esso verrà corroborato dalla psicologia della percezione, mentre il problema del rapporto fra teoria, visione e comunicazione verrà affidato, alla teoria dell'informazione.

Quando Didier Eribon nella sua intervista a Gombrich gli chiese di parlare di *The Sense of Order*, la risposta dello studioso è stata, significativamente, la seguente: «It is an attempt, perhaps a rather naive attempt, to apply information theory to decoration»⁵⁶. Una dichiarazione di tal fatta può lasciare il lettore interdetto: *Il senso dell'ordine* è a tutti gli effetti, e su riconoscimento dello stesso autore, un libro polifonico, ricco di intrecci tematici e leggibile su vari livelli. Farne semplicemente il risultato di una applicazione della teoria dell'informazione all'ornamento, parrebbe quindi limitarne la complessità. Allo stesso tempo però, tale interpretazione dell'autore quasi quindici anni dopo la pubblicazione del testo, fornisce dei dettagli preziosi, perché indica un processo di selezione a posteriori del portato di un'opera che è in questo caso sbilanciato dal punto di vista della riflessione teoretica in esso contenuta. Questa scelta suggerisce quanto per Gombrich fosse importante inquadrare il

⁵⁵ Come afferma sia in *Illusion and Art* (1973) che ne *Il senso dell'ordine*, è in particolare da Richard Gregory che Gombrich deriva la consapevolezza del carattere prognostico della percezione, ovvero del carattere di estrapolazione che governa ogni atto visivo. Come lascito del cognitivismo, verrà poi attualizzato dalle successive ricerche di Neisser.

⁵⁶ E. H., Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, p.124.

contributo di questo lavoro in termini di teoria dell'immagine, nonostante la ricchezza delle tematiche storico-artistiche offerte: *Il senso dell'ordine* è per Gombrich, *in primis*, un lavoro di riflessione sull'ornamento in termini psicologici, ovvero secondo un'analisi delle modalità percettive, e conoscitive in generale, che ne condizionano la fruibilità e ne influenzano quindi le caratteristiche. Ma si può, come sembrerebbe affermare Gombrich, circoscriverne il progetto sulla base della teoria dell'informazione? Anche in un'estrema semplificazione, se la teoria dell'informazione ha certamente un ruolo fondamentale all'interno della riflessione sul perché e il come dell'ornamentale, non si può considerare come la protagonista indiscussa dell'indagine gombrichiana. Ma per comprendere i termini dell'affermazione dello studioso, è necessario prima offrire una panoramica delle implicazioni e gli intrecci fra il senso dell'ordine, l'ornamento e *l'Information theory*.

Citata già nella Prefazione e nell'Introduzione, la teoria dell'informazione trova un ampio spazio di trattazione all'interno de *Il senso dell'ordine* in particolare nel quarto capitolo. Come si è rilevato in precedenza, la fonte principale dei suoi riferimenti, fin da *Arte e Illusione*, è stato il lavoro di Colin Cherry⁵⁷. Anche in questo caso quindi Gombrich rimanda alle sue ricerche il lettore desideroso di approfondire la questione, anche se ce ne fornisce lui stesso una rapida analisi. Riprendendo gli esempi già forniti nelle conferenze Northcliffe e Wrightsman, si concentra in particolare sul concetto di ridondanza e qualifica la teoria dell'informazione come «teoria matematica che ha lo scopo di misurare la quantità di informazione necessaria a ridurre il dubbio del ricevente a proposito di alternative date»⁵⁸. Parlare di dubbio e di alternative ha per Gombrich un risvolto ben preciso: vuol dire ratificare, sulla base di un ulteriore modello scientifico, una teoria della percezione che dà al percipiente un ruolo attivo di formulazione di ipotesi (dubbio) sulla base di predisposizioni innate e conoscenze acquisite (le alternative). Come afferma più avanti: «Ciò che essa ci ha consentito di descrivere è il ruolo delle probabilità, dello scommettere e dell'indovinare nella nostra aspettativa»⁵⁹, fornendo quindi un'analisi dei processi di selezione dell'informazione.

⁵⁷ C. Cherry, *On human Communication*, cit.

⁵⁸ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 124.

⁵⁹ Ivi, p. 314.

Ma non è solo tale concezione attiva del percettore ad essere una conseguenza delle ricerche della teoria dell'informazione, peraltro già evidenziata all'interno di *Arte e illusione*, ma anche, e soprattutto, la possibilità di indagare i processi di monitorizzazione della continuità attraverso l'analisi delle ridondanze, oltre che il concetto di flusso di informazione, che farà da ponte tra il cognitivismo e le ultime ricerche di Neisser.

La ridondanza è una proprietà dei linguaggi di fornire degli elementi superflui per garantire la trasmissione della massima informazione possibile all'interno di un processo comunicativo. La superfluità, come afferma Cherry, non è però in questo caso sinonimo di inutilità: inserire in un messaggio degli elementi non necessari permette di agevolare i processi di integrazione da parte del soggetto ricevitore, preservando il più possibile l'integrità del messaggio originale. Ogni codice sfrutta quindi le ridondanze, che fanno parte della sua stessa struttura. Il fatto che la ridondanza abbia una funzione così importante è connesso alla presenza di conoscenze a priori da parte del ricevitore sul messaggio stesso, prevede cioè la predisposizione da parte di quest'ultimo, attraverso anticipazioni e attese e sulla base della conoscenza del codice utilizzato, ad integrare e completare (usando la ridondanza come indizio) l'informazione iniziale. Applicata al caso della percezione, la ridondanza sarebbe espressione, nella formulazione gombrichiana, dei processi di monitorizzazione della continuità che si raccolgono sotto la nozione di senso dell'ordine. Se infatti la percezione è un processo altamente selettivo dell'informazione disponibile nell'ambiente, data la variabilità e la complessità dello stimolo ambientale, vuol dire che i processi di anticipazione necessitano di ignorare una enorme parte dell'informazione per concentrarsi su quella più rilevante per l'organismo. «Poiché è un fatto che gran parte del nostro ambiente può essere considerato tanto pienamente anticipato che l'occhio scrutante lo può trattare in modo assai simile a come tratta le parti ridondanti di un testo»⁶⁰. L'informazione quindi rilevante risulta inversamente proporzionale alla quantità di ridondanze presenti: più l'ordine atteso si manifesta, meno informazione se ne ricava. La visione quindi sfrutta le ridondanze ambientali di uno stimolo, che il nostro senso

⁶⁰ Ivi, p. 125.

dell'ordine, ovvero le nostre attese, dà per scontate, per concentrarsi invece sulle discontinuità informative.

Non è difficile collegare il principio della ricerca della continuità con l'idea fondamentale della teoria dell'informazione senza ricorrere al gergo tecnico. Poiché, su questo livello generalissimo, la teoria dell'informazione ci ha realmente insegnato a graduare l'informazione secondo il grado di sorpresa che un messaggio può determinare. Per converso, più un messaggio è atteso, più cioè se ne potrebbe fare a meno, e più lo si può considerare ridondante.⁶¹

L'ordine quindi corrisponde in tal senso al concetto stesso di ridondanza, e come quest'ultima non è superfluo ma è estremamente utile per la stabilizzazione dei processi conoscitivi. Come afferma poco più avanti:

Siamo sempre pronti ad attenderci continuità e a integrarle, salvo prova contraria. Ci comportiamo, in altre parole, come se fossimo in grado di considerare le continuità qualcosa di relativamente "ridondante", mentre sarebbero le fratture a darci l'informazione che cerchiamo.⁶²

In accordo con l'asimmetria popperiana, è la rottura della continuità a fornire informazione proprio in virtù della disattesa delle ipotesi iniziali. Inoltre, è proprio la ridondanza a svolgere a tutti gli effetti un ruolo centrale nel processo di definizione dell'ornamento e del suo portato percettivo. O meglio, è la quantità di ridondanza a qualificare la distanza fra ornamento e rappresentazione: se tutti i linguaggi hanno delle regole di ridondanza, la loro quantità ne caratterizza il valore informativo. Su questo scarto si fonda quindi, esplicitamente, l'inferiorità gnoseologica dell'arte ornamentale, definendo quindi la posizione di Gombrich. Non c'è nel suo progetto la volontà, come esprime nella prefazione, di rivalutare il fenomeno ornamentale, né di paragonarlo all'arte rappresentativa, ma al contrario di valutarne proprio la sua alterità e spiegarne i motivi dello sguardo noncurante che è solitamente ad esso riservato. Non è solo l'eccesso di ridondanza a farne l'oggetto di un'attenzione laterale, ma anche la relativa mancanza di discontinuità o la loro prevedibilità, al contrario dell'arte "alta"

⁶¹ Ivi, p. 128.

⁶² Ivi, p. 142.

che gioca invece sul continuo spiazzamento e riconferma delle nostre attese e previsioni sull'ordine delle cose possibili in un quadro.

Ed è infatti nel capitolo successivo, il quinto, che Gombrich mette in pratica il concetto di ridondanza e in generale questa teoria informativa della percezione dell'ornamento, fornendo una serie di esempi atti a dimostrarne la validità. Dalla simmetria, alla ripetizione dei motivi, alle discontinuità, Gombrich mette a fuoco alcune caratteristiche formali delle immagini classificate in base al loro effetto percettivo. Un'analisi che non ha lo scopo di formare norme estetiche⁶³ ma portare alla luce i meccanismi in gioco nei processi di fruizione dell'immagine. Funzionali quindi diventano anche le considerazioni sulla Op art, che ha sfruttato il sovraccarico della percezione, anche attraverso l'utilizzo esagerato di ridondanze, la cui artificiale sovrabbondanza in tal caso disorienta il sistema percettivo, creando degli effetti di tremolio.

È importante notare, ai fini di una maggiore comprensione dell'uso che Gombrich fa della teoria dell'informazione, ciò che lo studioso afferma proprio all'inizio dei suoi riferimenti a tale teoria all'interno de *Il senso dell'ordine*:

Occorre sempre una buona dose di cautela nel trasferire tecniche e terminologie, sviluppate per la soluzione di un particolare problema, ad altri campi della ricerca, ed è ormai ben noto che tale circospezione è talvolta mancata quando il nuovo strumento della teoria dell'informazione si è trasformato in un nuovo giocattolo. Termini come "ridondanza" o "aleatorietà" sono diventati parole del gergo critico che hanno lasciato nella loro scia una certa quantità di confusione. La confusione non sorprende, se rammentiamo che l'origine di tali interessi sta assai al di fuori del campo dell'attività artistica.⁶⁴

In corrispondenza di questo passo, Gombrich cita in nota due studi critici sui problemi derivanti dall'applicazione della teoria dell'informazione alla percezione e in generale all'estetica: il lavoro di Green e Courtis⁶⁵, *Information theory and figure*

⁶³ Ivi, p. 125.

⁶⁴ Ivi, p. 123.

⁶⁵ R. T. Green, M. C. Courtis, *Information theory and figure perception: The metaphor that failed*, «Acta Psychologica», 25, 1966, pp. 12-35.

perception: the methapor that failed, del 1966, e quello di Arnheim⁶⁶, *Entropy and Art* del 1971. Quello di Green e Courtis rappresenta forse una delle critiche più rilevanti alle applicazioni della teoria dell'informazione alla percezione dell'immagine e si sviluppa principalmente come una critica alle ricerche di Attneave, autore che sarà citato dallo stesso Gombrich poco più avanti nel quarto capitolo de *Il senso dell'ordine*. Gli autori si rifanno alla teoria dell'informazione nella sua formulazione originaria (Shannon e Weaver – 1949) per comprenderne le possibilità applicative al caso della *figure perception*. Perché la teoria dell'informazione possa essere applicata ad un qualsiasi campo di studi, debbono essere soddisfatti due requisiti principali:

- (1) There is an agreed alphabet of signs with known and constant probabilities of occurrence.
- (2) These probabilities are *objective*. (E.g. the probability of occurrence of a given letter in written English can be established by standard sampling procedures to arrive at an estimate that is in principle independent of the person conducting the operation).⁶⁷

La presenza di un alfabeto condiviso, i cui segni abbiano costanti probabilità di occorrenza sulla base di standard obiettivi, è base indispensabile affinché possa applicarsi ad uno specifico campo la teoria dell'informazione. Ma per i due studiosi nessuna delle due condizioni può essere soddisfatta nel caso della percezione delle immagini: in primo luogo, non è possibile stabilire un alfabeto di forme che possa avere i caratteri di prevedibilità matematica richiesti, neanche la scomposizione delle immagini in forme semplici secondo un certo ordine temporale, proposta da Attneave, può essere soddisfacente; in secondo luogo, qualora fosse possibile la ricostruzione di un sistema chiuso di forme discrete, non potremmo stabilirne le probabilità di occorrenza se non arbitrariamente (su quali basi matematiche infatti si può stabilire che una forma abbia una precisa possibilità di "accadere" rispetto ad un'altra?). Per questi motivi i due studiosi dedicano la parte successiva del loro articolo ad una decostruzione delle modalità attraverso le quali Attneave riteneva le immagine portatrici di un'informazione misurabile in termini probabilistici. Particolarmente

⁶⁶ R. Arnheim, *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, University Of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1971.

⁶⁷ R. T. Green, M. C. Courtis, *art. cit.*, p. 12.

interessanti sono le notazioni sul problema della linea di contorno: secondo Attneave è nel contorno e nei cambiamenti di direzione della linea che si concentra la massima capacità informativa, per Green e Courtis al contrario, ragionando sulla scorta della formulazione originaria della teoria, se la massima informazione proviene laddove ci sono basse probabilità di occorrenza, non è questo il caso del contorno o degli angoli, che non sono affatto imprevedibili. Gli interessanti esempi che offrono sulle tecniche dei *cartoonist*, mostrano, in opposizione alle ricerche di Attneave, quanto al contrario il gioco sulle linee è fatto di assenze, più che di presenze, di forme suggerite ma omesse, che necessitano dello sguardo indagatore e integratore dello spettatore. In conclusione, per i due studiosi è sbagliato parlare di contenuto informativo dell'immagine allo stesso modo con il quale Shannon, Wiener e Weaver parlavano di informazione: «there can be no objective transition probabilities from element to element when the elements are undefined»⁶⁸, non ci può quindi essere una transizione obiettiva tra elementi laddove gli elementi stessi non sono definibili obiettivamente e risentono anche dell'attività proiettiva e quindi soggettiva del percettore. Parlare in termini metaforici, può essere utile e interessante, ma non è quello che realmente propone Attneave. Ciò che deve essere studiato, concludono i due autori, non è la sorgente, ovvero le modalità in cui essa contiene informazione, ma il modo in cui tale informazione viene trasmessa nel processo percettivo, comprendere quindi le strategie percettive, ovvero come l'informazione viene sfruttata dal percipiente. Sulla scorta quindi delle concezioni cognitiviste e gestaltiche, gli autori suggeriscono l'importanza degli schemi di classificazione, della produzione di ipotesi nei processi percettivi, che sono quindi maggiormente determinati dal percipiente che dalla configurazione formale in sé.

L'altro rilevante saggio citato da Gombrich, di Arnheim, non si limita semplicemente a formulare una critica alle applicazioni della teoria dell'informazione alla percezione, ma si riferisce, dal punto di vista della psicologia gestaltica, al problema dell'ordine nei processi visivi. È quindi interessante da due punti di vista, non solo perché ad esso, come riferimento bibliografico, Gombrich demanda in parte, come alla ricerca precedente, il problema dei limiti della teoria dell'informazione, ma

⁶⁸ R. T. Green, M. C. Courtis, *art. cit.*, p. 25.

anche perché offre una formulazione della tendenza all'ordine che presenta delle analogie con quella gombrichiana, seppure partendo da un'analisi completamente diversa. Prendendo come spunto le ricerche della fisica sulla nozione di entropia, Arnheim propone una dissertazione sul rapporto fra ordine e disordine e quindi sul ruolo che l'ordine svolge all'interno dei processi percettivi. Sulla base delle ricerche di Köhler, ribadisce la tendenza della mente ad organizzare i pattern spontaneamente entro strutture ordinate in modo che ne risulti la configurazione più semplice possibile: è il criterio della semplicità come mezzo di organizzazione dei percetti tipica della riflessione gestaltica, a cui lo stesso Gombrich fa riferimento proprio nell'introduzione de *Il senso dell'ordine*. Parte del saggio è inoltre dedicata alla teoria dell'informazione: la critica principale ad essa rivolta è il suo utilizzo del concetto di ordine senza quello di struttura. «The absurd consequences of neglecting structure but using the concept of order just the same are evident if one examines the present terminology of information theory»⁶⁹. Il problema fondamentale per Arnheim nel concetto di ordine derivante dalla teoria dell'informazione, è che si riferisce ad un sistema di elementi discreti, di cui calcola la probabilità di occorrenza, mentre Arnheim, sulla scorta delle analisi della Gestalt, ritiene essenziale far riferimento alla nozione di struttura, che ingloba in sé il concetto stesso di ordine, intendibile come totalità organizzata. Facendo quindi leva su un modello elementare del processo percettivo, la teoria dell'informazione non risolve il problema della percezione dell'immagine, poiché un concetto di ordine basato sull'occorrenza dei simboli, e quindi sull'informazione che tale occorrenza fornisce, è ambiguo laddove non può stabilirsi con certezza un criterio oggettivo delle possibilità disponibili in partenza del presentarsi o meno di una certa forma. Solo laddove abbiamo a che fare con strutture, con una visione globale delle forme, afferma Arnheim, allora la regolarità non risulta affatto ridondante, né diminuisce la quantità di informazione che fornisce.

In questo senso per Arnheim e la Gestalt è l'ordine ad avere un valore informativo di per sé, e non, al contrario, la sua rottura. In questo si evidenzia la distanza dalla concezione gombrichiana, che dà invece al concetto di rottura

⁶⁹ R. Arnheim, *Entropy and Art*, cit., p. 13.

dell'ordine, della discontinuità, il massimo valore informativo. Eppure non mancano punti di contatto: non solo l'attenzione posta dalla Gestalt al problema dell'ordine nella percezione, ma lo stesso indistricabile rapporto fra ordine e disordine e la sua necessità, e la non sufficienza dell'ordine come criterio per l'eccellenza estetica, fanno parte anche della riflessione gombrichiana, che non manca di riconoscere infatti i meriti degli studi gestaltici.

La presentazione quindi, proprio all'inizio della sua trattazione delle possibili applicazioni della teoria dell'informazione all'ornamento, di due tra i maggiori studi critici sul problema del rapporto tra estetica e informazione, aiuta ad inquadrare il particolare punto di vista gombrichiano, offrendo le perplessità di Gombrich verso certe incaute applicazioni della teoria dell'informazione. Partendo infatti dal presupposto della peculiarità del problema immagine in rapporto ai consueti oggetti-studio della *information theory*, come il linguaggio verbale, ne offre un'applicazione che è analoga a quella proposta da Green e Courtis nel saggio analizzato in precedenza: le analisi sulla ridondanza o sulle probabilità di trasmissione dell'informazione sono fruttuose se applicate alla comprensione del processo percettivo, che è inteso in termini di economia ed estrapolazione, in una concezione che fa del codice un elemento fondamentale di ogni trasmissione di informazione, e dell'attesa di continuità il presupposto dei processi visivi.

A confermare le perplessità di Gombrich in relazione ad un'applicazione della teoria dell'informazione all'estetica contribuiscono due fattori: il problema della distinzione fra immagine visiva e linguaggio verbale, e, di conseguenza, il caso Attneave. Se ne *Il senso dell'ordine* Gombrich cita Attneave riferendosi competently ai suoi esperimenti sull'analisi probabilistica delle forme, senza addentrarsi in particolari discussioni sui limiti di tali possibilità, precedentemente sia nelle Northcliffe che nelle Wrightsman Lectures lo studioso ha avuto modo di esplicitare il suo punto di vista su tali esperimenti. Il problema, afferma Gombrich, è quello della possibilità, scartata anche da Green e Courtis, di poter costruire un alfabeto delle forme che dia conto delle probabilità di occorrenza di un segno rispetto ad un altro. Sulla questione Attneave pesa anche il fatto che Gombrich abbia, almeno apparentemente, ignorato, come si è accennato in precedenza, proprio le possibili

applicazioni previste da Attneave dello studio dell'informazione al caso particolare del pattern ornamentale. Pur applicando egli stesso la teoria dell'informazione all'ornamentale, la prospettiva è infatti inversa: non un'analisi delle possibilità evolutive di un pattern in termini probabilistici, ma una comprensione dei processi in gioco nella sua fruizione.

Sulla base di quanto esposto, delle esplicite cautele gombrichiane così come delle relative contaminazioni con altri tipi di approccio al problema dell'immagine da parte di Gombrich, la teoria dell'informazione non può considerarsi come l'unica interlocutrice nel caso dell'ornamentale. L'esternazione ad Eribon che si è citata in precedenza⁷⁰, risponde ad un'urgenza di semplificazione del portato teorico di un testo complesso come *Il senso dell'ordine*, ma non rende merito invece alla molteplicità degli elementi in gioco, anche se si restringesse il campo alla questione percettiva. Infatti la strutturazione della teoria della percezione a cui Gombrich fa riferimento non può limitarsi alla teoria dell'informazione. Si potrebbe dire invece che quest'ultima sia utilizzata nei limiti in cui si conforma agli altri due indirizzi di riferimento per Gombrich, ovvero Popper e il cognitivismo. Nel primo caso, i contenuti della teoria dell'informazione sono compatibili, anzi rafforzano, non solo la concezione della continuità ma anche il bisogno di regolarità di cui Popper ha parlato, oltre che offrire una spiegazione in termini tecnici del rapporto tra verifica e falsificazione, dell'asimmetria gnoseologica proposta dal grande epistemologo. Nel secondo caso invece, è il ruolo che attese e anticipazioni svolgono all'interno del processo percettivo, che è quindi un atto di integrazione continua fra il soggetto percettore e il dato ambientale, ad avvicinarsi alla riflessione di Neisser, autore che, sebbene non sia molto citato all'interno dell'opera, è considerabile un punto di riferimento essenziale della sua interpretazione percettiva dell'arte ornamentale.

3.2.2 Il “ciclo percettivo” di Neisser

“Pensiamo alla percezione -dice Richard Gregory in *Occhio e cervello*- come a un processo attivo d'impiego dell'informazione per suggerire

⁷⁰ Il senso dell'ordine come: «an attempt, perhaps a rather naive attempt, to apply information theory to decoration» (E. H., Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, p.124).

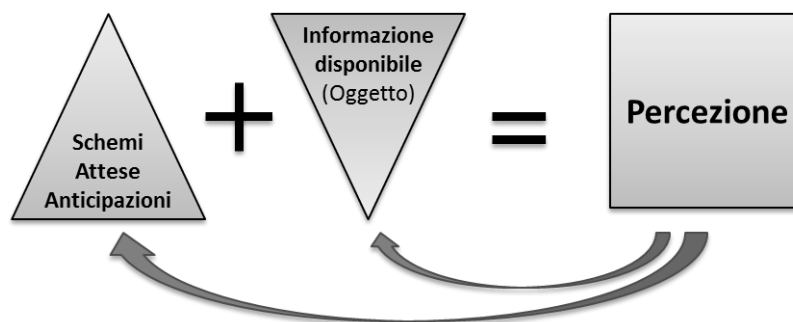
e verificare ipotesi". È questo l'approccio che il lettore troverà in tutto questo libro, sebbene le mie idee personali siano state pure fecondate da altre scuole psicologiche, particolarmente quella di J.J. Gibson, il quale ha respinto questa terminologia almeno in rapporto ai processi normali di percezione visiva. Fortunatamente posso ora rinviare il lettore al recente volume di Ulric Neisser su *Cognizione e realtà* (1976), fondato sulla convinzione che "sia J.J. Gibson sia i teorici dell'ipotesi verificata abbiano ragione in merito alla percezione".⁷¹

Sono queste le parole con le quali Gombrich, nelle prime pagine dell'introduzione de *Il senso dell'ordine*, si riferisce esplicitamente all'articolazione della sua teoria percettiva. Sebbene non esaustivo (non si riferisce ancora alla teoria dell'informazione pur facendone estesamente uso), questo passo riassume in poche righe la complessità dei riferimenti gombrichiani al problema della visione. Lo studioso riconosce infatti la sua affiliazione alle riflessioni di Gregory, e in generale quindi alla concezione cognitivista del processo percettivo come attiva formulazione di ipotesi, non mancando però di citare anche l'interesse nei confronti della teoria ecologica gibsoniana. Come si è visto nel capitolo precedente, il complesso intreccio di fonti che hanno influenzato la riflessione gombrichiana sul tema hanno reso difficile l'incasellamento delle sue riflessioni all'interno di un'unica scuola di riferimento. Se probabilmente il cognitivismo resta di fatto la teoria più presente nelle sue ricerche, declinata attraverso il filtro della metodologia popperiana (come afferma anche, tra l'altro, nelle righe successive al passo in questione), altre teorie, anche contrastanti con esso, come quella di Gibson, hanno avuto un peso rilevante nelle sue riflessioni sulla visione. Per questo motivo, la soluzione che Gombrich prospetta alla fine del passo, ovvero l'opera di mediazione offerta da Ulric Neisser nel suo *Cognition and reality*, inquadra la sentita necessità di integrare approcci diversificati al problema della percezione in un quadro generale che tenga conto dei diversi aspetti coinvolti. Quest'opera infatti, nel suo tentativo di conciliare l'ottica ecologica, la teoria dell'informazione e il cognitivismo fornisce degli spunti utili per comprendere l'articolazione della teoria percettiva sottostante al testo di Gombrich. L'interesse di Gombrich per quest'autore è inoltre uno dei caratteri più originali de *Il senso dell'ordine* nei confronti delle conferenze che lo precedono, dalle quali proviene invece quasi

⁷¹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 14.

invariato moltissimo altro materiale. Il motivo è semplice: questa rivoluzionaria opera di Neisser fu pubblicata per la prima volta nel 1976, e poté quindi influenzare direttamente solo le stesure finali della riflessione gombrichiana sull'ornamento. A differenza però del poco spazio esplicitamente dedicato nel testo a quest'opera, essa appare molto spesso nelle note bibliografiche, e le concezioni in esso contenute hanno, in alcuni punti, una grande affinità con quelle gombrichiane.

Come notato nel capitolo precedente, una delle affinità principali con la teoria neisseriana si concentra nel concetto di ciclo percettivo, che pur nella sostanziale continuità con l'approccio esposto in *Arte e Illusione*, segna l'evoluzione della concezione della percezione gombrichiana causata dall'influenza delle ricerche di Gibson. Facendo riferimento a degli schemi esemplificativi, si è in grado di visualizzare più chiaramente il carattere di questa evoluzione. Nella prima immagine (fig. 8), si raffigura in modo schematico il processo base della percezione secondo il cognitivismo classico.



8. Esempio schematico del processo percettivo nella teoria cognitivista.

Secondo quanto affermato da Gregory⁷² e Neisser⁷³, il processo percettivo è il frutto dell'incontro fra gli schemi, le attese e le anticipazioni del soggetto percettore e lo stimolo ambientale, che viene compreso ed elaborato sulla loro base per trasformarsi quindi in percolato. Ovviamente questo processo non è lineare: lo schema può precedere o seguire (generalmente entrambe le cose) il dato sensibile, quindi lo anticipa e lo integra, facendo del soggetto percettore un partecipante attivo del processo percettivo. A sua volta, fissato un determinato percolato, esso può influire di rimando

⁷² R. Gregory, *Occhio e cervello*, cit.

⁷³ U. Neisser, *Cognitive psychology*, cit.

sull'articolazione degli schemi di partenza e quindi sulla selezione stessa dell'informazione disponibile. Questo modello, tipico del cognitivismo, si adatta, come già detto, al *trial and error* popperiano, perché fa di ogni percezione un processo di formulazione e falsificazione di ipotesi attraverso il confronto con l'informazione proveniente dall'ambiente.

Se si fa invece riferimento allo schema percettivo ipotizzato da Neisser (fig.4, p. 129). In questo caso l'interdipendenza tra schemi, percezione e informazione è intesa come caratteristica fondamentale del processo percettivo che è infatti visto come essenzialmente ciclico, per esaltare la simultaneità delle diverse fasi che sono messe in gioco nella visione. Gli schemi quindi, che Neisser deriva quasi senza modifiche dalla definizione propostane dal cognitivismo, sono «le strutture cognitive cruciali per l'attività visiva»⁷⁴ in quanto «preparano il percettore ad accettare determinati tipi di informazione piuttosto che altri, e pertanto controllano l'attività del guardare»⁷⁵. Essi non solo determinano cosa sia possibile percepire ma guidano l'attività esplorativa, che a sua volta seleziona l'informazione offerta dall'ambiente, arrivando quindi a modificare, attraverso la controprova esperienziale, lo schema di partenza. Ma non è solo l'articolazione ciclica a evidenziare la differenza con il cognitivismo classico: la maggiore novità è infatti nell'inserimento dell'importanza e del carattere esplorativo di ogni "indagine" percettiva.

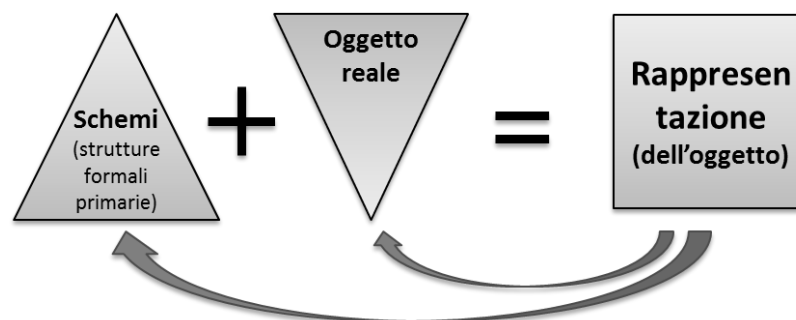
Il valore dato all'esplorazione, così come la maggiore centralità data allo stimolo ambientale che è portatore di per sé di un'informazione più strutturata di quanto il cognitivismo ammettesse, sono il frutto della rielaborazione della ricerca di J. Gibson. Per Neisser quindi è stato necessario mettere in rapporto la centralità dello schema con una concezione del processo percettivo più aderente, rispetto a quella precedente (che lui stesso aveva condiviso), alla naturalità della visione, al suo, quindi, carattere esplorativo. Lo stimolo ambientale è infatti multiforme, variabile nel tempo e nello spazio, influenzato dai movimenti del corpo e degli occhi oltre che semplicemente dalle nostre attese e previsioni: necessita quindi di un processo di esplorazione, o meglio di monitoraggio continuo, attraverso il quale il soggetto

⁷⁴ Neisser, U., *Cognition and Reality*, trad. it. cit., p. 44.

⁷⁵ *Ibid.*

percettore seleziona automaticamente il dato ambientale più carico di contenuto informativo.

È proprio la centralità data ai processi di esplorazione che offre il collegamento con il senso dell'ordine gombrichiano, esprimendo quindi l'evoluzione della teoria percettiva sfruttata dallo studioso come base della sua teoria dell'immagine. Anche in questo caso è utile visualizzare schematicamente la corrispondenza fra i modelli percettivi utilizzati e le concezioni del processo creativo, da una parte quello rappresentativo, dall'altra quello ornamentale. Se infatti si tiene in considerazione l'usuale specularità proposta da Gombrich tra fruizione e creazione, si può, facendo riferimento al modello neisseriano, iniziare a comprendere il significato della diversità proposta da Gombrich tra rappresentazione e ornamento, qualificandone quindi l'alterità in termini di subalternità gnoseologica del secondo rispetto al primo.⁷⁶ Ne consegue quindi una simile struttura del processo rappresentativo, esposta all'interno di *Arte e illusione* (fig. 9).



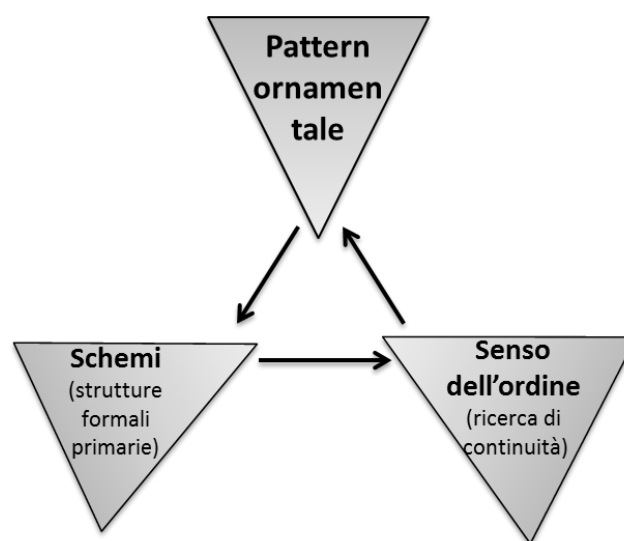
9. Esempio schematico del processo rappresentativo in Gombrich.

Lo schema, che precedentemente definiva tutte quelle strategie innate o apprese attraverso le quali il percettore anticipa e integra il dato sensibile, qui identifica l'uso da parte dell'artista di configurazioni o schemi formali ereditati dalla tradizione figurativa di appartenenza. Anche in questo caso lo schema anticipa e struttura il dato sensibile (ovvero l'oggetto reale che deve essere rappresentato) conformandone le caratteristiche in base al conosciuto, permettendo quindi quell'operazione di traduzione che è alla base del processo mimetico. L'oggetto reale viene "filtrato" sulla

⁷⁶ Si rimanda al quarto capitolo del presente lavoro.

base delle caratteristiche utili ad una sua rappresentazione, che è direttamente influenzata dalle strutture dello stile, nel quale e attraverso il quale l'artista opera. Egli traduce nei termini del linguaggio visivo del suo tempo i dati esperienziali e modifica gli schemi attraverso un raffronto con essi. La rappresentazione è quindi il risultato di un processo di selezione del dato sensibile attraverso lo schema e a sua volta di perfezionamento dello schema attraverso un confronto, per prove ed errori, con l'esperienza. Il punto di partenza del processo mimetico non è quindi l'osservazione della realtà, così come non è punto di partenza del processo percettivo semplicemente l'informazione ambientale, ma lo *step* iniziale sono sempre gli schemi, anticipazioni attese e aspettative che possono essere culturalmente condizionate sulla base della funzione che l'immagine svolge in una determinata epoca. A sua volta la rappresentazione, svolge una funzione di *feedback* essenziale: una volta che si sia fissata una rappresentazione di un oggetto, sulla base della lenta modifica per prova ed errore dello schema di partenza, essa entrerà a far parte di una tradizione culturale (a seconda che sia più o meno riuscita, in una sorta di sopravvivenza del più adatto) che porterà alla modifica degli schemi iniziali, così come ad un nuovo sguardo sulle cose (vedere la realtà attraverso il filtro offerto dall'opera d'arte).

Considerando invece la struttura del ciclo percettivo neisseriano, si può ricavare un modello esemplificativo del problema ornamentale di questo tipo (fig. 10):



10. Ipotesi interpretativa del processo creativo/fruitivo per il caso dell'ornamento.

Nel caso dell'ornamento al posto dell'esplorazione abbiamo il senso dell'ordine, che analogamente a quello, identifica quei processi di ricerca della continuità attraverso i quali si opera la selezione dell'informazione ambientale. Gli schemi, come configurazioni formali elementari, incarnano, come nel caso della rappresentazione, il carattere proiettivo ed anticipatorio della percezione, nella convinzione gombrichiana che è «impossibile separare la percezione dalla conoscenza o dall'aspettazione»⁷⁷. Essi, coniugati con l'attitudine alla continuità tipica della percezione umana, si concretizzano nella creazione del pattern ornamentale, che ha come caratteristiche essenziali appunto il gioco con la ripetizione e la ridondanza.

Due elementi ne sottolineano quindi la distanza dal problema rappresentativo: la semplicità percettiva (che non è semplicità formale), e la maggiore conformità delle strutture formali alla naturalità del processo percettivo, ovvero la minore rielaborazione dello schema iniziale rispetto al processo di rappresentazione. Da entrambi ne conseguono una serie di considerazioni, che verranno approfondite più avanti: la semplicità percettiva giustifica la poca attenzione (proprio nei termini della teoria dell'informazione) rivolta all'arte ornamentale, ma al contempo ne rileva la sua importanza nella comprensione dei meccanismi sottostanti alla percezione; inoltre, proprio l'aderenza alle predisposizioni percettive dell'uomo, ne evidenzia la sua relativa transculturalità.

La strutturazione del ciclo percettivo neisseriano è in questo senso rispettata: la centralità dei processi esplorativi, il ripensamento del dato sensibile in termini di informazione ambientale, così come il rapporto fra l'uso degli schemi e la ricerca di continuità. Tutte correlazioni che dimostrano la centralità della riflessione di Neisser all'interno della concezione gombrichiana, pur nella relativa pochezza di riferimenti diretti. Come già detto, il testo di Neisser è stato pubblicato solo nel 1976, quindi ben sei anni dopo le conferenze Wrightsman, su cui si basa gran parte di *The Sense of Order*. Ma molti dei riferimenti alla possibilità di integrare la teoria dell'informazione, il cognitivismo e le ricerche di Gibson erano già presenti autonomamente nella ricerca di Gombrich, il quale ritrova poi in Neisser una soluzione ideale per integrarle

⁷⁷ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 122.

coerentemente in una concezione della percezione che renda conto del valore dello stimolo ambientale e di un percettore come soggetto attivo e proteso all'integrazione dell'informazione.

Oltre al concetto di ciclo percettivo, particolarmente rilevanti sono le affinità anche in relazione al problema delle capacità attentive: sia per Gombrich che per Neisser, che rielaborano il portato della teoria dell'informazione, l'attenzione è un processo di selezione attiva dell'informazione, in cui la prestazione dipende, oltre che da predisposizioni innate, dall'abilità dell'osservatore. Non a caso, il quarto capitolo, *Economia della visione*, si apre proprio con una citazione da Neisser sul problema dell'attenzione, nel quale appunto lo studioso mette in correlazione esplorazione ed anticipazioni come la base della comprensione dei meccanismi attentivi in atto nella percezione. Entrambi rimandano agli studi di Cherry degli anni Cinquanta sull'ascolto selettivo.

In conclusione, secondo la soluzione proposta da Gombrich, la percezione, in termini neisseriani, rimane certamente un processo costruttivo, l'uomo infatti esplora l'ambiente guidato da schemi (strutture cognitive centrali) in grado di selezionare l'informazione disponibile nel mondo, ma tale informazione (*l'optic array* di Gibson), a sua volta svolge un'azione di influenza sullo sviluppo dello schema, raffinandolo. Il senso dell'ordine riflette proprio il concetto di schema delineato da Neisser, in una formula originale funzionale ad un discorso sulla decorazione, che fa proprio anche il lascito della Gestalt ribaltandone il concetto di ordine. La questione dell'ornamento, traducendo in relazione alla teoria dell'immagine la struttura della teoria percettiva neisseriana, si inserisce quindi come contesto esemplare del rapporto schema-esplorazione-mondo. Più che la rappresentazione, lo studio dell'ornamento è in grado di mostrarci il ruolo svolto dalle anticipazioni e dagli schemi (e in generale, dal senso dell'ordine) nel guidare l'esplorazione e la lettura dell'immagine e, per confronto, della realtà, e aiuta a comprendere la peculiarità della riflessione gombrichiana sui meccanismi fruitivi e sulla loro importanza nell'indagine storico-artistica.

3.3 Le teorie dell'ornamento e il posto di Gombrich

La maggioranza degli studi che hanno preso ad oggetto lo sfuggente problema dell'ornamento, si dipanano in una struttura che ha generalmente un carattere polifonico⁷⁸. Al di là di quelli di natura tecnica, ogni qual volta l'ornamentale viene posto come un problema, l'indagine è svolta contemporaneamente su diversi livelli, che non convergono generalmente in un unico quadro interpretativo, ma devono tener conto dei numerosi aspetti coinvolti di un fenomeno complesso e multiforme. Sembrerebbe, a primo impatto, un problema di definizioni (cosa si intende per ornamento, quali sono le sue peculiarità, ecc...) risolvibile quindi attraverso una ridefinizione dei limiti all'interno dei quali svolgere l'indagine, ma si può anche pensare che il problema sia strutturalmente connesso allo statuto epistemologico dell'arte ornamentale. L'ornamento, infatti, proprio per la varietà culturale e formale che lo contraddistingue, e a causa in parte del suo perenne ruolo di subalternità nella storia dell'arte occidentale, tende a sfuggire al discorso ermeneutico. L'ambiguità e l'ampiezza intrinseca alla dimensione dell'ornamentale, che di per sé non identifica in modo definito uno spazio specifico della creazione artistica, ma riguarda ogni aspetto dell'opera umana, dall'arte, all'artigianato, all'architettura, all'abbigliamento, necessita di un frazionarsi dei punti di vista e di un continuo ribaltamento dei termini di indagine. La molteplicità degli elementi in gioco spinge gli studiosi nel tentativo di offrire un senso e una storia di tale complessità, cercando di dipanare le tematiche principali che la attraversano. In questo senso, anche *The sense of order*, rispecchia questa modalità investigativa: l'eterogeneità delle tematiche offerte dallo studioso, il suo carattere polifonico è un tentativo di evidenziare, anche solo *en passant*, gli elementi in gioco, sul piano estetico, etico, simbolico e antropologico. Su questa eterogeneità Gombrich innesta però una linea interpretativa, quella percettiva, che

⁷⁸ Solo in ambito italiano, si segnalano: L. Semerari, *La grammatica dell'ornamento. Arte e industria tra Otto e Novecento*, Dedalo, 1994; M. Carboni, *L'ornamentale tra arte decorazione*, Editore Jaca Box, Milano 2000; M. Costa, *Dall'estetica dell'ornamento alla computerart*, Cuzzolin, Napoli 2000; E. Di Stefano, *Estetiche dell'ornamento*, Milano, Mimesis, 2006; G. Tusini, *La pelle dell'ornamento*, Bononia University Press, Bologna 2008; A. Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Mimesis, 2009. Tutti studi, che seppur con intenti e prospettive assai differenti, offrono un quadro variegato del problema posto dall'ornamento.

sebbene non sia nuova nel campo degli studi sull'ornamento, assume un carattere assolutamente originale in virtù della profondità e della competenza dei suoi prestiti nel campo delle scienze della visione e dell'epistemologia.

La vaghezza dei termini utilizzati per descrivere questo tipo di manifestazioni artistiche, offre chiaramente l'esempio di quell'ambiguità intrinseca al problema della delimitazione di ciò che si fa oggetto di indagine quando si parla di "arte ornamentale". La lingua italiana, ad esempio, oscilla tra "ornamento" e "decorazione", termini che nel corso del lungo dibattito sull'ornamento sono stati usati contemporaneamente sia come interscambiabili sia come designanti due universi formali in opposizione⁷⁹. Anche per Gombrich si presenta lo stesso problema, come afferma nella prefazione, indeciso tra il significato tedesco della parola "ornament" e quello frantendibile invece dell'inglese, fino alla scelta, ragionata, del termine "pattern". A questa ambiguità linguistica consegue l'assenza di una definizione specifica di quanto è fatto ad oggetto dell'intera indagine. Come afferma nella prefazione: «tali difficoltà insorgono soltanto quando ci sentiamo obbligati a dare definizioni verbali. [...] Fortunatamente è un errore pensare che quanto non si può definire non si possa neppure trattare»⁸⁰. L'ornamento o *decorative art* quindi è definito da Gombrich solo in termini generali e negativi: come quell'arte che è per natura fuori fuoco nella attenzione, che non è al centro dello sguardo, che non attira la nostra esplorazione visiva in ricerca di significati. Ciò che sembrerebbe qualificare l'arte ornamentale è di fatto il suo intrinseco carattere di alterità. Alterità da cosa?

⁷⁹ Un excursus interessante è possibile ritrovarlo nello studio della Di Stefano (*Estetiche dell'ornamento*, Milano, Mimesis, 2006) che sottolinea le diverse accezioni dei due termini anche sul piano etimologico. "Ornamento" deriva dalla voce latine *orno* (io orno) la quale, a sua volta, rimanda a *ordo* (ordine), e ha quindi il doppio significato di ornare, abbellire, e ordinare. La parola "decorazione" sembrerebbe invece rimandare al termine *decorum*, che nella retorica antica indicava il principio dell'appropriatezza del discorso. Come sottolinea la studiosa: «nel primo prevale l'associazione con le nozioni di ordine e armonia, nel secondo l'associazione con la nozione di "apparenza estrinseca"» (p. 12). Usati quindi alternativamente, oppure distinti, i termini offrono un aiuto per la comprensione di due diversi aspetti che si intersecano nella riflessione sull'arte ornamentale, da una parte infatti il richiamo all'ordine, e al mettere ordine, rende conto di una delle sue caratteristiche essenziali, il gioco geometrico con le forme, la cornice, la suddivisione degli spazi, mentre dall'altra, l'origine del termine "decorazione" rimanderebbe a delle connotazioni tipiche della retorica latina, nella quale l'inestricabile intreccio fra etica e ed estetica che le contraddistingue, ricadrebbe nella definizione dello status stesso del decorativo.

⁸⁰ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 10.

Richiamando la distinzione classica fra giusto e cattivo ornamento⁸¹, si potrebbe dire che tale alterità sia in relazione a quanto concerne la “funzionalità essenziale della forma”. Come ha affermato Loos⁸², l’ornamento è criminale poiché è il superfluo nell’economia della forma, nei suoi eccessi si annida la corruzione della forma stessa. Loos porta all’esasperazione una separazione fra forma e decorazione che viene da lontano, trovando le sue radici nella “rivoluzione greca”, che nella centralità della *mimesis*, ha contribuito a relegare l’ornamento ad una condizione di subalternità⁸³. La riflessione di Gombrich si inserisce quindi all’interno di tale percorso. Non riscatta tale alterità o subordinazione, ma la reinterpreta in termini percettivi. L’ornamento è oggetto di un’attenzione laterale perché, nei termini della teoria dell’informazione,

⁸¹ Questo problema “morale”, intrinseco al dibattito sull’ornamento, di cui Gombrich ripercorre le tappe fondamentali, trova la sua origine nella retorica antica, ma già dalla riflessione platonica il problema dell’immagine, com’è noto, viene ammantato di accezioni di natura etica: la famosa condanna della *mimesis*, in controtendenza con il portato naturalistico della Grecia Classica, inserisce la dialettica verità-menzogna nel problema della figurazione. In particolare nell’*Ippia Maggiore*, con il concetto di *prepon*, di bellezza conveniente, Platone distingue fra il carattere utilitaristico del bello e l’inganno derivante da un uso della decorazione atta a falsificare la reale bellezza dell’oggetto. Questa connessione fra abbellimento-menzogna, e verità-nudità, rafforzata da Cicerone nell’ambito della retorica, è poi trasposta in ambito architettonico da Vitruvio nel *De architectura*, dove il decorum viene inteso sia come principio architettonico generale, ma anche come principio di intervento decorativo, secondo il quale ogni tipo di ornamento deve essere scelto in base allo scopo a cui è destinato l’edificio. Da Vitruvio al classicismo rinascimentale il passo è breve. In particolare Leon Battista Alberti ripropone la questione nel *Re Aedificatoria*. Come ben delinea Di Stefano, nel caso di Alberti si è comunemente distinto fra *pulchritudo* e *ornamentum*, la prima in riferimento alla struttura architettonica, il secondo come accessorio che completa il valore estetico di un edificio, ma non è essenziale alla sua struttura. Da questo: «Ne consegue una dicotomia tra i due concetti che appaiono separati da profonde differenze con uno scarto valutativo a favore della bellezza. In realtà, come si evince da un’attenta analisi dei suoi trattati, Alberti condanna gli elementi esornativi quando si riducono ad orpelli esteriori, volti ad allettare i sensi e a suscitare meraviglia, distogliendo l’attenzione dalla semplicità della forma che rende subito evidente l’idea dell’artista.» (E. Di Stefano, *Cesare Brandi e la teoria dell’ornamento*, in L. Russo, (a cura di), *Attraverso l’immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Dicembre 2006, pp. 143, nota 6). In questo senso, non è l’ornamento in sé per l’Alberti che avrebbe un carattere del tutto accessorio, così come è stato a lungo interpretato, ma si configurerebbe invece una questione di “giusta misura”.

⁸² A. Loos, *Ornament und Verbrechen*, 1910; trad. it. *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1992, pp. 217-228.

⁸³ Al contrario, larga parte del contemporaneo, troverà in questa marginalità aniconica, la possibilità di riscattare la forma dalla sudditanza mimetica a cui l’Occidente l’ha sottoposta, ribaltandone i termini. Come sottolinea Carchia (G. Carchia, *L’ornamento come dono*, «Rivista di Estetica», 12, 1982, pp. 53-59) rileggendo Riegl, nella dimensione classica dell’ornamento si può ritrovare la liberazione delle sue potenzialità: svincolato dal suo essere “supplemento d’anima”, dal suo potenziale simbolico religioso, l’ornamento diviene puro bordo, esso cioè non semplicemente perde il suo valore simbolico, ma si libera dalla sua sottomissione, trasformando quindi proprio la sua gratuità, la sua libertà dalla veicolazione di un contenuto, nel «luogo stesso della significazione».

difetta di contenuto informativo, è ridondante e si appoggia sulla nostra capacità semi-automatica di monitorare l'ordine, la continuità. Eppure proprio questa relativa "semplicità" percettiva, come accade per le immagini della pratica sperimentale, rende l'ornamentale un oggetto di indagine privilegiato. In tal senso Gombrich, a sua volta, rimanda ad una tradizione preesistente: il gioco puro con le forme, le somiglianze con le espressioni artistiche cosiddette "primitive", il carattere aniconico di molte espressioni ornamentali, ne hanno già fatto in passato il perno di una riflessione che vuole scendere nelle profondità dei processi creativi umani, trasformando la sua marginalità in un'alterità, rispetto all'immagine figurativa, che rende più semplice lo svelamento dei meccanismi simbolici e gnoseologici che sono alla base delle arti visive. Come, infatti, sostenne Riegl in *Industria artistica tardoromana* (1901), è nell'ornamento e nelle arti industriali che si manifestano le leggi di quell'impulso creativo, o volontà artistica, che si esprime nel concetto di *kunstwollen*; convinzione che ritorna in Worringer:

Il valore artistico assoluto, che si manifesta sempre nel modo più puro nell'arte ornamentale, in cui il contenuto non può svolgere una funzione deviante, non consisteva dunque - ad esempio nel Rinascimento - nell'imitare le cose del mondo esterno o nel riprodurre le loro parvenze, ma piuttosto nel proiettare all'esterno, in una indipendenza e perfezione ideali, le linee e le forme della vita organica, l'armonia del suo ritmo e tutta la sua essenza interiore, per fare di ogni creazione, per così dire, un palcoscenico alla libera e incontrollata attivazione del senso vitale di ciascuno.⁸⁴

L'ornamento, quindi, come espressione artistica utile per la comprensione della volontà creatrice dell'uomo, delle radici dell'arte da un punto di vista psicologico. Attraverso di esso si possono comprendere a posteriori le radici dell'evoluzione delle forme, intese in relazione a quel *Weltgefühl*, sentimento del mondo, che si manifesta nello stile⁸⁵. Da un punto di vista differente, ma sempre nella convinzione del valore dell'ornamento per l'accesso ai segreti della creatività umana, si esprime così Focillon:

⁸⁴ W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908; trad. it.: *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino 2008, p.30

⁸⁵ A. Pinotti, *Introduzione*, in *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino 2008, p. VIII.

L'arte ornamentale, forse il primo alfabeto del pensiero umano alle prese con lo spazio. Essa è dotata d'una vita particolarissima e talvolta anche trasformata nella sua essenza, a seconda che sia pietra, legno, bronzo o pennellata. Tuttavia rimane un luogo di speculazione molto esteso, ed una sorta d'osservatorio donde è possibile cogliere certi aspetti elementari generali della vita delle forme nel loro spazio.⁸⁶

L'arte ornamentale è intesa, quindi, come "osservatorio" dello svolgersi della forma nello spazio, espressione delle radici della volontà formale dell'uomo. Allo stesso modo Gombrich ne fa il centro di un'analisi della percezione delle forme che vuole darsi come base di una teoria generale della percezione dell'immagine artistica, e quindi del suo valore gnoseologico.

Discutendo sulle teorie che indagano il problema "ornamento", Costa⁸⁷ ne descrive il loro articolarsi intorno a tre nuclei espositivi essenziali. La riflessione sullo sviluppo e l'origine dell'ornamento, così come l'analisi sulla sua natura, secondo l'autore, ruota attorno a tre «fattori fondamentali», attraverso i quali l'ornamento viene interpretato: l'importanza della gestualità e della tecnica; l'ornamento come espressione di una logica interna delle forme decorative, e, infine il suo legame con una «sorta di a-priori formale appartenente alla psiche della specie»⁸⁸. Questi tre differenti approcci, suggeriti da Costa, aiutano ad inquadrare le linee generali sulle quali si articola se non tutta, almeno una larga parte della riflessione sulla questione dell'ornamentale. In questo complesso dibattito, anche la posizione di Gombrich occupa uno spazio specifico per la peculiarità del suo approccio.

Il riferimento alla centralità della gestualità e della tecnica per la comprensione del ruolo e dell'evoluzione dell'ornamento, è immediatamente riferibile alle ricerche di Semper. Nel suo *Der Stil*⁸⁹, Semper costruì una teoria dell'ornamento sulla base di una "teoria del rivestimento", riferendosi alle tecniche dell'intreccio e della tessitura come punto di partenza per la creazione di determinati motivi geometrici ornamentali tipici delle culture "primitive". L'ornamento, come "rivestimento" è espressione di quella

⁸⁶ H. Focillon, *Vie des Formes*, Paris 1943; trad. it.: *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002.

⁸⁷ M. Costa, *Dall'estetica dell'ornamento alla computerart*, Cuzzolin, Napoli 2000, p. 61 e ss.

⁸⁸ Ivi, p. 61.

⁸⁹ G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Frankfurt 1860; trad. it.: *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o Estetica pratica: manuale per tecnici, artisti e amatori*, Laterza, Roma 1992.

collaborazione fra i dettami della materia e la gestualità che la mette in forma, e i suoi motivi sono direttamente derivati dai gesti elementari dell'intrecciare, del rivestire, dell'unire, tipici delle attività primordiali della società umana. La sua "estetica pratica" analizza la genesi della forma in termini materialistici, anticipando le analisi etnologiche di Boas, e individuando l'importanza delle tecniche e dei materiali nello sviluppo dei motivi ornamentali. La centralità del ritmo creativo, l'esistenza di meccanismi di apprendimento della gestualità predefiniti, l'influenza stessa che la gestualità acquisita svolge nella creazione artistica, sono tutte tematiche che connettono l'origine dell'ornamento alle sue pratiche creative e al confronto con la materia intesa come pregna di intrinseche possibilità formali. L'accento posto sulla tecnica come punto di partenza di un determinato procedimento formale, più evidente nell'arte decorativa, è una chiave interpretativa che ritornerà, liberata dal positivismo semperiano, nelle ricerche novecentesche, dall'antropologia fino alle riflessioni di Focillon.

Le considerazioni sulla possibilità dell'evoluzione dell'ornamento come sviluppo di una logica interna alle forme, sono invece in particolar modo legate alle ricerche di Riegl. Il carattere formalista della sua riflessione, che verrà approfondito più avanti, ha sottolineato l'autonomia dei motivi decorativi dalla tecnica e dalla materia, in contrapposizione esplicita alle teorie semperiane. L'istinto creativo umano, la naturale attrazione per il bello formale, dice Riegl «ha fatto sorgere liberamente e indipendentemente le combinazioni geometriche di linee senza il bisogno di un anello materiale di congiunzione»⁹⁰. In questo senso la volontà formale, ha preso come modello la natura stessa: non è stata la tecnica a creare lo schema, ma viceversa la tecnica ha solamente fatto proprio uno schema già esistente. In qualche modo l'intuizione creativa umana per Riegl, rispondendo ad un impulso all'ornamentazione che ha carattere autonomo, ha saputo tradurre in forma la naturale regolarità del mondo esterno, organico e inorganico. Sulla base di tale considerazione formalista dell'ornamento, Riegl si prende in carico la descrizione della stratificazione storica dell'arte ornamentale che l'analisi di Semper non coglieva. Riegl infatti presuppone la

⁹⁰ A. Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893; trad. it., *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Feltrinelli, Milano 1963, p.41

possibilità di un'intellegibilità del percorso evolutivo delle forme, in cui la ricerca degli anelli mancanti serve a completare il quadro di un'evoluzione che ha una sequenza logica di sviluppo. Evoluzionismo e storicismo vengono quindi ad intersecarsi: il riferimento ad un principio di ordine metafisico, il famoso concetto riegliano di *kunstwollen*, fonda l'evoluzione delle forme secondo un criterio che lega insieme la volontà artistica individuale con categorie macrostoriche.

Infine, il terzo nucleo proposto da Costa, è quello che fa dell'ornamento espressione di un a-priori formale della specie. Lo studioso lega questa modalità di approccio alla Gestalt e a Gombrich, rischiando però di semplificare il complesso portato della riflessione gombrichiana sull'ornamento. La considerazione dell'esistenza di un senso dell'ordine inteso come a-priori delle risorse cognitive umane è infatti parte di una concezione estremamente intricata della questione ornamentale, e incanalare il portato gombrichiano sull'ornamento riferendosi soltanto alle componenti percettive innate come chiave di volta del suo sistema, rischia di impoverirne la complessità. Se è vero che il senso dell'ordine è nei fatti per Gombrich una struttura cognitiva che si basa su predisposizioni innate, essa però, nella coincidenza con il concetto di ciclo percettivo neisseriano, si modula e si arricchisce con l'esperienza, e con l'intervento di quella "forza dell'abitudine" di cui parla nella seconda parte dell'opera. Inoltre, i riferimenti gombrichiani all'opera di Riegl e Semper, in particolare, offrono l'opportunità di verificare l'orientamento trasversale della ricerca di Gombrich sull'ornamento. Non è solo infatti il legame con "l'a-priori formale" ad esaurire la sua considerazione del ruolo e della funzione dell'ornamento. Gombrich, dalla critica all'idealismo di Riegl, giunge ad una situazione di compromesso che preserva l'approccio percettivo e formalista riegliano, ma che al contempo non è sordo all'importanza data al materiale e alla tecnica proprie dell'approccio di Semper. «I don't think that Semper's and Riegl's approaches are at all mutually exclusive. On the contrary, the most interesting point is that they both bring out the same characteristic of human culture – I mean its tendency to continuity and selectivity»⁹¹. La necessità di mettersi in relazione con questi autori, e di prendere da entrambi alcune caratteristiche

⁹¹Archivi del Warburg Institute, *E. H. Gombrich Archive*, 1967 Northcliffe Lectures.

essenziali della loro riflessione, mostra appunto quella trasversalità di cui si è parlato precedentemente. Nel terzo capitolo, Gombrich esplicita chiaramente infatti la sua connessione con gli studi semperiani, sebbene non ne condivide appieno le tesi: «Il problema non è se i pattern siano semplicemente dovuti a procedimenti tecnici come l'intreccio di lamine o di fili, ma piuttosto se tali tecniche suggerissero forme decorative. E senza alcun dubbio le suggerivano»⁹². Al contempo, recupera anche il formalismo riegliano, che reinterpreta però in termini percettivi: la dinamica evolutiva che caratterizza l'ornamento, la persistenza dei motivi nel tempo e nelle culture, sono spiegabili, almeno parzialmente, senza dover fare ricorso ad un principio metafisico. Gombrich utilizza il concetto di "forza dell'abitudine" come il corrispettivo temporale del senso dell'ordine, ma esso è definibile in termini percettivi come quella predisposizione cognitiva data dall'abitudine a certi tipi di configurazioni formali che influenzano la nostra reazione all'immagine, riproponendo cioè in termini diversi, lo stesso ragionamento esposto sia in *Arte e Illusione*, che è poi applicato alla logica della moda, o del gusto, ne *La logica della Fiera della Vanità*. Come afferma nel decimo capitolo: «Due elementi possono osservarsi nella storia dell'arte decorativa: la forza dell'abitudine, che spiega la continuità storica, e le invarianti delle predisposizioni psicologiche, che spiegano gli sviluppi convergenti»⁹³. Proprio questo passo indica chiaramente come, la convinzione dell'esistenza di componenti innate, o di predisposizioni psicologiche, che sono alla base della definizione del senso dell'ordine, non rappresentino da sole l'interpretazione gombrichiana del fenomeno ornamentale. Infatti la dimensione del percettivo non si limita, per Gombrich, al riconoscimento delle componenti innate, ma si gioca proprio sul ruolo di *feedback* che l'abitudine stessa alle immagini, con la loro potenza, svolge sui processi di apprendimento percettivo. La convinzione costruttivo-cognitivista dello studioso, articola la concezione di senso dell'ordine sui due binari della predisposizione naturale e dell'importanza del codice (rappresentata dalla centralità data alla teoria dell'informazione) che è strettamente connessa alle nostre apprese (per prova ed errore) abitudini culturali. In questo senso la teoria della percezione utilizzata da Gombrich non subordina la potenza

⁹² E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 109.

⁹³ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., pp. 301-302.

dell'immagine alla strutturazione di un processo percettivo aprioristico, ma ne moltiplica le potenzialità creative, non solo sul piano dell'arte, ma su quello della rielaborazione cognitiva del reale, rilevandone il suo valore gnoseologico.

3.4 La presenza di Riegl ne *Il senso dell'ordine*

Il senso dell'ordine, come analisi teoretica e storica dell'ornamento, è legato a doppio filo, come già sottolineato, ad un altro grande lavoro sulla storia della decorazione, quello di Alois Riegl, *Problemi di stile*⁹⁴, pubblicato a Vienna nel 1893. Non è solamente un'affinità di contenuti a connettere le due opere, ma soprattutto una ragione biografica: Gombrich si forma nella stessa Università in cui Riegl fu professore, e il suo primo approccio a *Stilfragen*, come più volte ricorda⁹⁵, avvenne proprio durante il suo percorso universitario, per un lavoro assegnato dal suo maestro Julius von Schlosser⁹⁶. È quindi attraverso l'opera di Riegl che per la prima volta affronta il delicato tema dell'arte ornamentale, ed è con Riegl quindi che, forse più di tutti gli altri, Gombrich si mette in dialogo, in un percorso di revisione ma anche di continuità.

Nel suo confronto con i grandi studiosi della scuola di storia dell'arte di Vienna, parte di quella tradizione nella quale si è formato, da cui ha ricevuto i tratti salienti della sua educazione come storico dell'arte, e sulla quale ritornerà continuamente nel corso degli anni, le teorie di Riegl sono state uno dei bersagli privilegiati della polemica gombrichiana. Il giudizio gombrichiano sull'opera di Riegl, nella sua critica esplicita alle basi metafisiche e storicistiche del pensiero del grande storico dell'arte viennese, si è reso, almeno in parte, responsabile di una difficile ricezione tra gli studiosi anglofoni. Come descrive Richard Woodfield⁹⁷, nel suo saggio dedicato a *L'industria artistica tardo-*

⁹⁴A. Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893; trad. it., *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Feltrinelli, Milano 1963.

⁹⁵ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 8.

⁹⁷ Cfr. R. Woodfield, *Reading Riegl's Kunst-industrie*, in Woodfield, R. (a cura di), *Framing Formalism: Riegl's work*, G+B Arts International Prints, Amsterdam 2001, pp. 49-81.

romana⁹⁸, fino agli Settanta, pochissimi studiosi sentirono l'esigenza di mettersi in contatto con l'opera di Riegl, che rimaneva poco conosciuta. Se si fa eccezione, ovviamente, del lavoro di Gombrich, che già in *Arte e Illusione* aveva fatto riferimento all'opera di Riegl, in termini però essenzialmente critici.

Gombrich, proprio in ragione delle sue obiezioni nei confronti del pensiero riegliano, è stato spesso interpretato come ostile⁹⁹ alla sua eredità intellettuale. L'oggetto centrale delle sue critiche, non è l'intera produzione di Riegl, ma è in particolare il famoso, e notevolmente controverso, concetto di *Kunstwollen*. Esso rappresenta, per Gombrich, il simbolo di una riproposizione, seppur in chiave psicologica, di una concezione storica di matrice hegeliana, che intreccia lo sviluppo formale con il mutare della *weltanschauung* secondo un principio di causalità. Un'interpretazione a cui è corredata una forte opposizione critica, un'avversione¹⁰⁰ verso i residui storicistici nella storia dell'arte, che è ben espressa tra le pagine di *Ideali e Idoli*¹⁰¹ ed è strettamente connessa all'influenza di Popper e del suo *Miseria dello storicismo*. Ed è infatti la prima produzione di Riegl, non ancora caratterizzata dall'influenza di tale principio teorico, ad interessare in particolar modo Gombrich, oltre che per le tematiche trattate, al cui centro c'era proprio la questione dell'ornamentale.

Come sostiene molto bene Scarocchia¹⁰², con Riegl è resa evidente, per la prima volta in modo così completo, la trasformazione della ricerca storico-artistica in una disciplina scientifica. Più che dal punto di vista teoretico sono le scelte metodologiche che hanno fatto di lui uno dei primi studiosi a rivendicare uno studio oggettivo della storiografia artistica, che si arricchisce di un'analisi stilistica allargata, in cui le manifestazioni artistiche cosiddette "minori", diventano un aiuto ineliminabile alla ricerca dello storico nella comprensione delle evoluzioni dello stile. Un'attenzione che è

⁹⁸ A. Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich Ungarn*, Wien 1901; trad. it., *L'industria artistica tardo-romana secondo i ritrovamenti in Austria*, Firenze 1953.

⁹⁹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 8.

¹⁰⁰ Si rimanda in generale ai saggi contenuti in *Ideals and Idols* (1979) e in particolare al saggio *In search of cultural history*, trad. it.: *Alla ricerca della storia della cultura*, in *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.

¹⁰¹ In particolare in *Alla ricerca di una storia della cultura*.

¹⁰² S. Scarocchia, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006.

indistricabilmente connessa con le sue vicende biografiche: dal 1886 collaborò, infatti, come volontario all'*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* di Vienna, per poi diventare conservatore della sezione tessuti, ruolo che gli consentì un lavoro diretto proprio con quei materiali che poi divennero oggetto privilegiato della sua ricerca. La rilevanza di questo incarico nei suoi studi è evidente fin dall'inizio: nel 1891 infatti scrisse *Altorientalische Teppiche* nel quale propose un'analisi dell'antico tappeto orientale, strettamente basata sui materiali, e che aveva lo scopo di individuare i legami tra motivi formali, processi di produzione domestica e influenza decorativa islamica. Una ricerca che voleva essere, nelle intenzioni di Riegl, valutativa, nel suo ideale di un'analisi storica oggettiva, in grado di guardare all'arte passata in modo imparziale, scovando nei motivi formali e nella loro evoluzione una razionalità intrinseca. L'interesse per la decorazione tessile lo portò inevitabilmente allo studio di Semper e della sua scuola, il cui approccio "materialista" spinse Riegl ad un'aspra polemica, contenuta in particolare in *Stilfragen*.

Nel testo dedicato al tappeto antico, il legame proposto da Riegl tra arabesco e motivi decorativi della Grecia classica, configurava già un tipo di approccio all'analisi dell'ornamento che si proponeva di sconfessare il dominio della tecnica e della materia nell'evoluzione dei motivi formali di derivazione semperiana. Se era possibile infatti risalire alla costruzione di un processo di sviluppo continuo dell'arte ornamentale, rintracciando le parentele tra arabesco e palmetta greca, significava dare piena autonomia allo sviluppo formale rispetto all'ipotesi di una derivazione spontanea dei motivi geometrici da procedimenti tecnici e alle restrizioni imposte dal materiale.

Due anni prima di *Stilfragen*, era stata pubblicata *La Grammatica del Loto*¹⁰³ del Goodyear, opera nella quale lo studioso americano trovò dei collegamenti tra il motivo egizio del loto con la decorazione floreale classica. La prova del legame tra ornamento egizio e quello della Grecia classica, portò Riegl alla formulazione di *Stilfragen* (1893), nel quale intraprese un'indagine di ampio respiro sull'evoluzione storica del motivo dell'acanto dall'Egitto fino al Tardoantico. Contestando da una parte sia la costrizione dell'ornamento nei confronti della tecnica, sia il pregiudizio naturalistico che vedeva,

¹⁰³ W. H. Goodyear, *The Grammar of the Lotus*, London 1891.

in base anche al famoso racconto vitruviano sull'origine dell'acanto, il motivo vegetale derivante da un iniziale processo di imitazione della natura, Riegl guida il lettore in un serrato percorso, ricco di notazioni tecniche ed estremamente dettagliato nella descrizione dei motivi, in cui dall'origine egizia del motivo ornamentale vegetale si arriva alla spiegazione dell'apparire del tralcio ornamentale nel mondo greco sulla base di un principio di sviluppo di carattere formale. Per la prima volta, l'ornamento si faceva parte essenziale di un'analisi dell'evoluzione delle manifestazioni creative umane, interpretato quindi sul piano della forma: non una ricerca sull'origine, ma un'analisi diacronica dei legami fra le forme, delle parentele e dei richiami, per il caso specifico del motivo dell'acanto, che costituivano per Riegl una linea ininterrotta di sviluppo.

I primi due capitoli del testo sono appunto dedicati ad una serrata critica delle ricerche semperiane, o meglio, dei suoi seguaci. La critica di Riegl, infatti, cautamente, non coinvolgeva direttamente l'opera di Semper, ma le sue rielaborazioni e la diffusione di concezioni totalizzanti che vedevano nella tecnica e nei materiali la chiave esplicativa degli sviluppi formali dell'ornamento. L'approccio semperiano comportava un disinteresse nei confronti dell'evoluzione storica dell'ornamento che se non era direttamente negata, passava in secondo piano nel collegamento delle forme allo sviluppo delle tecniche. Il rifiuto di fare storia dell'arte ornamentale era connesso ad una sua considerazione come fatto a se stante rispetto all'arte "alta", come opera di un artigianato minore, che pur nella grandezza delle sue manifestazioni, non fornisce informazioni sulle manifestazioni stilistiche della sua sorella maggiore. Per Riegl questo voleva dire privarsi di uno strumento essenziale per la valutazione stilistica, e questa sua riconsiderazione del destino delle arti minori passava necessariamente per un riconoscimento della loro storicità, non in funzione di un'analisi delle tecniche che le hanno originate, ma dando ai motivi formali una vita autonoma e la capacità di tramettersi nella tradizione ornamentale occidentale, dal mondo egizio alla Grecia classica e oltre. Sebbene tale operazione ricostruttiva si prefiggeva lo scopo di mantenere un giudizio oggettivo e imparziale sull'evoluzione delle forme ornamentali,

non nasconde, secondo Lorda¹⁰⁴, un'apologia del mondo greco e una certa considerazione teleologica del processo di sviluppo dell'ornamento.

Problemi di stile, come suggerisce Margaret Iversen¹⁰⁵, traccia quindi un'analisi storica dell'ornamento come continuità di motivi formali, rifiutando sia il pregiudizio materialistico semperiano, che quello dell'origine naturalistica delle forme decorative, e basando invece tale continuità su un principio di autonomia della forma. Ma al fine di rendere possibile questo modello di sviluppo autoreferenziale, cioè dipendente dalle dinamiche stesse della forma, Riegl necessita di un principio unificante in grado di dare conto delle due caratteristiche fondamentali dello sviluppo formale: la sua continuità da una parte, e la sua autonomia dall'altra. Ed è sulla base di questa esigenza che si delinea già in *Stilfragen* il principio del *Kunstwollen*. Come "volontà della forma" o "volontà formale", tale concetto è stato spesso oggetto di dibattito intellettuale, proprio per la complessità del suo ruolo nella riflessione riegliana. La mancanza di un'uniformità interpretativa non deriva solo dalla sua multiforme estensione, ma più probabilmente da una ambiguità¹⁰⁶ di base nell'uso fatto di tale nozione dallo stesso Riegl, che ne varia le caratteristiche nel corso delle sue opere. In *Stilfragen* il *kunstwollen* è introdotto quasi lateralmente come strumento che permette a Riegl di svincolare l'evoluzione dell'ornamento dall'influenza della tecnica, facendo dell'arte ornamentale e dell'autonomia dei motivi formali che la caratterizzano, la cartina di tornasole dell'evoluzione generale dello stile. Nelle opere successive, in particolare in *Industria artistica tardoromana*¹⁰⁷, esso acquista un peso sempre maggiore, come chiave interpretativa dell'approccio di Riegl alle dinamiche storico-artistiche. Secondo Pinotti:

Chiave della comprensione dello sviluppo stilistico è il concetto di *Kunstwollen*, vero e proprio cuore della riflessione riegliana sullo stile. Categoria da Riegl più usata operativamente che definita nei suoi contorni precisi, il *Kunstwollen* sta ad indicare il nesso essenziale tra il mondo delle forme, il sentimento dello spazio e le determinazioni

¹⁰⁴ J. Lorda, *Problems of style. Riegl's problematic foundations*, in Woodfield, R. (a cura di), *Framing Formalism: Riegl's work*, G+B Arts International Prints, Amsterdam 2001.

¹⁰⁵ M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.

¹⁰⁶ M. Iversen, *op. cit.*

¹⁰⁷ A. Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich Ungarn*, Wien 1901; trad. it., *L'industria artistica taro-romana secondo i ritrovamenti in Austria*, Firenze 1953.

antropologiche ed epocali [...]. Alla storia dell'arte intesa dai semperiani come "saper fare" (*Können*) va sostituita una storia dell'arte intesa come "voler fare" (*Wollen*). [...] Il *Wollen* cambia invece a seconda delle epoche e dei popoli, ed è il suo mutare a determinare l'evoluzione degli stili.¹⁰⁸

Parlare di una volontà formale autonoma, che ogni popolo o epoca esprime nelle sue espressioni artistiche (di cui l'ornamento rappresenta la manifestazione più pura), vuol dire offrire una visione oggettiva dei risultati artistici di ogni epoca, ponendo fine agli stigmi di decadenza o rinascita. Ogni opera è manifestazione del *Kunstwollen* della sua epoca, concetto che seppur mantiene dei contatti con la *weltanschauung*, non ne è pienamente l'espressione. Pur nelle connessioni con le dinamiche culturali, il mondo delle forme si struttura secondo una volontà autonoma, che evolve con la storia e ne segna al contempo l'evoluzione. Il formalismo riegliano assume quindi caratteri totalizzanti, che però sono stemperati da una formulazione che spesso è legata ad analisi di tipo psicologico-percettivo di derivazione hildebrandiana. In questo senso, i diversi stili corrispondono a diversi modelli percettivi, ovvero a modi diversi di percepire la realtà, in un percorso progressivo che, in *Industria Artistica Tardoromana* viene esplicitamente delineato (anche questo in relazione agli studi di Hildebrand sulla percezione) come un passaggio dal "tattile" (aptico) del mondo egizio all'"ottico" del tardoantico.

Dal punto di vista interpretativo quindi, il *Kunstwollen* riegliano ha diviso la critica. Dal tentativo di Panofsky di interpretare in senso trascendentale il concetto di volontà formale (la cui stessa traduzione è un'approssimazione), si arriva alla critica gombrichiana che lo interpreta in senso psicologico, ma che lo connette al contempo alla sua personale polemica nei confronti dello storicismo, ritrovandoci degli echi della filosofia della storia hegeliana. La rivendicazione di una storia dell'ornamentale, dell'autonomia dei motivi formali, si struttura quindi su una concezione, quella del *Kunstwollen*, che sarà il bersaglio della critica gombrichiana, perché, secondo Gombrich, costituirebbe il cuore di una concezione storico-artistica basata sul collettivismo e sul principio di causalità, seppur sul piano formale, che si scontra con il possibilismo individualista gombrichiano.

¹⁰⁸ A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, Mimesis, Milano 2001, pp. 44-47.

Come si è accennato in precedenza, il lavoro riegliano ha avuto per molto tempo, almeno fino agli anni Settanta del Novecento, una scarsa diffusione tra gli intellettuali anglofoni, testimoniata anche da un'assenza di traduzioni della sue opere principali. Tale disinteresse, non fu dovuto semplicemente ad una distanza linguistica¹⁰⁹, ma derivò probabilmente da una diversità paradigmatica nell'approccio alla teoria dell'arte, oltre che forse dal peso delle critiche antistoricistiche popperiane e gombrichiane. Ma proprio nell'opera di Gombrich, Riegl è una presenza costante, a partire dagli anni Cinquanta (ad esempio nel saggio *Arte ed erudizione*¹¹⁰) fino al suo ultimo libro, uscito postumo nel 2002, *The Preference for the Primitive*¹¹¹. La sua presenza trasversale è però, secondo le intenzioni esplicite dell'autore, a fini polemici: ogni intervento è infatti incentrato nel marcare una distanza del suo approccio metodologico nei confronti di quello riegliano. Le accuse sono più o meno le stesse: Riegl ha sbagliato nel voler costruire un metodo essenzialmente olistico di approccio alla storia dell'arte, di essersi affidato al "feticismo della causa unica", di essere quindi stato uno dei "traduttori" del sistema hegeliano nella storia dell'arte, traduzione che pur liberandosi dei contenuti metafisici del sistema storicistico hegeliano, ne rende i meccanismi sul piano psicologico.

Nel mio campo, la storia dell'arte, è stato Alois Riegl, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, a compiere la sua personale traduzione del sistema hegeliano in termini psicologici. Al pari di Hegel, egli vedeva l'evoluzione delle arti sia come un processo dialettico autonomo, sia come una delle rotelle che giravano all'interno di quel complesso organismo di consecutive "concezioni del mondo".¹¹²

Proprio il problema della psicologia dello stile, serve a Gombrich a definire la peculiarità del suo approccio sullo sfondo delle teorie della tradizione intellettuale nella quale egli stesso si era formato. L'attacco nei confronti di Riegl, sulla scia delle accuse popperiane allo storicismo, ha lo scopo di marcare il confine di un uso della

¹⁰⁹ Cfr. R. Woodfield, *Reading Riegl's Kunst-industrie*, in Woodfield, R. (a cura di), *Framing Formalism: Riegl's work*, G+B Arts International Prints, Amsterdam 2001, pp. 49-81.

¹¹⁰ E. H. Gombrich, *Art and Scholarship*, "College Art Journal", 17, 1958, pp. 342-356. Ristampato in *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, Oxford 1963; trad. it. *Arte ed erudizione*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

¹¹¹ E. H. Gombrich, *The Preference for the Primitive*, Phaidon Press, London 2002.

¹¹² E. H. Gombrich, *Ideali e idoli*, cit., p. 42.

psicologia nello studio dell'arte che sebbene trova spazio proprio nella tradizione storico-artistica viennese, si configura in Gombrich in termini molto differenti. E' come se Gombrich volesse distaccarsi da tale tradizione evidenziandone le differenze nei confronti della sua ricerca personale: la psicologia utilizzata da Riegl, che ha per Gombrich delle stratificazioni storicistiche proprio nel suo modo di trattare complessivamente il problema del rapporto dello stile con le modalità visive di un'epoca, non ha niente a che vedere con l'uso della psicologia da lui proposto cinquanta anni dopo. La prima infatti è connessa ad un'analisi generale del rapporto dell'uomo con il mondo, legata quindi alla concezione dell'arte come frutto della mentalità di un'epoca, e mette insieme quindi storia, arte e evoluzione in linea con un cambiamento delle proprietà cognitive umane, mentre la seconda è legata ad un'analisi sperimentale del rapporto dell'uomo con l'immagine e del problema rappresentativo, nei termini dei più moderni studi sperimentali sui problemi visivi.

C'è un tratto di genio nel semplicismo con cui il Riegl cerca di spiegare, sulla base di un unico principio, tutti i mutamenti stilistici che avvengono nell'architettura, nella scultura, nella pittura e nell'ornamentazione. Ma questo semplicismo, che lui scambiava per il segno caratteristico di un atteggiamento scientifico, lo rese facile presa di quegli abiti mentali prescientifici che i principi unitari spesso generano, finendo in vere e proprie mitologie. La "volontà artistica", il *Kunstwollen*, diviene un *deus ex machina* che muove gli ingranaggi degli sviluppi artistici secondo "leggi inesorabili". [...] Non è difficile vedere in questo quadro della storia universale una ripresa di quelle mitologie romantiche che hanno avuto il loro apogeo con la filosofia della storia di Hegel.¹¹³

Gombrich, in questo brano tratto da *Arte e Illusione* è *tranchant* nei confronti dell'approccio storiografico riegliano. Di questo tenore sono gran parte delle riflessioni proposte in *Arte e Illusione*, così come nei saggi di *Ideali e Idoli*. Quando però Gombrich non deve riferirsi alle metodologie riegliane per la storia dell'arte, ma si occupa del problema dell'ornamento, i toni della sua decostruzione si smorzano: *Il senso dell'ordine* è infatti il testo nel quale Gombrich dedica davvero uno spazio amplissimo alle ricerche riegliane, offrendone quindi una più accurata analisi. Il tema dell'ornamentale fa emergere i punti di contatto fra i due autori, grazie anche alla più attenta

¹¹³E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., pp. 30-32.

rivalutazione che Gombrich offre dell'opera riegliana. Essi condividono in primo luogo la convinzione dell'importanza e delle preminenza dello stile sulla singola opera: ogni opera può essere compresa solo attraverso una prospettiva che inquadri il suo essere in continuità con quelle precedenti. Come ci dice Gombrich: «Tutti i quadri, come ha detto Wölfflin, devono più ad altri quadri che all'osservazione diretta»¹¹⁴. Ma la misura con la quale i due autori considerano la centralità dello stile è diversa. Se per Riegl lo stile, come manifestazione del *Kunstwollen* diventa una sovrastruttura che predetermina la forma e l'esistenza stessa della singola opera, per Gombrich parlare di legame, o meglio di "somiglianze di famiglia", non vuole dire schiacciare l'individualità dell'opera: se è vero che essa deve essere compresa in base a un contesto, culturale e stilistico, non è però predeterminata da esso. Ogni opera è il crocevia di una serie infinita di concause che possono manifestarsi in un modo come in un altro, secondo un itinerario che rimane sostanzialmente imprevedibile. «Tutto parla contro l'esistenza di leggi totalizzanti, che ci consentirebbero di spiegare qualsiasi sviluppo di questo genere come sequenza inevitabile di eventi. Si può dimostrare che le sequenze che sembrano seguire una logica interna non sono interamente predeterminate»¹¹⁵. Pur valutando l'importanza di una ricerca della continuità dei motivi formali nel corso della storia dell'arte, che Gombrich stesso prende ad oggetto d'esame proprio ne *Il senso dell'ordine* collegandoli alla percezione e all'influenza su di essa della forza dell'abitudine, non ne condivide, come si è detto, la loro inevitabilità.

Anche la connessione fra un'analisi del mutamento dello stile e le dinamiche percettive, può essere in parte un argomento condiviso, sempre considerando comunque la diversità delle teorie a disposizione dei due studiosi, quelle di Helmholtz e Hildebrand per Riegl, e quelle più avanzate della psicologia sperimentale della seconda metà del Novecento a disposizione invece di Gombrich. Per entrambi gli autori infatti, l'analisi della visione diventa tramite fondamentale alla comprensione dell'esistenza di determinati motivi formali e della loro evoluzione, stabilendo una connessione fra creazione e visione che permette una migliore comprensione del cambiamento storico-artistico. Per Riegl però la percezione si lega al mutamento del

¹¹⁴ Ivi, p. 286.

¹¹⁵ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 231.

Kunstwollen, inserendo nella dinamica visione-creazione una variabile esterna, che è quella storica, in grado di dominare completamente entrambi i processi. È il *Kunstwollen* infatti a determinare il cambiamento stilistico, e la percezione si inserisce nelle sue dinamiche: come afferma in *Industria artistica tardoromana*, la storia dell'arte diventa un susseguirsi di diverse modalità percettive, dall'aptico (o tattile) dell'antico Egitto, fino alla comparsa dell'ottico nel Tardoantico, trasformando quindi i cambiamenti epocali in cambiamenti della "volontà" artistica che si manifestano come evoluzioni nelle modalità percettive privilegiate. Per Gombrich invece la percezione è affrontata come caso individuale, non come mutamento collettivo, in cui il legame tra motivi formali ed effetti percettivi esiste, ma è multiforme e non sempre rintracciabile. La psicologia della percezione gli serve come chiave di comprensione del linguaggio formale dell'arte, rimanendo però applicabile nel caso della singola opera d'arte o immagine, senza farne la spiegazione dell'evoluzione dello stile. Il piano psicologico e quello storico, pur rimanendo connessi, non si fondono, ma viene mantenuto un approccio a più livelli, in cui il piano dell'analisi psicologica si concentra sulla comprensione dei meccanismi interni alla immagine, alla sua creazione e alla sua lettura da parte dello spettatore, mentre l'analisi storica rimane sul piano individualistico della logica della situazione popperiana. Come dice Gombrich: «L'intento di questo libro [*Arte e Illusione*] era di spiegare perché l'arte abbia una storia, non perché questa storia si sia sviluppata in una direzione piuttosto che un'altra.»¹¹⁶, ovvero non vuole darsi come modello olistico ma si configura come un'analisi particolaristica che tiene conto della complessità degli innumerevoli fattori in gioco, cercando di rintracciarne il più possibile i meccanismi, senza farsi però sistema, né costruirsi come modello predittivo.

Per questi motivi, lo studio della storia della tecnica diventa per Gombrich parte fondamentale di ogni analisi storico-artistica, perché, pur analizzando un aspetto particolare dei mutamenti artistici, è in grado di riportarci al contesto effettivo di creazione dell'opera d'arte, al lavoro del singolo artista, e quindi al suo relazionarsi con il lavoro degli artisti che lo hanno preceduto, attraverso un lento adeguamento delle

¹¹⁶ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 346.

tecniche ereditate dalla tradizione allo scopo di ottenere gli obiettivi posti dal contesto creativo.

Sia negli scritti dello stesso Riegl che in quelli dei suoi seguaci e interpreti, come Worringer, Dvořák e Sedlmayr, si trova una messe di stimolanti problemi e ipotesi storiche; ma, a parer mio, il loro maggiore vanto è, in realtà, la loro fatale debolezza: rinunciando all'idea di abilità tecnica quegli autori non solo si sono privati di una testimonianza essenziale ma si sono preclusi anche la possibilità di realizzare la loro maggiore ambizione, quella di arrivare a una valida psicologia del mutamento stilistico.¹¹⁷

Attraverso lo studio delle tecniche, della loro storia, e dell'influenza sul procedimento artistico, si è in grado di mettere la singola opera all'interno di un contesto di maestria, competizione ed abilità, che ne influenza fortemente l'esistenza. Il rifiuto, da parte di Riegl, di occuparsi della tecnica, e il suo tentativo di negarne, in polemica con i semperiani, ogni ruolo all'interno della creazione artistica, guidata da quella volontà creatrice autonoma in cui il materiale e le dinamiche della sua lavorazione non influiscono sul risultato finale, diventa quindi la grave mancanza della teoria riegliana dell'ornamento, che infatti Gombrich integra con i suoi riferimenti a Semper. Come afferma esplicitamente nel terzo capitolo de *Il senso dell'ordine*, in riferimento alla critica di Riegl al materialismo, Gombrich sottolinea che se lo studioso era nel giusto a denunciare la ristrettezza di una concezione che fa derivare i motivi decorativi dalle tecniche impiegate, allo stesso tempo:

Dato ciò per scontato, è però importantissimo non lasciarsi spaventare dall'etichetta di materialismo ricadendo nell'errore opposto. L'uomo può essere creativo unicamente in relazione a problemi che si sforzi di risolvere. L'idea dell'artista come essere divino che trasforma il caos in una specie qualsiasi di ordine, in libero dispiegamento della sua creatività, è un mito romantico. Persino un Beethoven era un "compositore", lavorava all'interno di un medium fissato e all'interno di una salda tradizione.¹¹⁸

¹¹⁷ Ivi, p. 32.

¹¹⁸ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 85.

Quella gombrichiana è quindi una concezione individualistica della storia dell'arte, che fa dello stile, come suggerisce Bakoš¹¹⁹, l'orizzonte di alternative date sulle quali si applica la scelta dell'artista, spinto da quella che Gombrich definisce "la logica della situazione".

Nonostante le differenze, ne *Il senso dell'ordine* Gombrich marca i confini del suo approccio sullo sfondo di quello riegliano, formulando un tributo ad un'opera, *Stlifragen*, che fino ad allora era stata poco studiata e che invece è, per lui, «forse l'unico grande libro mai scritto sulla storia dell'ornamentazione»¹²⁰. Affascinato dalla scrupolosità e dalla ricchezza di esempi e materiali forniti da Riegl, rende onore alle sue ricerche con i suoi continui e ampi riferimenti nel corso di tutto il testo (oltre che già, precedentemente, nelle conferenze preparatorie). Lo studio dell'ornamento è però affrontato su un piano completamente differente da quello riegliano: quello di Gombrich non è infatti il tentativo di costruire una storia dell'ornamentazione o dei suoi motivi formali più diffusi, sebbene presenti spunti in tal senso e digressioni dedicate ad esempio al tema della grottesca o della "maschera elusiva", ma vuole invece proporre un'analisi teoretica del ruolo dell'ornamento sul piano percettivo che non si riserva, almeno esplicitamente, di fornire un'interpretazione definitiva. È un'analisi multilaterale dell'ornamento, delle sue caratteristiche, degli effetti e della storia delle teorie che lo riguardano. La sua struttura polifonica quindi differisce fortemente dall'opera riegliana, che al contrario fa dell'analisi dell'evoluzione del motivo dell'acanto il centro dell'intera indagine. Nella diversità degli intenti si scorge però l'apertura di un dialogo da parte di Gombrich nei confronti di un autore centrale della sua formazione, che supera in parte la base polemica degli scritti precedenti. Anche in questo caso quindi, e non solo per la questione percettiva, *Il senso dell'ordine* può darsi come un'opera essenziale per la comprensione delle caratteristiche fondamentali della riflessione gombrichiana.

¹¹⁹ J. Bakoš, *Introductory: Gombrich's struggle against metaphysics*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 239-250.

¹²⁰ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 202.

3.5 Gombrich, l'ornamento e l'arte contemporanea

Uno degli aspetti forse più criticati e meno compresi di tutta la produzione gombrichiana è il problema posto dall'arte contemporanea, ovvero della sua esclusione più o meno esplicita, dalle riflessioni dello studioso. Anche nel caso de *Il senso dell'ordine*, molte delle critiche vertevano proprio sulla questione del ruolo svolto dall'arte contemporanea all'interno del testo e della confusione di piani fra ornamento, arte non rappresentativa, e gli esperimenti dell'arte del Novecento. Ad esempio Michaud¹²¹, nella sua recensione all'opera, ha sostenuto che l'interesse di Gombrich per il decorativo è stato proprio dettato dal suo disinteresse per l'arte contemporanea; inoltre, secondo lo studioso, Gombrich, mantenendo la distinzione fra arte alta e arte a cui si presta un'attenzione marginale, propone un modello conservatore di approccio all'immagine, che esclude faziosamente le espressioni del contemporaneo, nel quale il passaggio dal centro al margine è, per Michaud, una delle possibili caratteristiche. Anche per Vattimo¹²², Gombrich in questa distinzione ha isolato la dimensione del decorativo, ne ha fatto un'espressione autonoma, non considerandola come costitutiva dell'arte in generale.

Facendo eccezione delle brevi e generali pubblicazioni su alcuni artisti contemporanei¹²³, da Kokoschka a Bridget Riley, Gombrich non si occupò di arte contemporanea. Come storico e teorico dell'arte interessato al problema del valore cognitivo e culturale dell'immagine nella sua trasversalità, il parziale silenzio, che diventa talvolta esplicita chiusura, nei confronti degli esperimenti artistici novecenteschi, è sembrato però per alcuni¹²⁴ pregiudizievole. Della presunta ostilità di Gombrich nei confronti di molta parte dell'arte contemporanea si è molto parlato: già dalla pubblicazione di *Art and Illusion*, si interpretò la sua predilezione nei confronti dell'arte illusionistica in termini programmatici, intendendola in un quadro di riflusso nostalgico nei confronti della figurazione, in contrapposizione con quanto si stava

¹²¹ Y. Michaud, *L'Art auquel on ne fait pas attention, à propos de Gombrich*, in «Critique», 416, 1982, p. 22-41.

¹²² G. Vattimo, *Ornamento e monumento*, «Rivista di Estetica», 12, 1982, pp. 36-43.

¹²³ Si rimanda alle riflessioni contenute nel primo capitolo di questo lavoro.

¹²⁴ In particolare Rudolph Arnheim (1962) e Danto (1983).

sperimentando nel panorama artistico degli anni Cinquanta. A queste critiche è lo stesso Gombrich a rispondere nella prefazione alla seconda edizione dell'opera, sostenendo la sua estraneità a posizioni che sostengono «la fedeltà alla natura come il modello della perfezione artistica»¹²⁵. Lo studioso sente il dovere di sottolineare la tendenziosità di tali interpretazioni, svelando quel *misunderstanding* nato dalla sua attenzione al problema della rappresentazione e alle modalità creative ad essa connesse. Il suo interesse per la questione rappresentativa non si limita semplicemente allo studio dell'illusionismo: anche la predilezione per l'arte caricaturale, e in generale l'allergia nei confronti di una limitazione dell'indagine teorica all'interno di una definizione specifica di immagine e di rappresentazione, sono diretta testimonianza di una riflessione che non ha lo scopo di ratificare la superiorità di determinate categorie espressive, ma che è invece volta a svelare i meccanismi interni dei processi creativi e dei processi percettivi. L'etichetta di conservatore rischia di non cogliere appieno la complessità delle posizioni dello studioso, e di fondo, non qualifica la sua riflessione sul problema dell'immagine, se la si intende solo come una questione di gusti e predilezioni.

Su un altro piano si muovono invece le accuse di Arnheim, *in primis*, e di Danto. Esse non consistono semplicemente nella denuncia dell'esclusione dell'arte contemporanea dalla riflessione gombrichiana, ma colpiscono invece le strutture teoriche attorno alle quali Gombrich fonda il suo ripensamento del concetto di rappresentazione, tacciandole di inadeguatezza dei confronti delle sperimentazioni artistiche novecentesche. La dura recensione di Arnheim¹²⁶ ad *Arte e illusione*, di cui si è già parlato nel secondo capitolo, vede nella connessione arte/illusione un presunto ostacolo per la comprensione dei problemi posti dall'arte contemporanea alla questione della lettura dell'immagine. Dello stesso tenore, sebbene parta da presupposti completamente diversi, è la critica di Danto¹²⁷: l'arte contemporanea, come impresa di destrutturazione e decentramento del senso tradizionale dell'artisticità, non

¹²⁵ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*; cit., p. XII.

¹²⁶ R. Arnheim, Recensione di E. H. Gombrich *Art and Illusion*, cit., p. 76.

¹²⁷ A. C. Danto, *E. H. Gombrich*, «Grand Street», 2, 2, 1983, pp. 120-132.

può essere compresa mediante quelle categorie di sviluppo e progresso con le quali si può invece tentare di offrire una chiave interpretativa dell'arte precedente.

Al di là di queste complesse polemiche, che verranno affrontate più avanti, è necessario evidenziare che l'aver evitato da parte di Gombrich il problema posto dall'arte contemporanea, in senso specifico, è specchio di un generale distanziamento da una certa pratica della critica d'arte. Nell'«ambizione [...] di diventare una specie di commentatore della storia dell'arte»¹²⁸, Gombrich si è più che altro dedicato ad analisi storiche e teoriche che non si sono esplicitate nell'analisi dell'opera di un certo artista o di uno specifico stile, ma che hanno posto delle questioni di natura estetica sul piano dell'indagine storico-artistica.

Anche per il caso dell'arte contemporanea, Gombrich fa riferimento a questioni teoriche di carattere generale, senza riferimenti diretti ad opere o artisti (se non in rari casi), ma concentrandosi sulle contraddizioni interne ad alcune tendenze della critica novecentesca, che si esplicano in particolare nella polemica sul primitivismo e l'espressionismo. Teorie, o meglio, questioni teoriche dai confini ampi, alle quali Gombrich dedica molto spazio nella sua produzione allo scopo di confutarne le premesse, e scovarne l'influenza in certi modi di valutare il ruolo dell'arte e l'opera dell'artista. Su questa polemica, di cui si sono tracciate le linee fondamentali già nel primo capitolo, ha influito in modo decisivo la ricerca popperiana, con la sua carica decostruttiva, ma non solo: gli studi sulla comunicazione, in primo luogo la teoria dell'informazione, hanno aiutato Gombrich a elaborare una teoria dell'espressione in cui il valore del codice, e delle aspettative, proiezioni e ipotesi del destinatario, struttura la possibilità stessa della comunicazione, in cui l'opera non può farsi sintomo se non all'interno di un contesto e di un linguaggio specifici.

Se in *Art and Illusion* lo spazio dedicato all'arte del Novecento è esiguo, di poco più ampio sarà quello dedicato all'interno di *The Sense of Order*. Anche nel caso dell'ornamento, infatti, i riferimenti dello studioso agli esperimenti artistici contemporanei sono frammentari, discontinui e orientati funzionalmente alla spiegazione di alcuni degli effetti visivi più diffusi dell'arte ornamentale. Gli stessi

¹²⁸ E. H. Gombrich, *Argomenti del nostro tempo*, cit., p. 16.

riferimenti a Josef Albers, ad Escher e alla *Op art*, rispondono all'esigenza di mostrare alcuni dei meccanismi visivi comuni all'arte ornamentale e non entrano in merito della questione del contatto fra esperimenti ornamentali e arte contemporanea, se non in termini di suggestioni. Sul rapporto invece tra arte astratta e ornamento si concede una piccola e generica digressione alla fine del secondo capitolo, quando parla del rifiuto del funzionalismo nei confronti dell'ornamento in generale:

Fu appunto nel periodo in cui la creazione delle forme decorative venne sempre più soppressa a favore di un'utilità funzionale, che quanto viene chiamato arte astratta fece il suo ingresso nel dominio riservato della pittura e della scultura. Concediamo che si tratta di un punto sensibile, per non dire nevrotico della critica del ventesimo secolo. Nulla piaceva meno a un pittore astratto del termine "decorativo", epiteto che gli rammentava il familiare diletto secondo il quale quanto aveva prodotto era, al massimo, una piacevole tappezzeria. [...] I rapporti tra decorazione e astrazione sono troppo complessi per riassumersi in una qualsiasi formula, ma chi ha letto questo capitolo comprenderà che la teoria della pittura astratta del ventesimo secolo deve in realtà di più ai dibattiti sul disegno insorti nel secolo precedente di quanto di solito si ammetta.¹²⁹

L'accostamento tra astrazione e decorazione è solo accennato: l'atteggiamento critico nei confronti di un certo modo di considerare il concetto stesso di astrazione, che quasi venti anni prima aveva espresso nel suo *The Vogue of Abstract Art*¹³⁰, è in questo caso mitigato. Anche se resta l'accusa nei confronti della pregiudizievole esclusione dell'origine di certe modalità espressive nell'ambito della produzione artigianale, Gombrich non dimentica di sottolineare la diversa funzione che traccia il confine fra belle arti e arti applicate, ovvero:

Quanto nella nostra società chiamiamo arte ci viene presentato in un contesto particolare, va recepito con una particolare specie di attenzione o, per impiegare il termine tecnico, con un atteggiamento mentale particolare. Non potremmo mai dedicare il medesimo grado di attenzione a tutta la miriade di prodotti di immaginazione decorativa che ci circondano.¹³¹

¹²⁹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 82.

¹³⁰ E. H. Gombrich, *The Vogue of Abstract Art*, in *Meditations on a Hobby Horse*, 1963; trad. It: *La moda dell'arte astratta*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

¹³¹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 82.

Se Gombrich evita di approfondire lo statuto dell'espressione artistica a lui coeva, parlandone solo marginalmente nel corso della sua produzione, su un altro piano, come accennato in precedenza, c'è la discussione sulla possibile applicazione delle sue riflessioni ad essa. Sconfessando le accuse che hanno fatto di *Art and Illusion* un'apologia dell'arte rappresentativa, vi si può invece ritrovare una grande riserva di potenziale per il caso dell'arte contemporanea. La profonda opera di decostruzione del concetto stesso di rappresentazione, effettuata attraverso un'analisi dei processi di creazione e di *mimesis* secondo le teorie della psicologia della percezione può considerarsi come uno dei più completi tentativi di delegittimazione di una concezione di immagine ancora fortemente radicata a schemi di origine ottocentesca.

Suzi Gablik¹³² e Arthur Danto¹³³, hanno però giudicato la teoria gombrichiana inapplicabile all'arte del Novecento. La prima ha sostenuto l'inadeguatezza del modello di progresso artistico mutuato dalla logica scientifica popperiana alle manifestazioni artistiche non rappresentative. La logica del progresso per prova ed errore su base percettologica, è forse utile per l'arte mimetica, ma l'arte contemporanea, per la Gablik, necessita di categorie specifiche, che non rientrano appunto in quelle basate su un'analisi della visione e dell'illusione. Come può infatti applicarsi alle dinamiche di mutamento radicale, ai processi di ribaltamento dell'immagine tradizionale, un metodo che fa della prova ed errore la chiave del progressivo evolversi dell'arte? Il lento processo di adattamento e selezione proposto da Gombrich, se ben si adatta a descrivere il cambiamento all'interno dello sviluppo della rappresentazione pittorica nell'arte occidentale, rischia di non essere adeguato invece alle destrutturazioni contemporanee, che si sono spesso manifestate per ribaltamenti e rivoluzioni subitane, e non posso essere quindi comprese secondo un modello progressivo di sviluppo artistico. Sulla stessa linea riflette Danto, che aggiunge osservazioni anche sull'inadeguatezza della declinazione in senso percettologico dei modelli esplicativi gombrichiani:

The kind of art Gombrich has so tirelessly sought to explain, and the possibility of whose history he has made his main problem, is

¹³² S. Gablik, *On the Logic of Artistic Discovery*, «Studio International», 186, 1973, pp. 65-8.

¹³³ A. C. Danto, *art. cit.*

illusionistic art. Yet illusionism has not been an artistic goal for some while, certainly not in the respect at least in which perceptual psychology may be of some use, with the possible exception of the short lived op-art movement. [...] Gombrich has denied that all that counts as art for him is illusionistic art. He wrote *The Sense of Order* to prove that he has a long and deep interest in ornament as well as image -as though the nonrepresentationality of ornament had anything to do with the way in which modernist art is not representational! [...]When I read Schapiro or Steinberg, I have the definite sense of someone who uses structures accessible only to a very modern sensibility to make discoveries regarding past expressions, and which would be hidden until modernism revealed them. Gombrich is the absolute inverse, an essentially nineteenth-century sensibility trying to apply, futilely, what it is trendy to call the Renaissance Paradigm to contemporary expressions for which it is almost comically inadequate.¹³⁴

Danto va ben oltre le critiche della Gablik. Non si tratta di destrutturare infatti il modello di cambiamento artistico di matrice popperiana, ma di negare l'utilità della psicologia della percezione nella ricerca estetica e storico-artistica. Per Danto quello di Gombrich è un approccio metodologico ormai datato, legato ai modelli storico-artistici ottocenteschi, perché radicato su un paradigma esplicativo di natura visuale, di derivazione rinascimentale, inutile per la comprensione dell'arte non illusionistica. Basare quindi la spiegazione dell'altro dalla rappresentazione su un modello percettivo è per Danto metodologicamente errato, così come lo è ancor più il tentativo di utilizzarlo per lo studio della storia dell'arte e dello sviluppo stilistico. Come afferma più avanti:

He [Gombrich] is correct in saying that it is a matter of perceptual psychology to explain why certain schemata of pictorial representation are optically convincing. What perceptual psychology will not explain, however, is why art has a history, so the internal connection he wants between the history of art and the psychology of perception simply will not hold.¹³⁵

Se la psicologia della percezione può essere utile a comprendere il valore illusionistico di certe immagini, non può, secondo Danto, né essere un criterio generale valido per qualsiasi produzione artistica, né tantomeno essere la base per spiegare

¹³⁴ Ivi, pp. 122-124.

¹³⁵ Ivi, p. 127.

l'opera d'arte nel suo valore culturale e storico. E questo diniego è sostenuto sulla base della confutazione di quello che per Danto è il ragionamento stesso di Gombrich:

In one of his characteristic *trucs* of comparing commercial with fine art, Gombrich has conjectured that "even the crude coloured renderings on a box of breakfast cereal would have made Giotto's contemporaries gasp." It is just here that the connection between history and perception dissolves. Giotto's contemporaries could have perceived, without learning, immediately, that these bowls of goodness were "better" bits of illusion than anyone's current madonna, and doubtless the history of art would have been vastly different had God let a box of Wheaties fall into Giotto's Florence: there would have been no need to send Michelangelo later on. And Gombrich knows this perfectly well. [...] There is doubtless an interesting question of why artists find it easier to copy one another than to copy nature, but whatever the case, the history of art is not in any way dependent upon any facts of perception. "Art has a history," Gombrich writes, in *The Heritage of Appelles*, "precisely because the methods of constructing an acceptable image have to be developed and have to be learned." So they do. So must the methods of cooking acceptable soufflés, of making roofs that don't leak, or building bombs and timepieces. Any technology happens to have a history, so art as a technology of illusion has a history as well.¹³⁶

Le scarse informazioni che offre Danto della confutazione della teoria gombrichiana si basano quindi sostanzialmente sulla messa in dubbio del concetto di *mental set*: riconoscere le immagini come rappresentazioni di oggetti è secondo Danto, una capacità innata¹³⁷, un uomo del medioevo quindi riconoscerebbe una pubblicità dei cereali come senza dubbio più realistica di un'opera di Giotto. E questo implica di conseguenza che la capacità di riconoscere l'illusione non è, per Danto, culturalmente relativa. Egli quindi oppone il suo approccio moderatamente realista alla percezione al presunto convenzionalismo gombrichiano, rifiutando quindi la centralità della percezione per la storia dell'arte. Anche in questo caso, però, la critica di Danto risente di un'interpretazione parziale della teoria gombrichiana, che non tiene in considerazione l'apertura nei confronti della naturalità dell'atto percettivo proposta da

¹³⁶ Ivi, p. 129.

¹³⁷ Secondo Kesner: «Danto claims that the eye is trans-historical and visual processes are cognitively impenetrable. Elsewhere he adds that pictorial competence is not, in any obvious way, affected by historical or cultural differences and neither do cultural and historical differences penetrate perception» (L. Kesner, *Gombrich and the problem of relativity of vision*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, p. 269).

Gibson, e rielaborata da Neisser, i quali, come si è rilevato in precedenza, svolgono un ruolo essenziale nella produzione di Gombrich.

Danto fa, senza dubbio, leva su alcune debolezze della ricerca gombrichiana: l'evoluzione di alcune sue riflessioni nei riguardi della culturalità o naturalità dell'atto percettivo, così come il ridefinirsi, nel corso della sua produzione, della sua posizione in relazione agli avanzamenti degli studi percettivi fra gli anni Cinquanta e gli Ottanta, sono punti di fragilità di un pensiero che è già di base tendenzialmente asistematico. Ma le critiche proposte non dissolvono l'innovatività del portato gombrichiano: non c'è il tentativo di sottomettere la storia dell'arte a criteri di natura percettiva, come accadeva in parte in Wolfflin e Riegl, ma utilizzare gli strumenti offerti dalla psicologia della percezione per comprendere l'influenza che ha la complessità dei processi visivi nella lettura dell'opera d'arte e quindi durante l'atto creativo. L'evoluzione stilistica non è giustificata visivamente *tout court*, così come il modello di schema e correzione (o prova ed errore) non si propone come chiave interpretativa assoluta del divenire delle tecniche artistiche, ma entrambi aiutano a problematizzare la dimensione del visivo, e quindi della parte del *beholder*, che viene per la prima volta inteso come necessario oggetto di studio per la storia dell'arte. Inserire il visivo e le sue peculiarità nella considerazione dell'opera d'arte, anche come documento storico, valutarne quindi le complesse stratificazioni, senza farne una categoria storica, è proprio una delle grandi innovazioni della riflessione di Gombrich. Sostenere l'opacità dello sguardo, il suo essere carico di informazione e predisposizione, il suo essere pregno, quindi, di cultura, non vuol dire ridurre la storia dell'arte al susseguirsi di *mental set* percettivi, ma semplicemente valutarne l'influenza e la decisività nel decorso dell'arte.

Al contrario di quel che sostiene Danto, restio all'approccio extra-estetico gombrichiano, gli strumenti che Gombrich può fornire per quest'operazione ermeneutica sono in realtà molteplici. Come afferma Snyder¹³⁸, la pragmaticità del metodo gombrichiano, è in grado di svelare il mutamento artistico e i processi di trasmissione dell'arte. Proprio la dinamica della prova ed errore, ci permette di comprendere il potenziale rivoluzionario dello sviluppo artistico: ogni artista parte dal

¹³⁸ S. Snyder, *Language in Art: Gombrich's History of Representation and the Breakdown of Visual Communication*, XXVII International Congress for Aesthetics, Ankara, July 2 2007.

predecessore e ne modifica il lascito, ne trasforma il “linguaggio”, adattandolo alle sue esigenze. Se questa concezione dell’opera come intrinsecamente foriera di cambiamento, è più adattabile al caso dell’arte occidentale piuttosto che per le altre culture visive, è assolutamente utile a comprendere il portato della rivoluzione del contemporaneo. Gombrich ha, secondo Snyder, isolato la razionalità del cambiamento artistico:

Following Gombrich, we view the rationality of artistic creation as a reciprocal learning process rather than the transition from one narrative state to another, we can make sense of the changes in how art was made without yielding its communicative capacity to philosophy. [...] Gombrich’s theory demonstrated how art was used and how knowledge of art is acquired. Though his theory was not developed at a systematic level, he isolated the rationality of art.¹³⁹

La dinamica schema/correzione può quindi fornire una legislazione (non deterministica né predittiva) del cambiamento artistico, intrinsecamente contenuta nella strutturazione stessa del “linguaggio” artistico, e non applicata a posteriori a partire da una “narrazione” esterna. Essa però non può darsi come unica chiave ermeneutica, e di fatto non è tale nella teoria gombrichiana. Se così fosse, sarebbero ulteriormente giustificate le perplessità di Danto e della Gablik: il solo mutamento inteso in senso percettivo non è esaustivo di alcuni passaggi fondamentali delle sperimentazioni novecentesche, dall’arte astratta fino all’*action painting* e oltre. L’analisi percettiva mostra solo le coordinate di questo “gioco”, che si nutre di dinamiche e di narrazioni, che mantengono una loro autonomia. Quando Gombrich parla di logica della moda¹⁴⁰, analizza proprio l’intrinseca potenzialità di quel gioco al rilancio che può essere l’arte in determinati contesti. La corsa all’esasperazione di alcune componenti formali, all’interno di dinamiche di competizione sociale, se può essere compresa in termini percettivi (ovvero nel senso di abitudine percettiva) non si conclude in essi. In questo senso non si tratta di escludere un livello per un altro, ma di coordinare insieme analisi contestuale, dinamiche di competizione sociale, concatenazioni di carattere culturale, con il ruolo del soggetto percettore, filtro ineliminabile di qualsiasi processo

¹³⁹ S. Snyder, *art. cit.*

¹⁴⁰ E. H. Gombrich, *La logica della Fiera della vanità*, cit.

espressivo. Non si tratta quindi di affrontare il senso di ogni nuova opera solo in termini visivi o di processualità creativa, ma di comprenderla nella complessa articolazione delle sue componenti. Se ad esempio nei *ready-made* di Duchamp non si può intravedere un legame percettivo in termini di prova ed errore con la tradizione precedente, rimane però evidente che anche in questo caso l'artista fa i conti con un'abitudine percettiva (cognitiva in generale) allo scopo, in questo caso, di sovvertirla. Pur rimanendo all'interno di una considerazione in termini filosofico-concettuali dell'opera d'arte, la componente percettiva, seppur in questo caso non esplicativa come per l'arte mimetica, rimane componente essenziale in termini di abitudine e "disponibilità cognitiva" a un certo uso dell'immagine o dell'oggetto artistico. Solamente se si accetta l'intreccio dei diversi livelli di riflessione, e non si ipostatizza la formula evocativa del *trial and error* come unica eredità della riflessione gombrichiana, allora si possono comprendere appieno le potenzialità in essa contenute, anche per il caso dell'arte del Novecento, al di là del gusto personale dello studioso.

4 Schema, rappresentazione e ornamento. Un'analisi trasversale della teoria di Gombrich

4.1 Un equivoco interpretativo

La rilettura della produzione teorica gombrichiana è stata viziata, come si è accennato in precedenza, da una linea interpretativa che ne ha pregiudizialmente decretato la discontinuità. Come ben descrive Branko Mitrović¹ in un suo recentissimo articolo:

For a number of decades the debate about Gombrich's book has mainly concentrated on its position in the wave of cultural relativism that evolved during the 1960s and came to dominate English-speaking scholarship in subsequent decades. If the totality of human perception is predetermined by available concepts, as Gombrich argued, and if concepts are acquired as a result of one's membership of a specific culture, then human perception has to be determined by one's membership in the collective that constitutes that culture. [...]Gombrich abhorred such collectivist and anti-realist interpretations of his book. Nevertheless, since the book came out in the same decade as Willard van Orman Quine's *Word and Object*, Hans Georg Gadamer's *Wahrheit und Methode*, Thomas Kuhn's *Structure of Scientific Revolutions*, Peter Berger's and Thomas Luckmann's *Social Construction of Reality* and Nelson Goodman's *Languages of Art*, it was originally widely read as part of the same wave of cultural determinism. In subsequent decades Gombrich made huge efforts to combat this interpretation of his views.²

Come evidenzia lo studioso, *Arte e illusione* viene a collocarsi nell'onda di un dibattito già strutturato, che ne ha influenzato fortemente l'interpretazione. Tale prospettiva, che pone le radici già nel dibattito antropologico, filosofico e psicologico del primo Novecento e che, per intendersi, può essere etichettata come *cultural relativism* (o *cultural determinism*), sostiene il ruolo formante e creativo della cultura,

¹ B. Mitrović, *Visuality After Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 76, 2013, pp. 71-89.

² Ivi, pp. 71-72.

anche all'interno delle dinamiche gnoseologiche e quindi della percezione. Da questo punto di vista è stata quindi letta anche la riflessione gombrichiana sul problema della rappresentazione e la sua critica all'*innocent eye*. Contro tale interpretazione, lo stesso Gombrich ebbe modo più volte di polemizzare³, distaccandosi dalle radicalizzazioni dei suoi riferimenti alla culturalità della visione. In risposta a queste successive precisazioni, Gombrich fu oggetto, tra gli anni Settanta e gli Ottanta, di una serie di polemiche da parte di autori connessi a questo approccio, da Norman Bryson⁴ a Murray Krieger⁵. Come quest'ultimo ben delinea in *The Ambiguities of Representation and Illusion: An E. H. Gombrich Retrospective*, la rivoluzione in campo estetico che *Arte e illusione* aveva operato, trasformando il concetto di rappresentazione, «from representation as imitation to representation as the viewer's constructive response to stimuli»⁶, non solo non aveva avuto seguito nelle opere successive, ma, al contrario, Gombrich si era impegnato a minarne, con le sue pubblicazioni, gli stessi fondamenti. Secondo questi autori, le affermazioni costruttiviste e anti-realiste del primo Gombrich non si conciliavano poi con le opere degli anni Settanta, nelle quali invece l'insistenza sul problema dell'illusione e l'accentuato realismo, si ponevano in forte contraddizione con le posizioni precedentemente espresse. Per comprendere il senso di tale rilettura, a suo modo connessa alle polemiche con Nelson Goodman e Richard Wollheim (e in relazione al concetto di illusione va considerato lo stesso Arnheim), è utile verificare in che modo questi autori hanno inteso il portato rivoluzionario di *Arte e illusione*. Le parole di Krieger sono un esempio paradigmatico di quest'ottica interpretativa. Egli è molto chiaro su quelle che, dal suo punto di vista, sono le innovazioni apportate da *Arte e illusione*:

One change is the denial of the antique distinction in aesthetics between natural and conventional signs, that is, between signs which look like their referents and arbitrary signs related to their referents only by convention: in short, between pictures and words. For all representation even that apparently depending on its resemblance to external reality comes to be similarly viewed as responding to the perceptual and cultural norms brought to it -in short, to be similarly

³ E. H. Gombrich, *Representation and Misrepresentation*, cit.

⁴ N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1985.

⁵ M. Krieger, *art. cit.*, pp. 181-194.

⁶ Ivi, p. 184.

viewed as conventional signs. [...] In undermining the notion that objects can be simply duplicated in art, Gombrich comes to see visual representations as going beyond space and invading the realm of time. In emphasizing the beholder's share, he frees us to read beyond the static disposition of shapes given by the painting as we force it to respond to our narrative expectations of sequence [...]. The move from simple spatial duplication had another major consequence: the shift from the work's reliable reference (to "objects") to its self-reference -its reference to its own status as art and not reality- a favorite notion among Gombrichians.⁷

In queste righe troviamo efficacemente sintetizzati gli elementi che hanno contribuito, secondo Krieger, a fare di *Arte e Illusione* un testo essenziale dell'estetica della seconda metà del Novecento. La lettura da lui proposta si impernia sulla questione della «antique distinction in aesthetics between natural and conventional signs»: caratteristica della rappresentazione non è la naturale connessione con l'oggetto che rappresenta, ma una stratificazione culturale dove il referente esterno è compreso e rappresentato attraverso categorie e proiezioni proprie di una determinata cultura visuale. La questione della verosimiglianza è quindi ribaltata, poiché il criterio di validità non dipende dal rapporto dell'immagine con la realtà esterna, ma è rimandato al *beholder's share*, allo spettatore, alla sua capacità di «read beyond the static disposition of shapes given by the painting», di integrare e interpretare i dati sensoriali che sono di per sé ambigui e mancanti. L'aver svincolato i canoni della rappresentazione dalla verosimiglianza, facendone invece espressione di un codice culturale, sia nella realtà pratica dell'atto creativo che nella possibilità di percepirlo, comporterebbe, secondo questa prospettiva, non solo un ripensamento del significato della rappresentazione, ma anche e soprattutto la dichiarazione della sua autoreferenzialità, non più connessa ad un referente estraneo ad essa, ma solo ed esclusivamente al suo statuto di artisticità, ovvero a quei canoni visivi che ne strutturano il suo valore estetico.

Convenzionalità, autoreferenzialità, autonomia, sono queste le coordinate attraverso le quali si è strutturata una larga parte delle letture di *Arte e illusione*, e non a torto. La riflessione gombrichiana sulla rappresentazione aveva infatti lo scopo esplicito di mettere in questione la *mimesis* e la verosimiglianza, non per destrutturarne

⁷ M. Krieger, *art. cit.*, pp.184-185.

il valore ma per comprenderne in profondità il ruolo all'interno della storia dell'arte occidentale. Cosa vuol dire rappresentare? Su quali basi possiamo fondare il riconoscimento della rappresentazione di un oggetto in quanto copia dell'oggetto stesso? E in che modo, lo spettatore di questo artificio, collabora affinché raggiunga il risultato della perfetta illusione? Sono queste le domande che attraversano l'opera, che da una parte guarda al problema dello stile e ai canoni della rappresentazione, dall'altra problematizza la rappresentazione stessa. Per Gombrich il processo rappresentativo non è oggettivo: il quadro non è una finestra sulle cose, perché, come dice più avanti, l'artista non trascrive quello che vede, ma lo traduce nei termini del mezzo che è a sua disposizione. La trasposizione di un mondo in tre dimensioni su una superficie piana non può essere aproblematica, né può essere intesa come procedimento universale: l'artista non copia la realtà così com'è ma impara a suggerirla attraverso espedienti tecnici che sono storicamente e culturalmente relativi. Nell'atto creativo, egli attinge ad un vocabolario di forme e schemi ereditati dallo stile, adattandoli al caso particolare che si trova ad affrontare. Rappresentare quindi non è mai la «fedele documentazione di una esperienza visiva»⁸, l'artista non può far altro che rappresentare la realtà attraverso un lavoro di lento adattamento degli schemi che la tradizione offre, in relazione alle richieste (culturali, teoretiche, pratiche) che il contesto sociale in cui è inserito gli formula. In questo senso, non esiste un naturalismo neutro, l'artista non parte dalla semplice osservazione della realtà ma parte al contrario da un repertorio di forme che eredita dalla tradizione figurativa precedente.

L'aver parlato di "linguaggio dell'arte", così come l'aver fatto riferimento al carattere costruttivo dell'attività rappresentativa, alla centralità quindi delle componenti culturali, furono alcuni degli ingredienti essenziali del successo dell'opera, che veniva ad inserirsi in un dibattito intellettuale già fertile. È in questo senso che Krieger intende il suo essere stato, in un primo momento, un "gombrichian". Ma se ci si volge alla produzione gombrichiana attraverso quest'ottica interpretativa, ne consegue una difficoltà nello spiegare le posizioni successive dello studioso, tra le quali le più rilevanti sono appunto quelle contro Nelson Goodman. Come afferma Krieger:

⁸ E. H. Gombrich, *Arte e Illusione*, cit., p. 96.

I remember my most recent meeting with Gombrich, in the summer of 1975, when I was working at the Warburg Institute [...]. I was surprised as I sensed in Gombrich some dismay at the uses made of his work by some of those whose attitude toward the roles of convention and reality in visual and verbal representation was largely shaped by reference to his essays and books. [...] His complaints that day came to focus on the distinguished philosopher Nelson Goodman and his influential work in aesthetics, *Languages of Art* (1968).⁹

Krieger racconta del suo stupore quando Gombrich gli confessò le sue preoccupazioni in relazione a quello che lo studioso considerava un fraintendimento del suo lavoro, del quale Goodman era uno dei principali responsabili. È proprio la polemica con Goodman ad avere, secondo Krieger, un ruolo fondamentale nell'orientare le scelte di ricerca successive di Gombrich, verso un conservatorismo («anticonventionalist theoretical conservatism») che lo avrebbe fatto entrare in contraddizione con quanto sostenuto nelle opere degli anni sessanta.

Strangely, the very grounds on which these several untraditional claims were advanced are the ones Gombrich came to reject. He regularly condemns these tendencies as versions of "conventionalism," which he sees as a manifestly absurd relativism. [...] Gombrich has for some years now been pressing upon our visual theories the habits established by psychologies of perception (transcultural psychologies, mainly on the model of gestalt) at the expense of the varying anthropological codes (although, of course, he betrays an ethnocentric parochialism that permits the Western tradition to become the psychological model for all). But it was Gombrich's own introduction to us of variant cultural codes, each shaping its peculiar reality by enculturating the eye, that led us to give so central a role to convention, and consequently to consider the Egyptian's visual code as having neither more nor less claim to representing reality than one closer to our own tradition.¹⁰

Le critiche di Krieger sono esplicite e mirate: Gombrich nella sua polemica contro il convenzionalismo, e nel crescente interesse per la psicologia della percezione, ha indirizzato le sue ricerche verso una direzione anticonvenzionalista, finendo per rinnegare il portato rivoluzionario di *Arte e illusione*. Di questa involuzione sono massima espressione *Il senso dell'ordine* e *L'immagine e l'occhio*, opere nelle quali Gombrich, secondo la rilettura di Krieger, decostruisce quanto affermato in precedenza e vira verso un'accentuazione del concetto di illusione, nel quale il rapporto fra

⁹ M. Krieger, *art. cit.*, p. 183.

¹⁰ Ivi, pp. 186-187.

rappresentazione e referente esterno riabilita il concetto di verosimiglianza, sebbene intesa in termini percettivi.

L'interpretazione proposta da Krieger, presa come esempio di una chiave di lettura assai diffusa che ha condizionato il destino dell'opera gombrichiana, sebbene colga alcune debolezze della riflessione dello studioso sul tema dell'immagine, ha però un limite essenziale: l'aver sottovalutato gli aspetti psicologici e percettivi più specifici connessi con la questione rappresentativa. L'analisi della percezione, infatti, non ha semplicemente il ruolo di esaltare il valore attivo del *beholder's share*, ma è pietra miliare dell'intero sistema, attorno alla quale si articolano sia la nozione di schema che quella di linguaggio visivo.

L'impossibilità di circoscrivere dei criteri oggettivi e assoluti di raffigurazione del reale è strettamente conseguente al problema dell'oggettività della visione. Vedere e rappresentare sono per Gombrich, all'interno di *Arte e Illusione*, due elementi speculari e processuali, entrambi caratterizzati dal ritmo della prova ed errore (schema e correzione) che sebbene sia mutuato dalle ricerche di Popper, si adatta perfettamente alla concezione costruttiva dell'atto percettivo propria del cognitivismo. L'artista riesce a ottenere il suo effetto, la rappresentazione di una realtà convincente, non ricopiando la realtà, impossibile pretesa, ma sfruttando le nostre abitudini visive: il problema è quindi *in primis*, come dice Gombrich, di natura psicologica, anzi percettiva. Tutto quello che vediamo è frutto sia di un involontario processo di selezione degli stimoli più ricchi di informazione che di un processo di ricostruzione di questi ultimi a livello cognitivo, entrambi fortemente influenzati da quello che sappiamo e abbiamo imparato, attraverso l'inserimento inconsapevole all'interno di una certa abitudine all'immagine propria della nostra cultura. Come afferma Gombrich: «Ciò che un pittore indaga non è la natura del mondo fisico, ma la natura delle nostre reazioni di fronte ad esso. Il pittore non si occupa delle cause ma dei meccanismi di certi effetti, il suo è un problema psicologico.»¹¹. E più avanti:

Tutte le scoperte artistiche sono scoperte non di forme di verosimiglianza ma di forme di equivalenza, che ci permettono di vedere la realtà nei termini di un'immagine e un'immagine nei

¹¹ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 60.

termini della realtà. Questa equivalenza non riposa mai sulla verosimiglianza degli elementi, quanto invece sull'identità delle nostre risposte a certi rapporti.¹²

Alla base del rappresentare c'è la sistematica sperimentazione degli artisti con i limiti e le potenzialità della visione, per cui il concetto stesso di verosimiglianza si fonda sull'effetto che certi stimoli provocano nella nostra attività percettiva, permettendo il riconoscimento dell'oggetto rappresentato.

Il vedere, così come, di conseguenza, il rappresentare, è un procedimento complesso che comporta l'interagire di predisposizione e apprendimento, e la nozione stessa di schema, inteso come base di quel processo di scomposizione e ricomposizione derivante dalla sperimentazione degli artisti, ha un'origine percettiva. Anche la percezione infatti si basa su "schemi" appresi che aiutano la decodifica dell'immagine e attraverso i quali siamo in grado di leggere e anticipare ciò che è posto di fronte ai nostri occhi. Ogni vedere quindi sarà sempre un interpretare, un lavoro di anticipazione e completamento che inconsciamente guida lo spettatore nel dare un senso a ciò che vede, anche attraverso gli schemi, che pur essendo in gran parte di origine culturale si innestano su predisposizioni innate.

La questione centrale è quindi quella della risposta percettiva, nella quale si svela la discrepanza della riflessione gombrichiana in relazione alle interpretazioni convenzionaliste. Se la rappresentazione è un esperimento visivo riuscito, essa è tale poiché stimola nello spettatore certe risposte, risposte però che non sono date soltanto dalla condivisione di un codice comune, di un linguaggio visivo, ma anche dall'esistenza di "rapporti di somiglianza", o meglio, di equivalenza, in cui la rappresentazione mantiene una connessione con la realtà rappresentata.

In *Arte e illusione*, questa oscillazione fra il concetto di equivalenza e quello di verosimiglianza, rende evidente quanto in quel testo fosse già presente una considerazione delle basi biologiche dell'atto percettivo, sebbene inserita all'interno di un progetto generale volto a sottolineare le componenti culturali della visione. Se infatti la verosimiglianza non è altro che il frutto di un modello relazionale, basato su equivalenze percettive, è però al contempo vero, per Gombrich, che tali equivalenze

¹² Ivi, p. 310.

non sono solo prodotti culturali, ma rimandano a delle predisposizioni di origine biologica, di cui ha parlato approfonditamente ne *Lo specchio e la mappa*, ma che già sono presenti *in nuce* in *Arte e Illusione*. Per i “gombrichiani” della prima ora, però, tra cui si annovera lo stesso Krieger, lo schema ha essenzialmente un’articolazione di carattere linguistico, è il fonema base di un vocabolario condiviso all’interno di una cultura. Ed è quindi da questo punto di vista che la produzione successiva di Gombrich, nei suoi sempre più ampi riferimenti alla naturalità dell’atto percettivo, a partire dalla discussione sulla prospettiva, fino alle esplicite dichiarazioni di *Immagine e codice* e alle riflessioni de *Il senso dell’ordine*, diviene discrepante con le dichiarazioni di *Arte e illusione*. L’idea di un «innato [inbuilt] senso dell’ordine»¹³ non può conciliarsi con lo schema come costruito culturale, né tantomeno quest’ultimo può spiegare l’insistenza verso la nozione di illusione, che si approfondirà nelle opere successive. La conclusione di Krieger è quindi un’accusa nei confronti di questo “secondo” Gombrich, della sua evoluzione verso un *anticonventionalist theoretical conservatism*, che ha ribaltato quanto proposto negli anni Sessanta.

In realtà, già in *Arte e Illusione*, così come nella *Duhram Lecture*¹⁴ del 1955, Gombrich pone dei limiti al convenzionalismo e fa degli espliciti riferimenti al valore di certe predisposizioni biologiche nella visione.¹⁵ Il riferimento alle basi biologiche della forma era stato inoltre affrontato da Gombrich, come si è già visto, ne *Il cavallo a manico di scopa*. Questi accenni, poi senz’altro approfonditi nelle opere successive, sebbene siano meno evidenti, non sono comunque incoerenti con l’evoluzione teorica degli anni Settanta e Ottanta. Come afferma Di Monte: «Il convenzionalismo di Gombrich, che a tratti (soprattutto in *Arte e Illusione*) può apparire “culturalistico” – donde i noti malintesi con Nelson Goodman – è in realtà fortemente legato ad una interpretazione scientifica e biologico-evoluzionistica dei processi cognitivi»¹⁶.

¹³ E. H. Gombrich, *Il senso dell’ordine*, cit., p. 25.

¹⁴ Cfr. R. Woodfield, *Gombrich’s 1955 Lecture to the British Psychological Society: ‘Art History and the Psychology of Perception’* in Lizarraga P. (a cura di) *E.H. Gombrich: In memoriam*, Pamplona 2003, pp. 167-184.

¹⁵ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 270 e ss.; sulla reazione alle fisionomie e alla sua naturalità, si veda cap. 10.

¹⁶ M. Di Monte, *Il mito dello “schema innocente”. Gombrich, Popper e il realismo senza aggettivi*, in Bösel, R. et al. (a cura di), *L’arte e i linguaggi della percezione: l’eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano 2004, p. 48.

Se dunque ci si rivolge alla produzione gombrichiana attraverso la lente fornita dalla teoria della percezione, è possibile ricomporre alcune delle incoerenze metodologiche che gli sono state imputate. Lo scopo di questo capitolo sarà quindi di mettere in evidenza alcune delle nozioni centrali della teoria gombrichiana per fornire un quadro di lettura coerente della sua teoria dell'immagine.

4.2 Lo schema come strumento percettivo

Se si dovesse riassumere *Arte e illusione* in pochi essenziali concetti, la dinamica schema/correzione sarebbe forse la prima da citare, perché è attorno ad essa che si articola l'intera teoria gombrichiana. Nonostante però la centralità di tali nozioni, Gombrich non dedica molto spazio a definirli, né a circoscriverne i confini. Come spesso accade nei suoi testi, il carattere divulgativo di *Arte e Illusione* non lascia spazio ad una definizione specifica, e Gombrich preferisce demandare tale compito alle fonti dalle quali ha attinto per l'elaborazione di determinati concetti. In particolare, per ciò che riguarda lo schema, Gombrich rimanda già nel corso dell'introduzione¹⁷ da una parte a Popper, dall'altra alla psicologia della percezione, fonti privilegiate della sua ricerca. Si è infatti già visto come la "teoria del prova e riprova" richiami esplicitamente il *trial and error* popperiano, così come l'importanza dello schema nella percezione sia derivata dagli studi della psicologia a lui coeva. Ecco quanto afferma nel secondo capitolo:

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 di inchiostro, o una chiazza irregolare. [...] 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

¹⁷ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p., pp. 36-40.

gradualmente definita fino a che coincida con la forma che deve riprodurre.¹⁸

Lo schema non è solamente un supporto semplificato all'attività di arricchimento successiva, ma il mezzo senza il quale non potremmo classificare, quindi comprendere la realtà. Non si limita ad essere una semplice "formula stereotipa" che sopravvive nella storia delle immagini, ma è una categoria gnoseologica, che, kantianamente, permette l'esistenza stessa di una rappresentazione in quanto tale, cioè intesa come immagine di qualcosa di reale. Prima di essere una formula dell'attività creativa dell'artista, è un supporto psicologico e percettivo senza il quale l'informazione non può essere trattenuta.

Nel passo precedente, lo studioso si riferisce alle "conclusioni" degli psicologi. Come lo stesso Gombrich ricorda, le *Mellon Lectures* vengono alla luce dopo due anni di intense ricerche nella biblioteca della *British Society of Psychology*, ed è quindi in quel contesto che ottiene il suo *background* psicologico, che negli anni andrà sempre di più ad ampliarsi ed aggiornarsi. Si formò quindi, tra gli altri, sui testi di Woodworth¹⁹, Zangwill²⁰, Allport²¹ e Hayek²², dai quali derivò la struttura teoretica sottostante *Arte e Illusione*.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in special modo in ambito anglofono, proprio la nozione di schema è stata centrale nell'ambito degli studi sulla percezione e della psicologia teoretica in generale. Come afferma Attneave nel 1957:

The concept of a "schema" as an entity mediating the effects of past experience has been prominent in recent British psychology, chiefly because of the thinking of Bartlett and his associates, as reflected in the summary and review of Oldfield and Zangwill. Woodworth and Hebb have used the term "schema" in a sense which is somewhat more restricted and more definite than Bartlett's. After considering a number of experiments on memory for form, Woodworth concluded

¹⁸ Ivi, pp. 81-82.

¹⁹ R. S. Woodworth; H. Schlosberg, *Experimental psychology*, New York 1954.

²⁰ O. L. Zangwill, *An introduction to Modern Psychology*, London 1950.

²¹ F. H. Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure*, New York e London 1955.

²² F. A. Hayek, *The sensory order*, Chicago e London 1952; trad. it. *L'ordine sensoriale*, Rusconi, Milano 1990.

that a new configuration is usually remembered in terms of a "schema, with correction".²³

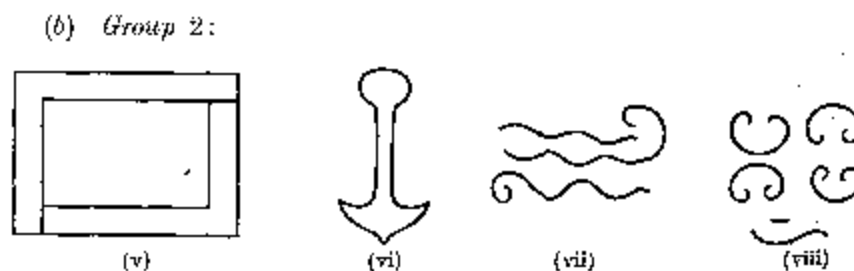
Proprio in quegli anni, quindi, gli psicologi avevano utilizzato la formula dello schema come elemento funzionale della cognizione, e su questa base era proliferata la pratica sperimentale, nella quale, come ricorda Attneave, ci si era particolarmente concentrati sulla memoria per la forma, ovvero attraverso l'utilizzo di immagini si indagava il modo in cui esse venivano ricordate e rielaborate. In realtà la nozione di schema in termini cognitivi si può dire nasca negli anni Trenta proprio dal contributo di uno psicologo britannico, Frederic Bartlett, che reinterpretando l'uso fattone da Jean Piaget e dalla Gestalt, ne fece uno strumento essenziale per la comprensione del funzionamento dei processi gnoseologici, in particolare nell'interazione fra conoscenza e memoria. Nel 1932 Bartlett pubblicò *Remembering: An Experimental and Social Study*²⁴, nel quale appunto offrì questa definizione di schema: «an active organization of past reactions, or of past experiences, which must always be supposed to be operating in any well-adapted organic response»²⁵. Lo schema quindi, nella formulazione proposta da Bartlett, è uno strumento di organizzazione delle conoscenze, una sorta di modello attraverso il quale ordinare i dati provenienti dall'esperienza, che, attraverso di esso, vengono dotati di significato. È una struttura attiva, che si modifica in base alle esperienze precedenti, le quali quindi determinano il modo in cui assimiliamo le nuove informazioni. Il modello gnoseologico che ne deriva è di tipo *top-down*, nel quale viene esaltato il carattere costruttivo della conoscenza.

Bartlett eseguì una serie di esperimenti sull'importanza dello schema nella memoria della forma visiva, così come nella memorizzazione di testi e racconti. In particolare, in relazione alla percezione delle immagini, egli utilizzò il metodo della riproduzione, ovvero fece riprodurre a dei soggetti (dalla memoria o da disegni precedenti poi occultati) una serie di figure (fig. 11), per indagare in che modo e quanto la riproduzione si discostasse dall'originale e derivare quindi da questo delle informazioni sui processi di memorizzazione e rielaborazione delle forme.

²³ F. Attneave, *Transfer of experience with a class-schema to identification-learning of patterns and shapes*, *Journal of Experimental Psychology*, 54, 2, 1957.

²⁴ F. C. Bartlett, *Remembering: An Experimental and Social Study*, Cambridge University Press, Cambridge 1932.

²⁵ Ivi, p. 201.



11. Figure sperimentali (in F.C. Bartlett, *An experimental study of some problems of perceiving and imagining*, 1916).

A proposito dello stimolo VI (fig 10), Bartlett parlò dell'influenza della classificazione dell'oggetto osservato per la sua riproduzione:

Naming now became of greater importance than before [*si riferisce all'esperimento precedente*], in that it began to play a definite part in shaping representations. For example, (vi) once recalled a 'pick-axe,' and was represented with pointed prongs. Once it was called a 'turf-cutter,' and the blade was made very much rounded. It was said to be a mixture of 'a key-the handle-and a shovel-the blade.' Another subject remarked that he was reminded of a sign he had once seen at a railway station: "It was a picture of a spade, of two spades in fact, only they were not that way up. But this is more of an anchor." Five others also called the figure an anchor, and in these cases there was some tendency to exaggerate the size of the ring at the top. Curiously enough, only once, when the figure was called an anchor, was the absence of a crossbar at the top commented on [...]. Once only was the point in the blade of (vi) correctly reproduced, and on that occasion the subject said that the design represented 'a prehistoric battle-axe'.²⁶

Proprio questo esperimento è stato significativamente descritto da Gombrich nel secondo capitolo di *Arte e illusione*²⁷, nel quale riporta l'immagine in questione per riflettere sull'influenza che le categorie conoscitive esercitano nell'interpretazione di una forma ambigua. Gombrich commenta, sulla scorta di Bartlett: «Dove manchi una categoria preesistente la deformazione è inevitabile»²⁸, confermando quindi la fede nella necessità dell'esistenza dello schema nell'attività rappresentativa.

Gombrich si inserisce quindi in un dibattito psicologico ben definito al quale rimanda implicitamente per offrire un supporto teoretico alle sue riflessioni. Nei limiti

²⁶ F.C. Bartlett, *An experimental study of some problems of perceiving and imagining*, «British Journal of Psychology», 8, 1916, pp. 222-266.

²⁷ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 82.

²⁸ *Ibid.*

di un testo che nasce da una serie di conferenze e nel quale, quindi, non trovano spazio precisazioni sistematiche di natura teoretica, una grande innovazione apportata da Gombrich è stata proprio la trasposizione del concetto di schema delineato da Bartlett al caso specifico dell'arte visiva, o meglio della rappresentazione artistica. Come sostiene Keith Oatley:

In the best book (that I know) on the psychology of visual art, *Art and Illusion*, Ernst Gombrich uses this same idea (adopted from Bartlett) to show how the depiction of a scene by a painter involves first a schema, from which the painting will be generated, and then some variations on the schema to indicate the particularity of what is being depicted and to make the work of art new and striking. Understanding the painting also involves a schema and the recognition of variations on it.²⁹

Lo schematismo di Bartlett diviene quindi componente essenziale della riflessione della psicologia sperimentale, in particolare nel Regno Unito, e a partire dai primi anni Cinquanta è rintracciabile in molti dei testi che Gombrich cita in bibliografia all'interno di *Arte e Illusione*, sui quali quindi forma la peculiarità del suo approccio. Se lo schema è quindi ereditato da Bartlett per il tramite della psicologia inglese contemporanea, Gombrich sembrerebbe invece aver derivato la dinamica schema-correzione in particolare da Hebb e da Woodworth, ai quali rimanda più volte in nota. Già nel 1938, infatti, Robert Woodworth, nel suo *Experimental Psychology*, aveva parlato di "schema with correction" come strategia gnoseologica, concentrandosi in particolare sulla percezione delle forme. Mutuando la centralità data a queste ultime dalla scuola della Gestalt, egli evidenziò il carattere costruttivo della percezione delle immagini, dove l'apprendimento del nuovo è indirizzato dal vecchio, ovvero il soggetto acquisisce conoscenza adattando vecchi schemi a nuovi stimoli, modificandoli nel processo. Nella lucida sintesi della Rhodes:

By 1938, schemata had taken on an additional role in the mental representation of visual form. Woodworth proposed that unfamiliar shapes are represented as a "schema, with correction". [...] For example, to remember an unfamiliar nonsense figure, you might note both its similarity to some familiar form or object and how it deviates from that form. Woodworth saw this schema plus correction process as a fundamental method of assimilating new experience, and

²⁹ K. Oatley, *Such stuff as dreams: The psychology of fiction*, Wiley Blackwell, Oxford 2011.

marshalled evidence for it in his 1938 text on experimental psychology.³⁰

Attraverso le considerazioni di Woodworth il concetto bartlettiano di schema si allarga per comprendere ancora più pienamente la dimensione processuale: “schema, with correction” infatti aggiunge la considerazione della temporalità del processo di modifica dello schema, del suo necessario e continuo adattamento, e quindi del suo evolvere in relazione alle esperienze del soggetto. Tale formula, ripresa quasi immutata da Gombrich, è quindi da lui trasposta dal piano gnoseologico a quello pratico³¹ dell’attività dell’artista. E in questo meccanismo si concretizza quindi quel *making and matching* al centro della sua riflessione sull’arte illusionistica. Infatti, ciò che vale per la rappresentazione mentale delle forme, vale anche per la loro costruzione concreta, così come per la loro percezione: la specularità dei processi di percezione e rappresentazione è infatti, come si è visto nei capitoli precedenti, uno dei punti fermi dell’intera riflessione, ed è la base per questa trasposizione di un modello psicologico nella processualità dell’atto creativo.

Lo schema quindi, in Gombrich, ma già nel suo uso da parte della psicologia teoretica, ha una molteplice articolazione: è supporto mnemonico, strumento cognitivo, appiglio percettivo e punto di partenza di ogni atto creativo. La centralità data alle ipotesi, e quindi al carattere anticipatorio della percezione, sarà poi direttamente ripresa dal cognitivismo, in particolare da Gregory e Neisser, le cui ricerche hanno infatti fortemente influenzato la teoria gombrichiana della percezione.

Pur essendo quindi la dinamica schema/correzione un modello di derivazione psicologica, Gombrich ne declina le potenzialità in relazione allo studio della storia dell’arte. A partire da una categoria gnoseologica, Gombrich ne esplica il potenziale facendo dello schema elemento essenziale dell’atto creativo, uno strumento che gli permette di inserire la dimensione storica all’interno di un modello scientifico di analisi dell’arte, unendo insieme l’analisi percettiva dello stile di derivazione riegliana con l’immagine schematica loewyana.

³⁰ G. Rhodes, *Superportraits: Caricatures and recognition*, The Psychology Press, Hove 1996.

³¹ Da esso conseguente secondo l’equazione di fondo fra percezione e rappresentazione.

Pe la comprensione del concetto di schema nella processualità dell'atto creativo, David Carrier ha suggerito una sua suddivisione in quattro diverse e interconnesse categorie:

What exactly does an artist learn from earlier art; for example, what schemata did Constable learn from Dutch landscape painters? There are four types of schemata: (1) The simplified visual forms already discussed; (2) The Morellian forms characteristic of particular artists: Poussin's eyes or Leonardo's faces; (3) Compositional structures, such as classical patterns copied in Renaissance art or Reynolds' quotations from Michelangelo and Rubens; (4) Traditional scenes, some -last suppers, annunciations- familiar, others -Poussin's 'Arcadia'-deliberate inventions by individuals. We can apply our account of the first type of schemata to these other types by generalizing the description of MM [*making and matching*].³²

Lo schema quindi, oltre ad essere quella forma visiva semplificata che ha valenza psicologica, definizione primaria dalla quale discendono le altre (e non viceversa), nel suo uso per la storia dell'arte può essere inteso su diversi livelli. Esso si può intendere nei termini degli schemi morelliani: nei dettagli della produzione di un artista si può riconoscere una certa tipicità, che dimostrerebbe, per Gombrich, che l'artista più che partire dall'osservazione del reale, parte da ciò che conosce, dagli schemi che possiede, dalle soluzioni personali che ha escogitato, trasformando per *making and matching* quelle ereditate dai suoi predecessori. Una volta raggiunta una soluzione funzionale, non la abbandona, rendendo possibile il riconoscimento della peculiarità della sua opera. Ma può anche essere considerato come struttura compositiva, nella quale ogni artista si riferisce a dei modelli e li riprende nelle sue composizioni. La soluzione funzionale in questo caso non riguarda lo stile del singolo artista, ma riguarda a un livello più macroscopico, le soluzioni formali che pur nascendo dal lavoro individuale, assumono un valore essenziale all'interno di una tradizione figurativa, contribuendo al linguaggio dello stile. Infine, lo schema può interpretarsi in termini di scene tradizionali, ovvero non semplicemente come struttura compositiva formale, ma come scelta compositiva in relazione ad una tematica (ad esempio l'Ultima Cena). Tutte queste soluzioni individuate da Carrier sono utili a comprendere, visto che lo stesso Gombrich tende a non fornire simili esplicite

³² D. Carrier, *Gombrich on art historical explanations*, «Leonardo», 16, 2, 1983, p. 92.

definizioni, in che modo possa declinarsi il concetto di schema all'interno di una considerazione del mutamento artistico mutuato dall'epistemologia e dalla psicologia. Ma come lo stesso Carrier fa notare, lo schema, così come quello di *making and matching*, è prima di tutto una categoria percettiva, dalla quale discendono le altre.

Gombrich claims that MM in picture making is merely a special case of what occurs in all perception. All perception is a biological process; there is even 'a continuity between the procedures of science ... and the methods used by organisms in finding their way through the world'. Seeing always involves projection, though only in exceptional cases -as when I am unsure what I see in the distance- am I consciously aware of this. Seeing pictures almost always involves conscious projection; I try to see the pigment as a depiction. It is paradoxical, Gombrich says, that a picture looks like the world, though normally the world doesn't look like a picture. Considering the different kinds of projection involved may eliminate this paradox. Both when I see pictures and when I look at the world, my beliefs help determine what I see.³³

Il fare e confrontare, strettamente connesso alla questione dello schema, più che un semplice processo creativo, è un modello generale del vedere. Quell'insieme di schemi che fondano le caratteristiche di ogni espressività visuale, sono gli stessi che ci permettono di comprendere il mondo, di decifrare l'enorme massa di informazioni che derivano dalla realtà quotidiana. E come qui accennano Carrier e lo stesso Gombrich la percezione è comunque un processo che ha fondamenta biologiche. Quindi già all'interno di *Arte e illusione*, lo schema si configura come una categoria psicologico-percettiva, che pur riconoscendo in prima istanza la culturalità del processo di rappresentazione, non abbandona però l'attenzione nei confronti del radicamento dell'immagine alla naturalità del processo visivo, alle sue basi biologiche.

4.3 Lo schema e l'ordine

La nozione di schema, se intesa in termini gnoseologici, non è strettamente legata alla questione rappresentativa, ma assume una valenza essenziale in qualsiasi processo creativo. Il passaggio dallo studio della rappresentazione allo studio dell'ornamento, che come si è visto, Gombrich reputava essenziale per la costruzione

³³ *Ibid.*

di una teoria dell'immagine generale che potesse rispondere alle esigenze di un ampliamento dell'orizzonte dello studio storico-artistico, permette di verificare l'evoluzione del concetto di schema e di chiarirne le ambiguità iniziali.

Esso viene mantenuto anche all'interno de *Il senso dell'ordine*, dove la prima introduzione del concetto è relativa proprio al suo valore gnoseologico. Nell'introduzione Gombrich scrive: «Lo schema ordinato di riferimento che solo rende possibile all'organismo di ricercare e di evitare gli oggetti è logicamente precedente agli stimoli individuali cui esso reagisce»³⁴. In questo caso lo studioso parla di "schema ordinato", aggiungendo un'accezione significativa alla nozione stessa di schema, che di per se stessa ne definisce l'applicazione. Rimandando infatti al senso dell'ordine, definisce lo schema verso due prospettive interconnesse: da una parte ne sottolinea la dinamicità che va incontro al flusso di informazioni cui la percezione deve rispondere, dall'altra fa della formulazione di ipotesi parte di un processo continuo di monitoraggio della realtà, nel quale aspettative e congetture continuano ad avere un ruolo essenziale nel processo percettivo (e creativo), ma si inseriscono sullo sfondo di predisposizioni naturali.

Ne *Il senso dell'ordine* quindi, si conserva e al contempo si amplia il concetto di schema, che rimane il supporto cognitivo e creativo che era in *Arte e illusione*, ma diviene anche la manifestazione di quell'assunto della regolarità che è al centro dello studio dell'ornamento.³⁵ Se, apparentemente, il concetto di senso dell'ordine, facendo leva su una concezione biologico-evoluzionista del processo conoscitivo e coinvolgendo le predisposizioni innate che guidano l'organismo nell'ambiente, sembrerebbe allontanarsi dalla nozione di schema, che fa invece riferimento all'influenza che la tradizione figurativa svolge nei processi rappresentativi, ed è parte

³⁴ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 15.

³⁵ In realtà, è possibile ritrovare dei riferimenti sulla questione dell'importanza della regolarità nell'atto percettivo già nel testo del 1960, a conferma della continuità delle linee di ricerca dello studioso. Nell'ottavo capitolo infatti sostiene: «In particolare è l'assunto della costanza delle cose che è risultato prezioso per gli animali e per gli uomini. [...] Il Popper sostiene risolutamente che l'assunto della regolarità è del massimo valore biologico. Un mondo in cui tutte le nostre aspettative fossero di continuo deluse sarebbe letale» (*Arte e Illusione*, p. 249). L'assunto della regolarità, strettamente connesso con l'assunto della semplicità di derivazione gestaltica, rappresenta il primo abbozzo di ciò che Gombrich intenderà poi come senso dell'ordine. Con esso la dinamica schema/correzione si arricchisce quindi dell'apporto teoretico fornito dal concetto di ordine/disordine, rimanendo comunque valida nella sua formulazione iniziale.

quindi di un modello costruttivo sia del processo creativo, che di rimando, di quello percettivo, Gombrich però afferma:

Dal punto di vista privilegiato della storia esistono corrispondenze interessanti fra lo sviluppo degli stili decorativi e rappresentativi. Trattando di questi ultimi in *Arte e illusione*, ho sottolineato il ritmo di *schema e alterazione*, che abbiamo visto correre paralleli nelle operazioni di arricchimento e di variazione responsabili dell'emergere di disegni più complessi. In ambedue i casi la libertà del singolo artista è severamente limitata dal peso della tradizione e dalle difficoltà dei problemi sollevati.³⁶

Sia la rappresentazione che l'ornamento, da un punto di vista pratico, ci dice Gombrich, si sviluppano per prova ed errore, per schema e alterazione. Sia nel primo caso che nel secondo infatti l'artista parte dagli schemi che la tradizione gli offre per modificarli in base alle esigenze formali e materiali che si trova a dover soddisfare. Lo schema quindi è parte essenziale del processo creativo sia nel caso della rappresentazione che in quello dell'ornamento, almeno nelle intenzioni dello studioso, che sottolinea in più punti la presenza di una comune base teoretica fra *Arte e Illusione* e *Il senso dell'ordine*, in cui proprio lo schema rappresenta un punto di congiunzione essenziale.

Come si è visto, questa continuità è stata messa in discussione da quelle interpretazioni che hanno fatto dello schema semplicemente il fonema essenziale del "linguaggio visivo" usato dall'artista e dal suo pubblico. Ma se si allarga invece tale nozione alle considerazioni fatte in precedenza, sulle basi percettive dello schema, allora è possibile comprenderne la sua articolazione ne *Il senso dell'ordine*. Se si ritorna infatti alla concezione dello schema proposta originariamente da Bartlett, che Gombrich riprende in *Arte e illusione*, si deve evidenziarne il carattere strettamente realista. Come affermano Brewer e Nakamura:

In the terms of modern philosophy of science, was Bartlett an instrumentalist (schemas are just constructs used to organize the data) or was he a realist (schemas exist and the schema theory attempts to describes them)? It is clear from Bartlett's text that he was a realist with respect to his schema theory. Given that he is a realist what kind

³⁶ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 104.

of entities does he think schemas are? It appears he assumes that they are unconscious mental processes.³⁷

Nella formulazione di Bartlett, quindi, lo schema ha già una connotazione “realista” nei termini di predisposizione biologica inconscia. In tal senso è significativo il fatto che lo psicologo abbia affermato di aver derivato la sua stessa concezione di schema dagli studi dei neurologi Head and Holmes sul “body schema”³⁸, che consideravano di fatto un’entità fisiologica. Parlare quindi dell’esistenza dello schema come processo mentale inconscio, richiama la nozione di senso dell’ordine, nei limiti ovviamente di un parallelismo fra un’indagine scientifico-psicologica dei primi anni Trenta con una formula di carattere divulgativo pensata per la comprensione della propensione dell’essere umano alla continuità delle forme. È però possibile ipotizzare la conservazione delle implicazioni connesse alla formulazione originaria del concetto di schema per il tramite del successivo sviluppo cognitivista, fermo restando il carattere generale delle riflessioni gombrichiane. Anche il senso dell’ordine è considerabile come una sorta di schema di controllo dell’ambiente di natura inconscia per mezzo del quale si assegna un significato ai dati sensoriali, e ad esso è quindi attribuibile la stessa valenza gnoseologica dello schema, inquadrato però all’interno di una dinamicità ed automatizzazione del processo di acquisizione delle informazioni.

Lo schema rimane quindi, anche all’interno dell’opera del 1979, l’ausilio essenziale dell’attività creativa, mentre dal punto di vista della sua valenza gnoseologica viene inserito all’interno di una concezione dinamica del processo visivo strettamente connessa alla riflessione di Ulric Neisser e al suo concetto di ciclo percettivo. Lo scarto fra il suo uso nel caso della rappresentazione piuttosto che per l’ornamento, è invece relativo al processo di modifica, di alterazione dello schema iniziale. Come afferma nel quarto capitolo:

La storia della rappresentazione è la storia della modificazione delle forme geometriche, la storia dell’ornamentazione ci mostra l’umanità

³⁷ W. F. Brewer; Nakamura, G. V., *The Nature and Functions of Schemas*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984, p. 4.

³⁸ H. Head; G. Holmes, *Sensory disturbances from cerebral lesions*, «Brain», 34, 1911, pp. 102-254.

che le assume per ciò che esse sono, e le fa combinare e interagire in innumeri permutazioni per la delizia dell'occhio.³⁹

Sulla base di tali dichiarazioni, è ipotizzabile quindi che la differenza fra ornamento e rappresentazione e quindi del ruolo che lo schema svolge nei due diversi casi, si delinea non tanto su una diversità di processi creativi o percettivi, ma sul piano della semplicità della rielaborazione. Ovvero, gli schemi di partenza sono esattamente gli stessi, ma il processo di modifica nel caso della rappresentazione è più complesso e articolato, mentre nel caso dell'ornamento la modifica è minima e poco rilevante.

Da quanto dedotto finora si possono trarre una serie di conseguenze:

- 1) il processo creativo è essenzialmente **stabile nella riflessione gombrichiana**, ciò che differenzia ornamento e rappresentazione è la complessità del lavoro di modifica dello schema iniziale;
- 2) lo schema è, in entrambi i casi, parte di una tradizione figurativa, ma **non ha solo una caratterizzazione culturale**: pur essendo una formula culturale, è tale poiché incontra certe predisposizioni percettive, le quali sono **sia naturali che culturali**;
- 3) l'ornamento è, di fatto, per Gombrich, su un **piano gnoseologico ed estetico diverso** da quello occupato dalla rappresentazione;
- 4) la conseguenza di quest'ultima constatazione è quindi che se la rappresentazione ha a pieno titolo quel ruolo di metafora⁴⁰ culturale che Gombrich le attribuisce, **l'ornamento è invece la manifestazione dello schema nella sua forma più pura**, la prima è quindi testimonianza della storia della cultura, il secondo invece è la chiave per comprendere il valore dell'immagine in termini psicologici. Quindi, in virtù della semplificazione dello stimolo che l'arte ornamentale comporterebbe, essa diviene l'oggetto privilegiato di uno studio che ha come scopo la comprensione dei meccanismi psicologici connessi al problema "immagine".

³⁹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 136.

⁴⁰ E. H. Gombrich, *Visual Metaphors of Value in Art*, in L. Bryson et al. (a cura di), *Symbols and Values: an initial study. 13th symposium of the conference on science, philosophy and religion*, New York, pp. 225-281; ristampa in *Meditations on a Hobby Horse*, 1963; trad. it.: *Metafore visive dei valori nell'arte*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

5) per la **comprensione della teoria dell'immagine gombrichiana non si può fare a meno della sua analisi della psicologia dell'arte decorativa**, poiché è solo nell'ornamento, secondo quanto lo stesso autore dichiara, che possono venire alla luce, nella loro forma più pura, quei meccanismi psicologici che sono connessi all'attività creativa e fruitiva.

Per ciò che concerne il **primo punto**, si sostiene che la nozione di "schema" si mantenga stabile nell'analisi dell'arte decorativa, come supporto formale e percettivo all'attività creativa. L'intero terzo capitolo de *Il senso dell'ordine* può considerarsi come un'analisi dettagliata degli schemi formali e delle tecniche attraverso le quali il decoratore lavora, secondo un principio di "complicazione per gradi" dello schema iniziale. Il quarto capitolo è invece, nella sua impostazione teoretica, una ricollocazione dello schema inteso come supporto percettivo attraverso le categorie di ordine e disordine. Il passo sopra citato fa parte proprio delle considerazioni finali di questo capitolo, e dimostra in che misura il concetto di schema (che qui esprime come "forma geometrica") faccia da tramite fra la riflessione sulla rappresentazione e quella sull'ornamento. Pur nella stabilità del concetto di schema, l'avvicinamento al senso dell'ordine, inteso come processo di automatizzazione della regolarità, gli fa assumere un carattere dinamico, che lo rende più adatto a comprendere quella multiforme varietà rappresentata dall'esperienza percettiva, nei termini della riflessione gibsoniana. Si potrebbe quindi dire, in questo senso, che l'ordine è lo schema primario, come ininterrotta interrogazione dell'ambiente dove la continuità è data per scontata e l'attenzione è focalizzata sulla discontinuità.

Per quel che riguarda il problema della subordinazione dell'ornamento alla rappresentazione, il **terzo punto** del breve riassunto precedente, è utile far riferimento al modo in cui Gombrich si esprime, lungo tutto il testo in relazione al rapporto rappresentazione/ornamento. Sempre nel quarto capitolo afferma: «La pittura, come la parola, esige implicitamente l'attenzione, la riceva poi o meno. La decorazione non può avanzare questa pretesa»⁴¹. Il paragone che qui propone fra pittura e parole è

⁴¹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 136.

particolarmente indicativo: infatti il problema del rapporto fra ornamento e rappresentazione si interseca intorno all'opposizione fra senso dell'ordine e percezione del significato. Già nell'introduzione Gombrich afferma:

Senza voler dare troppo peso ai termini qui scelti, vorrei pertanto proporre di distinguere tra percezione del significato e percezione dell'ordine. Si riscontra che queste categorie fondamentali svolgono il loro ruolo in tutta la gamma delle arti visive. Non occorre dire che la percezione del significato non si può mai abolire, ma per comprendere la decorazione dobbiamo sulle prime dobbiamo occuparci della percezione dell'ordine.⁴²

Su tale questione ritorna poi varie volte nel testo. Nel quinto capitolo:

E' tempo di rammentare che pochi stili ornamentali sono interamente liberi da elementi rappresentativi, piante, animali, esseri umani, oggetti. Resta da mostrare come l'introduzione di significati rappresentativi ponga problemi percettivi del tutto diversi. La differenza scaturisce dal dualismo esistente entro la nostra attrezzatura percettiva, già menzionato in vari contesti: tra il senso dell'ordine e il senso del significato. Il primo, si ricorderà, ci consente di localizzare uno stimolo nello spazio e nel tempo, il secondo serve a rispondervi nell'interesse della sopravvivenza.⁴³

Questi due elementi ordine e significato «sembrano esercitare spinte contrarie»⁴⁴, «dev'esserci un conflitto, o quanto meno una tensione, tra le due funzioni della percezione cui ci riferivamo all'inizio: la percezione delle cose e la percezione dell'ordine»⁴⁵. I due aspetti sono quindi fasi interdipendenti del processo percettivo, da una parte l'ordine, inteso come risposta a quella "ipotesi di semplicità" iniziale, come quella capacità degli organismi di monitorare (e apprendere a monitorare) le continuità dell'ambiente per economizzare le limitate risorse di attenzione, dall'altra il significato, o meglio la ricerca e il riconoscimento del significato, come mezzo attraverso il quale valutare come reagire allo stimolo in relazione all'importanza che ha per noi. Due fasi quindi dell'atto percettivo, che si influenzano reciprocamente: la continuità, la ridondanza, può inficiare la centralità del significato, così come questo ultimo può orientare la percezione stessa della continuità, «la loro interazione costituisce l'ordito e

⁴² Ivi, p. 14.

⁴³ Ivi, p. 163.

⁴⁴ Ivi, p. 172.

⁴⁵ Ivi, p. 171.

la trama delle arti decorative»⁴⁶. Il dualismo tra ordine e significato rispecchia l'articolazione stessa dell'intero testo. La prima e la seconda parte sono connesse al problema dell'ordine e della sua manifestazione nell'arte ornamentale, mentre la terza parte, e in particolare il nono capitolo, si allarga alla comprensione della reciproca influenza di ordine e significato sempre nel caso dell'ornamentale.

Sul rapporto tra ordine e significato si può innestare anche la questione della relazione fra ornamento e rappresentazione all'interno del pensiero gombrichiano e quindi spiegare quanto affermato in precedenza, ovvero la collocazione dell'ornamento all'interno della teoria dell'immagine di Gombrich, su un piano differente rispetto alla centralità del problema rappresentativo. Tale subordinazione, seppur non esplicitata da Gombrich, non è di natura qualitativa, ma è connessa alla questione percettiva. In considerazione di una teoria della percezione che, soprattutto ne *Il senso dell'ordine*, ma già dalle opere precedenti, utilizza gli strumenti della teoria dell'informazione, il contenuto informativo è inversamente proporzionale al grado di ordine presente nella realtà (o immagine) osservata. Per cui, l'ornamento, in cui la ridondanza e la ripetizione sono caratteristiche essenziali, ha un basso grado di contenuto informativo, che ne qualifica il suo essere oggetto di un'attenzione sfocata, marginale. Anche laddove faccia uso di rappresentazioni, anche laddove abbia un carattere simbolico, la reiterazione dei motivi agisce a scapito del significato, poiché ordine e significato, come si è visto, esercitano spinte contrarie. In questo scarto quindi, in questa *minorità* di contenuto informativo, si nasconde una sorta di *minorità* in termini percettivi. La sua marginalità non deve essere riscattata, semmai tale marginalità estetica ne fa l'oggetto privilegiato di uno studio che attraverso di essa, proprio in virtù della sua "trasparenza" e della sua trasversalità, si propone di comprendere i fondamenti psicologici dell'immagine. Di fatto, come afferma Carrier: «Though he finds design fascinating, for him 'decorative' has the pejorative connotation implicit in Aby Warburg's question (1890): "Why do we speak of the decline of art when it becomes decorative?"»⁴⁷. Dello stesso avviso è anche Onians: «This manifestation of the

⁴⁶ Ivi, p. 172.

⁴⁷ D. Carrier, Recensione di E. H. Gombrich, *The sense of order*, *The Journal of Philosophy*, 77, 3, 1980, pp. 179-181.

human spirit [l'ornamento] is much lower down Gombrich's scale of values than the heroic conscious attempt to represent all of reality»⁴⁸. La rappresentazione è pregna di significati e stratificazioni culturali, essa non coinvolge solo il nostro senso dell'ordine, ma riempie la nostra ricerca di senso, la nostra ricerca di significato, mentre l'ornamento, per Gombrich, è il gioco dell'uomo con le forme, sfrutta la nostra ricerca di continuità, ma non rapisce la nostra attenzione, è disimpegno, margine, sfondo, cornice. In tal senso è ulteriormente significativa la scelta di utilizzare come *leitmotiv* dell'intero testo la cornice dell'opera di Raffaello, *La Madonna della Seggiola*, a Palazzo Pitti, (fig. 7, p. 150) espediente narrativo che è un po' provocazione e un po' gioco, proprio perché accosta la profusione decorativa di una cornice ormai *âgée* ad un grande capolavoro dell'arte figurativa, mostrandoci per contrasto i molteplici ruoli dell'arte ornamentale: arte del margine, arte dell'eccesso, sempre in bilico tra ostentazione e invisibilità. Ma soprattutto l'esempio della cornice è metafora del rapporto rappresentazione/ornamento all'interno della riflessione gombrichiana: al centro, un «capolavoro compositivo»⁴⁹, una delle «vette supreme dell'arte»⁵⁰, dall'altra invece l'opera dell'intagliatore che sembra «impresa straordinariamente vana»⁵¹. Se è vero infatti che «senza cornice non può esservi centro»⁵², al contempo gli elementi stessi della cornice sono solo notati marginalmente, sono le linee di forza che dirigono lo sguardo al centro, all'opera stessa, la loro funzione è di guidare l'attenzione verso l'oltre da esse, verso la rappresentazione, verso l'Opera.

Pur nella rivalutazione dell'ornamento come manifestazione del senso dell'ordine, e quindi utile mezzo per comprendere l'attitudine decorativa dell'uomo, Gombrich non ne costruisce un'apologia, ma cerca di comprenderne la marginalità da un punto di vista percettivo. Su questa base quindi si spiega il **quarto punto** del breve riepilogo esposto in precedenza, l'ornamento è la chiave per comprendere in termini percettivi la caratteristica centrale della percezione umana, ovvero la sua attitudine all'ordine, al ritmo e alla continuità; mentre la rappresentazione è oggetto di quella

⁴⁸ J. Onians, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven 2007, p. 168.

⁴⁹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 35.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ivi*, p. 36.

⁵² *Ivi*, p. 176.

ricerca di significato che ne fa una delle fonti di metafora⁵³ più ricche della nostra cultura. Se dunque ci si propone, come ha fatto Gombrich, di indagare i meccanismi percettivi coinvolti dalla visione dell'immagine, il riferirsi all'ornamento diventa una sorta di strategia di semplificazione: l'ornamento, inteso nel modo in cui fa Gombrich, diviene la porta di accesso alla comprensione del problema dell'immagine posta in termini visuali, è il mezzo attraverso il quale comprendere le strategie percettive e la loro influenza sui ritmi creativi. Se non è, come sostenevano Riegl e Worringer, la manifestazione più pura dello stile o del valore artistico assoluto, l'ornamento è però, per Gombrich, il mezzo attraverso il quale ripensare e stabilizzare il suo approccio ai problemi posti dalla percezione dell'immagine.

Per ciò che concerne invece l'origine dello schema **(punto 2)**, essa è, come si è detto in precedenza, strettamente connessa alle nostre predisposizioni percettive. Esse hanno una base biologica, ma si confermano e si strutturano come abitudini percettive apprese: come afferma Woodfield, usare la dicotomia natura/cultura, può portarci fuori strada. Infatti se il senso dell'ordine si basa su predisposizioni che devono aver avuto dei vantaggi in termini di sopravvivenza, allo stesso tempo esso è continuamente appreso: quando osserviamo una continuità, noi introiettiamo senza difficoltà la regola sottostante, e apprendiamo a riconoscerne quindi le rotture, focalizzandoci su di esse.

Se dunque lo schema si configura come un supporto percettivo, e se è vero, come sostiene lo stesso Gombrich, che la «fede in un "senso dell'ordine" deriva dalla medesima teoria della percezione cui ho fatto ricorso nell'analisi della rappresentazione»⁵⁴, si può pensare in un orizzonte di continuità la configurazione teorica delle sue due opere fondamentali, *Arte e Illusione* e *Il senso dell'ordine*, sottolineando quindi l'importanza di quest'ultimo per la comprensione della teoria gombrichiana **(punto 5)**. Lo schematismo culturale della rappresentazione non è in contraddizione con l'innatismo della riflessione sull'ornamento, perché non c'è né innatismo né costruttivismo nella teoria della percezione gombrichiana. Lo schema non

⁵³ E. H. Gombrich, *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Phaidon Press Limited, Oxford 1984; trad. it. *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 97.

⁵⁴ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 13.

è *invenzione* ma *scoperta*⁵⁵, non solo non viene dal nulla poiché è ereditato dalla tradizione, ma è un “apriti sesamo” percettivo, una scoperta di natura psicologica. L’artista, nel fare, “scopre” uno schema congeniale alle sue strutture percettive (questo scoprire è sempre relativo, perché è la struttura percettiva in fondo a determinarne la scoperta) e lo usa per la rappresentazione, da questo punto in poi si attiva una trasmissione culturale dello schema acquisito che ci permette la creazione di altre opere e la loro lettura. Come sostiene Neisser, lo schema (struttura cognitiva centrale) dirige l’esplorazione attiva dell’ambiente, ci permette quindi di analizzare e scegliere l’informazione disponibile, è un’anticipazione sul reale che ci permette di selezionare l’informazione. Senza alcuna struttura preesistente non si potrebbe acquisire alcuna informazione, «la percezione richiede un palinsesto entro il quale inserire le deviazioni dalla norma»⁵⁶.

Sulla base di tale considerazione dello schema, si trova una risposta anche alle perplessità di Michele Di Monte⁵⁷ e Tiziana Andina⁵⁸ sull’oscurità del problema dell’origine dello schema nella teoria gombrichiana. Se impariamo a leggere la realtà attraverso lo schema, che poi modifichiamo in relazione all’esperienza particolare, come sembrerebbe suggerire Gombrich in *Arte e illusione*, stante il rifiuto dell’induzione di derivazione popperiana, da dove deriviamo, si chiede Di Monte, lo schema iniziale? Se esso è “acquisito”, così come sostiene Gombrich, non è però parimenti spiegato come avviene questa acquisizione iniziale: «Se non ereditato geneticamente, allora o per induzione dall’esperienza visiva in un dato momento, oppure di nuovo a partire da uno schema»⁵⁹. Se si esclude la possibilità che lo schema possa derivare dall’esperienza, sempre in conseguenza del rifiuto categorico di Popper (e di Gombrich) nei confronti dell’induzione (per cui ogni esperienza può essere compresa solo attraverso delle ipotesi o schemi precedenti l’esperienza stessa), diventa difficile, secondo lo studioso, spiegare quale sia il punto di partenza di tale processo. Se in *Arte e illusione* questa

⁵⁵ Cfr. J. Hochberg, *The representation of things and people*, cit.

⁵⁶ E. H. Gombrich, *Il senso dell’ordine*, cit., p. 12

⁵⁷ M. Di Monte, *Il mito dello “schema innocente”. Gombrich, Popper e il realismo senza aggettivi*, in Bösel, R. et al. (a cura di), *L’arte e i linguaggi della percezione: l’eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano 2004.

⁵⁸ T. Andina, *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi tra Gombrich e Arnheim*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005.

⁵⁹ M. Di Monte, *art. cit.*, p. 49.

ambiguità permane, Gombrich vi risponde, anche se non esplicitamente, all'interno de *Il senso dell'ordine*. Se si ritorna infatti al passo già citato precedentemente («La storia della rappresentazione è la storia della modificazione delle forme geometriche, la storia dell'ornamentazione ci mostra l'umanità che le assume per ciò che esse sono»⁶⁰), l'ornamento sembrerebbe rappresentare in termini teoretici la "preistoria" della rappresentazione, in esso lo schema si manifesta nella forma più pura (ornamento come «disegno puro»), in cui la modificazione culturale (per prova ed errore) dello schema è minima rispetto alla condizione rappresentativa. E l'origine di tali schemi è qui demandata al senso dell'ordine, ovvero a quella predisposizione alla ricerca della continuità (e della discontinuità) che è insita « nel patrimonio biologico dell'uomo»⁶¹. La fiducia nell'esistenza quindi di invarianti nella percezione, di predisposizioni biologiche, lo aiuterebbe a spiegare l'origine dello schema in termini biologici ed evolutivisti, che gli permettono comunque di escludere la questione dell'induzione all'interno delle sue considerazioni gnoseologiche.

Alla domanda posta da Di Monte⁶² in relazione alla questione dell'origine dello schema, se debba essere o meno lecito in questo contesto di parlare di innatismo, sembrerebbe corretto, in relazione alle considerazioni gombrichiane, rispondere quindi in modo affermativo, non semplicemente in riferimento a *Il senso dell'ordine* ma anche ad *Arte e illusione*, dove già afferma, sulla scorta di Popper: «l'assunto della regolarità è del massimo valore biologico»⁶³. Come chiarisce lo stesso Gombrich, in una lettera a Carrier del 1971: «My initial 'schema' is (I believe) biological. I don't think in terms of "the mind" and "ideas" or their associations, I don't ask what the content of consciousness is at any time, I am interested in the reactions of the organism»⁶⁴. Ma è vero, come ben delinea Di Monte, che l'intera questione non è esente da ambiguità, connesse ad una certa elusione del problema di una definizione scientifica sia della nozione di senso dell'ordine che di una confusione tra piano gnoseologico e operativo-

⁶⁰ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 136.

⁶¹ Ivi, p. 12.

⁶² «Resta dunque pur sempre la domanda: da dove viene lo schema? È lecito invocare l'innatismo?» (M. Di Monte, *art. cit.*, p. 49).

⁶³ E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 249.

⁶⁴ Lettera di Ernst H. Gombrich a David Carrier (27 Dicembre 1971) citata in: V. Kopecky, *Letters to and from Ernst Gombrich regarding Art and Illusion, including some comments on his notion of "schema and correction"*, «Journal of Art Historiography», 3 December 2010.

creativo in relazione allo schema. Per questo il riferimento alla teoria della percezione, e in particolare alle ricerche di Neisser, deve essere un supporto essenziale per la ricomprensione di tali ambiguità, ancor più che il riferimento a Popper.

Sulla centralità della psicologia della percezione e sulla sua attualità si esprime anche Branko Mitrović⁶⁵. In esso l'autore sottolinea alcune delle considerazioni che sono state presentate anche in questo contesto. L'idea che la percezione sia direttamente dipendente da aspettative e proiezioni, concezione centrale in *Arte e illusione*, imputabile alla corrente psicologica del *New Look*, oltre che alla gnoseologia di Popper, non comporta però in Gombrich la conclusione brysoniana del carattere culturale della rappresentazione del reale. Gombrich non condivise queste convinzioni anti-realiste, e sebbene l'articolazione del suo pensiero non è esente da ambiguità (nonostante si sostenga qui la coerenza delle considerazioni gombrichiane sulla percezione non si può negare il maggior peso della componente culturale e convenzionale nella produzione degli anni Sessanta), si può affermare che l'insistenza sul concetto di illusione così come il dibattito sulla prospettiva⁶⁶ mettono fortemente in discussione le interpretazioni del suo lavoro in chiave puramente convenzionalista. Al contrario, la centralità data da Gombrich stesso all'influenza di Gibson sul suo lavoro («I am quite ready to plead guilty of having learned something about visual perception since I wrote *Art and Illusion*. I am proud to have profited from the researches of that foremost student of vision, the late James J. Gibson»⁶⁷), dimostra quanto diviene essenziale per Gombrich, nel corso delle sue ricerche, approfondire la naturalità dell'atto percettivo, mitigando quindi il costruttivismo cognitivista sulla scorta di quanto lo stesso Neisser fece con il suo *Cognition and reality* (1976).

⁶⁵ B. Mitrović, *Visuality After Gombrich*, cit.

⁶⁶ Questione già presente in *Arte e Illusione* (cap. 8), ritorna più volte nelle ricerche di Gombrich e in particolare in *The "What" and the "How": Perspective Representation and the Phenomenal World* (1972). Sullo dibattito tra Gombrich e Goodman in relazione alla questione prospettica si segnala: D. Carrier, *Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich*, «Leonardo», 13, 4, 1980, pp. 283-287.

⁶⁷ E. H. Gombrich, *Representation and Misrepresentation*, cit., p. 197.

4.4 La neuroestetica e l'eredità di Gombrich

L'attenzione di Gombrich alla questione percettiva, la sua ricerca di risposte al problema della complessità del "vedere" e alla sua influenza sulla pratica estetica e storico-artistica, e quindi la considerazione dell'immagine, e in particolare dell'immagine artistica, come snodo essenziale per la comprensione della processualità creativa in termini cognitivi, hanno fatto delle sue ricerche, recentemente, un punto di riferimento non tanto del dibattito storico-artistico, ma di quello legato agli sviluppi delle neuroscienze e in particolare della neuroestetica. L'attenzione nei confronti dell'opera d'arte come oggetto e soggetto sperimentale, ha infatti spinto alcuni ricercatori a mettersi in dialogo con Gombrich, che decenni prima, anche se con degli scopi molto diversi, aveva fatto dell'opera d'arte e della sua storia una sorta di esperimento percettivo. Si è ritenuto quindi opportuno valutare tali riferimenti, per comprenderne la natura, mettendoli in relazione con l'originalità del pensiero gombrichiano.

Il crescente interesse nei confronti del cervello, dei suoi meccanismi fisiologici e del modo in cui essi influiscono nel suo funzionamento e quindi nelle modalità di rapporto che, per suo tramite, l'uomo istituisce con il mondo che lo circonda, ha senz'altro caratterizzato fortemente il dibattito culturale degli ultimi quindici anni. Anche l'oggetto artistico è divenuto, per alcuni neuroscienziati, il centro strumentale di un percorso di analisi del rapporto fra visione, percezione e strutture biologiche cerebrali. Da una parte si sono moltiplicati gli studi sull'attività creativa, sul funzionamento quindi dei processi cognitivi dell'artista e sul modo in cui essi influenzano l'opera, dall'altra si è usata l'immagine artistica come oggetto privilegiato di esperimenti che, con l'aiuto di strumenti quali la RM o la TAC, aveva lo scopo di approfondire lo studio delle reazioni neurologiche e spiegare l'effetto che la visione di un'immagine provoca nel nostro cervello. L'opera d'arte è divenuta oggetto di interesse scientifico in un'analisi dei processi neurologici connessi alla sua fruizione, alla cui base c'è, per alcuni studiosi, un'indagine ancor più ambiziosa, che si pone l'obiettivo di individuare e definire le radici dell'esperienza estetica, in connessione con i meccanismi neurobiologici. Con questo intento si forma quindi, nella metà degli anni

novanta, grazie al contributo di scienziati e studiosi, come Zeki, Changeux, Damasio e Maffei, e più tardi Ramachandran, la neuroestetica⁶⁸. Come ricorda Chiara Cappelletto⁶⁹, essa non ha carattere unitario, ma raccoglie insieme numerosi esperimenti e pubblicazioni, opera perlopiù di scienziati, collegati dal tentativo comune di conciliare la storia culturale, l'arte e la sua esperienza, con la neurobiologia. Si tratta di contributi discontinui in cui il rapporto fra estetica e neurobiologia è sbilanciato a favore della seconda, a causa della formazione prettamente scientifica della maggioranza degli autori. L'estetica per i neuroscienziati si delinea come un'estetica della fruizione su basi fisiologiche e l'immagine artistica, per la sua densità, diventa occasione di analisi dei processi neurologici che sono alla base della percezione e della creatività. Nell'obiettivo condiviso da questi ricercatori, di costruzione di un modello di estetica in cui l'opera è inquadrata all'interno di un'analisi neurologica dei processi percettivi, numerosi sono stati i richiami all'opera di Gombrich, la cui presenza è trasversale all'interno di alcune delle pubblicazioni più importanti nell'ambito della neuroestetica.

Il riferimento agli studi di uno storico dell'arte come Gombrich è, per alcuni autori, semplicemente un tributo alla tradizione storico-artistica e un'occasione per mettersi in dialogo con gli studi umanistici, espressione di un desiderio di legittimazione degli studi neuroscientifici nel campo delle discipline storiche e sociali. Ma per altri studiosi il suo lavoro assume invece un peso rilevante all'interno della configurazione di una ricerca che è fin dall'origine a forte carattere interdisciplinare.

Uno dei primi lavori che ha sancito l'inizio del rapporto fra arte e neuroscienze è il saggio, pubblicato nel 1994, di Zeki e Lamb⁷⁰, in cui gli scienziati hanno proposto una lettura del modo in cui l'arte cinetica, come caso particolare, sia stata capace di suscitare ed enfatizzare la sensazione di movimento attraverso l'uso di espedienti

⁶⁸ Tra le prime pubblicazioni sul tema si segnalano: S. Zeki; M. Lamb, *The neurology of kinetic art*, «Brain», 117, 1994, pp. 607-636; J. P. Changeux, *Raison et plaisir*, Éditions Odile Jacob, Paris 1994; trad. it.: *Ragione e piacere*, Raffaello Cortina Editore, 1995; L. Maffei, A. Fiorentini, *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna 1995; V.S. Ramachandran, W. Hirstein, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, «Journal of Consciousness Studies», 6, No. 6-7, 1999, pp. 15-51.

⁶⁹ C. Cappelletto, *Neuroestetica*, Laterza, Roma-Bari 2009.

⁷⁰ S. Zeki; M. Lamb, *The neurology of kinetic art*, «Brain», 117, 1994, pp. 607-636.

tecniche in grado di sollecitare in modo sistematico determinate zone del cervello⁷¹. Gli autori partono dal concetto che l'esperienza estetica sia condizionata dalla capacità di alcune immagini di stimolare la nostra corteccia visiva in modo specifico. Questo non comporta una sua concezione sulla sola base dell'attività neurologica, come affermano gli autori in termini di "autotutela metodologica". Se è vero, infatti, che il saggio non ha lo scopo di ridurre l'esperienza estetica al puro correlato neurologico, almeno nella dichiarazione di intenti dei due scienziati, ci sono però delle conseguenze implicite alla considerazione dell'opera come stimolo visivo, come causa di uno specifico effetto cerebrale. Così come a partire dall'opera si giustificano determinati processi neurologici, allo stesso modo si considera equivalente il processo inverso: ovvero la possibilità di partire da determinate predisposizioni del nostro sistema nervoso per l'individuazione di quei principi estetici che possono scatenare determinati effetti. Insomma, non si tratta di una semplice determinazione a posteriori del funzionamento neurologico della fruizione artistica, ma della possibilità di individuare a priori (ovvero prima della fattualità dell'opera d'arte), i criteri formali che, scatenando un certo effetto, divengono centrali nel giudizio estetico. In questo senso, diventa particolarmente indicativo l'incipit del saggio: «All visual art must obey the laws of the visual system»⁷². Al fondo di tale considerazione c'è di fatto, nonostante il carattere sperimentale della ricerca, la convinzione che la comprensione dei meccanismi del cervello possa risolvere, in fin dei conti, l'ambiguità del ruolo dell'arte all'interno dell'attività creativa umana, risolvendone quindi la sua funzione in termini di sperimentazione neurologica.

Le cautele infatti che Zeki, neurobiologo britannico tra i protagonisti assoluti dell'intreccio fra neuroscienze e arte, mantiene in questo saggio, sono abbandonate in

⁷¹ A pag. 607 affermano: «Physiologically speaking, kinetic art represents a reductionist approach which emphasizes motion and deemphasizes both form and colour or at least renders them insignificant. [...] Kinetic art therefore provides fertile ground on which to begin an exploration of the relationship between the physiology of visual perception, brain activity and the aesthetic experience of visual art. [...] Although we cannot, of course, trace a global relationship between brain activity and aesthetic experience in visual art in the present state of knowledge, implicit in our approach is the supposition that physiological stimulation of specific visual areas can create aesthetic experiences, which is not the same thing as saying that the aesthetic experience that results from kinetic art is due solely to the activity of the areas which we highlight below».

⁷² *Ibid.*

una sua opera successiva, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*⁷³, nella quale lo scienziato sostiene la collaborazione fra le scienze del cervello e la storia dell'arte, non solo allo scopo di descrivere le basi neurologiche dell'esperienza estetica, ma proprio di costruire un'estetica su basi neurobiologiche.

La sua scoperta della modularità⁷⁴ del cervello visivo è connessa ad un progetto più ampio di collocazione del processo visivo come fondamento dell'attività conoscitiva umana, e quindi del rapporto dell'uomo con il mondo, che in quanto tale non ha paura di sconfinare sul terreno gnoseologico e filosofico⁷⁵. Se la funzione della percezione, del cervello visivo, è l'acquisizione di conoscenza sul mondo, l'arte fa parte di questo progetto conoscitivo, come «una ricerca dell'essenziale, quindi un processo attivo e creativo»⁷⁶, diventando una modalità di comprensione della realtà e mezzo di acquisizione di conoscenza su di essa. La funzione dell'arte è, per l'autore:

Rappresentare le caratteristiche costanti, durevoli, essenziali e stabili di oggetti, superfici, volti, situazioni e così via, permettendoci in tal modo di acquisire conoscenza. [...] Come il cervello, anche l'artista deve essere selettivo e conferire alla sua opera solo attributi essenziali, sicché una delle funzioni dell'arte costituisce un'estensione della funzione fondamentale del cervello visivo.⁷⁷

L'opera d'arte, come prodotto del cervello visivo, origina dalla capacità dell'artista di essere, nelle parole di Zeki, un "neurologo involontario": manipolando forme e colori, sfrutta inconsciamente le proprietà del cervello visivo, innescando delle reazioni neurologiche, che sono al centro dell'esperienza estetica. Spaziando dai Fauves all'arte cinetica, da Monet a Malevič, Zeki ci mostra una serie di esempi di come gli artisti abbiano ricercato ed utilizzato effetti stilistici in grado di eccitare il cervello visivo in modo che è risultato conforme alle sue caratteristiche e alla specializzazione neuronale. Ad esempio, la ricerca delle linee e forme essenziali

⁷³ S. Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford-New York 1999; trad. it., *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Universale Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁷⁴ Una delle scoperte più rilevanti apportate da Zeki alla neurologia della percezione, che ha contribuito ad affermare una teoria della visione come processo attivo e modulare è la suddivisione in aree funzionali del cervello visivo (V1, V2, V3, V4, V5), ognuna specializzata nell'elaborazione di specifiche proprietà della visione, grazie all'esistenza di diversi tipi di neuroni, altamente selettivi, capaci di rispondere solo ad un certo tipo di stimolazione.

⁷⁵ Vedi nota 1.

⁷⁶ S. Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, trad. it. cit. p. 23.

⁷⁷ Ivi, p. 26.

propria di una parte dell'arte contemporanea risponderebbe, per Zeki, all'esistenza di un tipo di neuroni presenti nella corteccia visiva che reagiscono in modo selettivo a linee e forme con un'orientazione specifica. La chiama *arte del campo recettivo*, quando per campo recettivo si intende quella porzione di campo visivo o di superficie corporea che se stimolata in un certo modo, è in grado di eccitare, di far reagire, una determinata cellula neuronale.

Se Zeki si riferisce solo indirettamente a Gombrich, rielaborando in termini neurobiologici le sue accuse all'innocenza della visione, altri ricercatori ne riprendono le ricerche, citandone in particolare le riflessioni sui meccanismi percettivi. A partire da Ramachandran, che in *The science of art*⁷⁸ si riferisce sia a lui che ad Arnheim sul principio di raggruppamento percettivo, fino a Maffei e Fiorentini, che utilizzano la sua ricerca come fonte di una concezione costruttiva dei meccanismi percettivi. Ancor più cospicua è inoltre la presenza del pensiero gombrichiano sia negli scritti sull'arte di Changeux che nel progetto di *neuroarthistory* di John Onians, storico dell'arte che fu tra l'altro allievo di Gombrich al Warburg Institute. Recentemente, anche il premio Nobel Eric Kandel, nel suo *The Age of Insight*⁷⁹, si riferisce ampiamente alle ricerche di Gombrich, inserendolo come pedina essenziale della collaborazione fra arte e psicologia e quindi come vero e proprio precursore della neuroestetica.

Nel tentativo di comprendere i motivi di tale interesse nei confronti di uno storico dell'arte come Gombrich, sono emblematiche le indicazioni fornite proprio da Jean-Pierre Changeux. Neurobiologo francese di fama mondiale per i suoi studi sul sistema nervoso, è anche un appassionato collezionista e ha curato negli anni Novanta alcune esposizioni⁸⁰, dedicate al classicismo francese, e al rapporto fra scienza e storia dell'arte. Uno dei suoi testi più noti tra quelli dedicati al rapporto tra arte e neurobiologia è *Ragione e Piacere*⁸¹ pubblicato nel 1994, e in cui l'autore ritiene

⁷⁸ V. S. Ramachandran; W. Hirstein, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, «Journal of Consciousness Studies», 6, No. 6-7, 1999, pp. 15-51.

⁷⁹ E. R. Kandel, *The Age of Insight*, Random House, New York 2012; trad. it. *L'età dell'inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

⁸⁰ Esposizioni: "De Nicolo Dell'Abate à Nicolas Poussin: Aux Sources Du Classicisme" (Meaux, 1988-1989); con Jean Clair "L'Ame au corps" (Paris, 1993); "La Lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui" (Nancy, 2005); "Passions de l'âme" (Meaux, 2006).

⁸¹ J. P. Changeux, *Raison et plaisir*, Éditions Odile Jacob, Paris 1994; trad. it.: *Ragione e piacere*, Raffaello Cortina Editore, 1995.

necessario inserire nei termini del dibattito la storia dell'arte non come semplice oggetto di un'attenzione neurobiologica, come è per molti suoi colleghi, ma facendone parte attiva di questa indagine interdisciplinare. Per questo il riferimento a Gombrich diventa, dal suo punto di vista, indispensabile. All'inizio del primo capitolo afferma:

Con Gombrich, si manifesta nella letteratura sull'arte un autentico ritorno d'interesse per le scienze biologiche. Gombrich, in un'opera ricca e stimolante, esplora le relazioni esistenti fra percezione visiva, conoscenza e rappresentazioni pittoriche, e si interroga su una creazione artistica che, a suo parere, non può prescindere dalle leggi della natura. [...] Scopo di questo mio lavoro è incitare gli studiosi a proseguire sulla strada intrapresa da Gombrich attraverso una riflessione sulle eventuali basi neuronali del piacere estetico e della creazione artistica.⁸²

Quest'invito, formulato dal neurobiologo, a seguire le orme di Gombrich, è significativo perché ci suggerisce una delle chiavi di lettura della neuroestetica sul lavoro dello studioso viennese. Gombrich, per Changeux come per la neuroestetica, rappresenta uno dei pochi storici dell'arte ad essersi interessato al valore cognitivo dell'immagine artistica, concentrandosi sull'aspetto percettivo, senza ignorare la rilevanza della connessione fra processi cognitivi e basi biologiche. Sia in *Arte e Illusione* che ne *Il senso dell'ordine*, Gombrich impernia la riflessione storico-artistica su un modello percettivo che vede lo spettatore come un agente attivo e l'arte, proprio come farà Zeki, come uno strumento di conoscenza della realtà, in grado di trasfigurarla, di orientare e allenare la nostra percezione non solo dell'immagine ma della realtà di tutti i giorni.

Come ha delineato Lorda⁸³, la teoria dell'immagine gombrichiana può essere intesa, nei termini dell'epistemologia popperiana, come una *trigger theory*. Tale teoria dell'*innesco*, o *grilletto*, è strettamente connessa ai riferimenti gombrichiani all'etologia e alla biologia, che sono presenti anche all'interno de *Il senso dell'ordine*, dove Gombrich parla di "configurazioni pre-codificate"⁸⁴, rimandando quindi alle ricerche di Tinbergen sull'importanza delle attività di *precoding* come necessarie per la

⁸² J. P. Changeux, *Raison et plaisir*, Éditions Odile Jacob, Paris 1994; trad. it.: *Ragione e piacere*, Raffaello Cortina Editore, 1995, p. 20.

⁸³ J. Lorda, *Gombrich: una teoria del arte*, cit., cap. 3.

⁸⁴ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 134.

sopravvivenza degli organismi. Alla sua base ci sarebbe la convinzione che l'arte sia in grado di provocare delle risposte di base sollecitando le nostre predisposizioni biologiche. Anche in *Representation and Misrepresentation*, Gombrich parla di "trigger effects" riferendosi alle sue riflessioni essenziali fin da *Arte e Illusione*, la cui tesi di fondo permane costante anche nelle opere successive:

It is a thesis which indeed rejects the idea of mimesis as based on the "transcription" of nature and concentrates instead on the creation of certain visual effects which were discovered by trial and error in certain societies under the pressure of novel demands made on the image. This new emphasis on what might be called the "trigger effects" of certain devices by which the image-maker can give the impression of depth, of sheen, or of facial expression has also enabled me to reformulate the problem of "conventions" in representation. Many of these conventions -say the highlight or the streaks behind a figure to suggest movement- are rooted in certain easily acquired tricks which secure a given response that may be inborn or is very easily learned.⁸⁵

Il *trigger effect* è relativo a quelle proprietà delle immagini di scatenare degli effetti di natura psicologica, corrisponde quindi all'*aperti sesamo*⁸⁶ percettivo di cui parla in *Arte e Illusione*. Secondo tale convinzione, intrinseca poi nel concetto stesso di senso dell'ordine, «siamo programmati per esplorare con lo sguardo il mondo [...], siamo programmati per reagire più prontamente a certe immagini che ad altre. Sembra, anzi, che quanto maggiore è l'importanza biologica d'una certa caratteristica, tanto maggiore è la facilità con cui la si riconosce»⁸⁷. L'arte quindi sfrutta tali predisposizioni naturali, e su esse stabilisce delle convenzioni: «Il riconoscimento di un'immagine è un'operazione complessa, in cui entrano in gioco varie facoltà umane, alcune innate, altre acquisite. Senza un punto di partenza naturale, tuttavia, non avremmo mai potuto procedere ad alcuna acquisizione»⁸⁸. Proprio la capacità dell'arte, dell'immagine in generale, di ottenere delle risposte di un certo tipo, fa della riflessione gombrichiana, come la definisce Lorda, una vera e propria estetica degli effetti, che individua quindi nella risposta all'opera, e quindi nella fruizione, l'oggetto centrale delle proprie indagini. La centralità delle dinamiche fruttive, anche attraverso gli strumenti offerti

⁸⁵ E. H Gombrich, *Representation and Misrepresentation*, cit., p. 198.

⁸⁶ E. H Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 322.

⁸⁷ E. H Gombrich, *Immagine e codice*, cit., p. 337.

⁸⁸ Ivi, p. 338.

dalle scienze naturali, ha contribuito fortemente a fare della teoria gombrichiana l'oggetto dell'interesse dei neuroscienziati, che hanno visto nella sua opera un punto di riferimento per le loro incursioni nel mondo dell'arte.

Ad un'analisi più approfondita, inoltre, non è solo la centralità della tematica percettiva a sollecitare l'interesse della neuroestetica: è possibile infatti rintracciare ulteriori punti di connessione fra le sue ricerche, nell'ambito storico-artistico e l'approccio all'arte dei neuroscienziati. Tra i più rilevanti c'è la considerazione di una specularità tra i processi rappresentativi e quelli visivi. Gombrich, infatti, fa sia della visione che dell'atto rappresentativo dei processi costruttivi, di formulazione di ipotesi, confutazione e correzione, che non partono da zero ma elaborano materiale già dato: nel caso della creazione, esso è ereditato dalla tradizione stilistica, per la visione invece è costituito dall'attività proiettiva ed anticipatoria connessa alle abitudini visive del percettore. L'atto fruitivo dell'opera si configura quindi come un percorso di ricostruzione degli schemi stilistici utilizzati dall'artista, schemi che pur se elaborati dalla tradizione, sono connessi alle nostre potenzialità percettive: esso è un processo gnoseologico, di apprendimento dei ritmi e delle scelte del percorso creativo sulla base di una tradizione condivisa. In questo senso, come per Gombrich ogni atto creativo e la sua comprensione, sono processi semi-sperimentali ed ogni opera d'arte è un esperimento scientifico sulle possibilità della percezione umana, quindi una chiave di accesso ai sensi e alla mente che l'artista sfrutta per ottenere il suo obiettivo, così per Zeki, in *Visione dall'interno*, ogni artista è un neurologo involontario in grado di giocare con le capacità percettive umane. Inoltre, questa concezione gombrichiana che fa dell'opera un esperimento percettivo in cui lo spettatore è chiamato a ripercorrere, specularmente, il processo di creazione dell'opera, sebbene rimanga sul piano cognitivo, ci riporta alle ricerche di Changeux e di Freedberg e Gallese⁸⁹, che con la scoperta dei neuroni specchio si pongono anch'essi nella prospettiva di una simmetrizzazione della creazione con la fruizione: l'atto di comprensione dell'opera d'arte diviene un processo di ricreazione, che è, come si suole dire, incarnato, dove il

⁸⁹ D. Freedberg; V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, «Trends in Cognitive Science», 11, 5, 2007, pp. 197-203.

lavoro di ricostruzione del gesto creativo diviene un rispecchiamento dello stesso nel nostro cervello, sebbene in senso neuromotorio e non puramente visivo.

In questo processo semisperimentale di creazione dell'immagine ipotizzato da Gombrich, non solo l'artista procede per tentativi, ma rielabora le soluzioni proposte dagli artisti del passato adattandole al suo obiettivo, che sono generalmente degli schemi minimi che l'artista modifica ereditandoli dalla tradizione. Ciò che è interessante dal punto di vista della neuroestetica è che l'origine dello schema non è, come si è cercato di dimostrare nei paragrafi precedenti, prettamente culturale, sebbene evolva nella cultura, ma è un vero e proprio apriti-sesamo⁹⁰, una configurazione in grado di scatenare una reazione percettiva di un certo tipo sulla base di predisposizioni biologiche. Per questa ragione anche la nozione di schema avrà risonanza negli scritti di Changeux, che sempre nel primo capitolo di *Ragione e Piacere* parla dello schema gombrichiano come base del processo creativo e quindi come spiegazione, in senso neurobiologico, dell'integrazione fra la ricerca delle costanti intrinseca nei processi percettivi umani e l'influenza della tradizione.

Lo scambio continuo, proposto da Gombrich, da uno studio delle singole dinamiche della creazione e della fruizione dell'opera d'arte, ad un piano generale di ricomprensione del processo storico dell'evoluzione artistica sulla loro base, ha come anello di congiunzione, oltre alla nozione di schema, la convinzione dell'esistenza di un'abitudine alla visione (il *mental set* percettivo) di una storicità quindi delle capacità percettive (sempre su basi date geneticamente) che influisce nella configurazione visiva, sia creativa che fruitiva, dell'opera. Legare l'evoluzione dello stile all'esistenza di abitudini percettive, concetto che supera la tradizionale antinomia natura-cultura proprio attraverso un'analisi dei processi che sono alla base della visione dell'immagine e che integrano quindi basi fisiologiche e apprendimento culturale, ci rimanda, infine, al processo d'integrazione natura-cultura interno alla considerazione della plasticità del cervello, fondamento in particolare del progetto di *Neuroarthistory*⁹¹

⁹⁰ Come afferma in *Arte e Illusione*: «La storia dell'arte [...] può essere descritta come il lavoro di apprestamento delle chiavi necessarie per aprire le misteriose serrature dei nostri sensi. [...] Ci sono invenzioni nella storia dell'arte che hanno un po' questo carattere di "apriti-sesamo"» (p. 322).

⁹¹ J. Onians, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven 2007.

dello storico dell'arte John Onians. Nel testo del 2007, Onians propone un'analisi dell'evoluzione storica del rapporto fra arte, cognizione e storia dell'arte. Basandosi sull'idea di plasticità cerebrale, egli rileva come l'esposizione delle nostre strutture cognitive ad un certo tipo di ambiente influenza la disposizione della rete neurale umana, favorendo la costruzione di percorsi neuronali specifici. Questa prospettiva intende quindi offrire una spiegazione del mutamento artistico in termini neurologici, che ripropone in termini diversi il concetto di *mental set* percettivo gombrichiano. L'intreccio fra la storia dell'arte e le considerazioni di carattere neurobiologico, ha lo scopo, per Onians, di reinserire la dimensione storica che era stata pregiudizialmente esclusa dagli studi dei neuroscienziati, sempre sulla base della multiforme adattabilità del sistema nervoso umano, ma si risolve solo nella descrizione di come molti storici dell'arte, filosofi e fisiologi del passato, hanno collegato la biologia e l'arte, trattati come "neural subjects". Inoltre tale reinserimento della dimensione storica, si delinea in realtà come un suo appiattimento sull'evoluzione biologica del cervello umano. Come afferma la Cappelletto: «Se l'arte è dunque un prodotto della natura, Onians ne ricava che la sua storia non può che essere "naturale"»⁹², fondendo storia ed evoluzione, basandosi sulla convinzione che «gli esseri umani partecipano di un'estesiologia diffusa, che le preferenze e i giudizi di gusto sono manifestazioni di adattamento e che la bellezza è la promessa dell'affidabilità delle funzioni vitali che gli uomini esercitano negli ambienti in cui evolvono»⁹³. Questo nuovo approccio evolucionistico all'arte, su base neurobiologica, rinuncia però alla «distinzione tra comprensione e spiegazione, tra riflessione ed esplicitazione, confondendo programmaticamente natura e cultura e perseguendo una naturalizzazione del pensiero d'altra parte coerente con la tesi della plasticità del cervello»⁹⁴.

Anche Eric Kandel nel suo ultimo testo⁹⁵ di carattere divulgativo, dove traccia un percorso di analisi degli intrecci fra arte, psicologia e neurologia a partire dalla centralità degli ambienti culturali e artistici della Vienna del primo Novecento, riconosce una particolare centralità al lavoro di Kris e di Gombrich, i quali, a suo

⁹² C. Cappelletto, *op. cit.*, p.87.

⁹³ Ivi, p. 88.

⁹⁴ Ivi, p. 89.

⁹⁵ E. R. Kandel, *op. cit.*

avviso «elaborarono la prima psicologia cognitiva dell'arte –una psicologia interdisciplinare della percezione e dell'emozione– con l'idea che potesse alla fine aprire la strada a un approccio biologico alla percezione, all'emozione e all'empatia»⁹⁶. È soprattutto con Gombrich che Kandel si mette in dialogo, individuando nella sua attenzione allo spettatore, nelle sue intuizioni sulla percezione delle immagini (a cui Kandel dedica un discreto spazio nella sua analisi), un vero e proprio «ponte tra la percezione visiva dell'arte e la biologia»⁹⁷. Kandel inserisce in una linea diretta di continuità l'opera di Gombrich (ma anche quella di Riegl e di Kris) con lo sviluppo successivo della neuroestetica, essi «hanno capito che, poiché l'arte è in parte una creazione della mente e la mente è una serie di funzioni svolte dal cervello, lo studio scientifico dell'arte deve includere le neuroscienze e la psicologia cognitiva»⁹⁸. È quindi anche in questo caso l'attenzione di Gombrich alla percezione visiva, e la considerazione del processo di fruizione dell'immagine come attivo e ri-creativo, a fornire un legame, secondo Kandel, con gli studi delle neuroscienze. Ma il carattere divulgativo del testo tende in parte a forzare una linea di continuità che, sebbene suggestiva, non approfondisce la complessità del legame fra la ricerca di Gombrich e la questione neurobiologica.

A partire dai riferimenti diretti di Changeux sia sulla questione dello schema che sullo studio delle basi biologiche dell'immagine, e quelli di Kandel sulla considerazione gombrichiana dell'atto fruitivo come processo creativo fondato sul cervello visivo, è quindi evidente quanto i neuroscienziati che si sono occupati di arte e di percezione visiva, abbiano in questi anni preso Gombrich come punto di riferimento, e usato in modo funzionale le sue ricerche, forzandone però spesso le conclusioni. Se infatti è possibile rintracciare connessioni tra gli studi neuroestetici e la ricerca gombrichiana, dal valore metodologico di uno studio fruitivo dell'immagine artistica, fino a questioni più specifiche come il rispecchiamento tra processi creativi e processi visivi e al concetto di *mental set* percettivo, è però necessario al contempo procedere con cautela, non solo per il rischio insito della ricerca, a posteriori, di

⁹⁶ Ivi, p. 75.

⁹⁷ Ivi, p. 207.

⁹⁸ Ivi, p. 209.

paternità intellettuali, ma anche perché la teoria gombrichiana su tali questioni è intrinsecamente problematica per una diffidenza, sotto certi aspetti non sempre giustificata, dell'autore nei confronti delle scienze neurologiche. Questa difficoltà è stata colta anche all'interno delle ricerche neuroestetiche proprio da John Onians, che dedica a Gombrich un capitolo del suo *Neuroarthistory* (2007). A partire dalla dichiarazione di Gombrich a Eribon nella loro lunga intervista «my approach is always biological. I always try to go back to the beginning»⁹⁹, ne discute l'atteggiamento nei confronti delle scienze biologiche e neurologiche, rivelandone le zone d'ombra e le contraddizioni senza l'esigenza di fare di Gombrich il precursore di un nuovo approccio allo studio dell'arte. Se, da una parte, l'amicizia con Popper e lo studio della percezione, porta Gombrich a sfruttare spesso conoscenze e metodi scientifici, allo stesso tempo lo studioso evita, nella maggior parte dei casi, ogni riferimento alle basi neurologiche dei processi cognitivi umani. Gombrich, infatti, non oltrepassa il limite autoimposto dal suo timore di uno scivolamento verso il riduzionismo scientifico, tentando di mantenersi sempre all'interno del confine di uno studio teorico della storia dell'arte che inquadra l'analisi della singola dinamica fruitiva all'interno di una riflessione storica sullo stile. Sebbene sia rilevabile l'interesse da parte di Gombrich nei confronti di una concezione della percezione che non nega un'appartenenza biologico-evoluzionista, e gli parla solo vagamente di basi neuronali dell'esperienza estetica, eccezion fatta per il riferimento agli studi sui *features detectors* all'interno de *Il senso dell'ordine*, neuroni specializzati nella lettura di alcune specifiche caratteristiche degli oggetti che percepiamo. Sulla stessa linea di pensiero di Onians, è anche Karl Clausberg, per il quale Gombrich «non si peritò mai di includere nella pur ampia messe dei suoi scritti anche una sola riproduzione o una mappa aggiornata delle funzioni cerebrali»¹⁰⁰, la sua attenzione alla percezione invece «restò confinata al campo dello sguardo "esterno"»¹⁰¹. Il rifiuto nei confronti di un riduzionismo neurologico è strettamente connesso, come ricorda anche Clausberg, al complesso momento storico

⁹⁹ E. H. Gombrich; D. Eribon, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁰ K. Clausberg, *Tenere a mente Gombrich. Una breve storia dell'arte e delle neuroscienze*, in Bösel, R. et al. (a cura di), *L'arte e i linguaggi della percezione: l'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano 2004, p. 69.

¹⁰¹ Ivi, p. 80.

con il quale questa generazione di studiosi si dovette confrontare, da cui in parte deriva anche la diffidenza di Gombrich, che pur riferendosi a dettagli funzionali dell'attività percettiva, evitò in modo talvolta inspiegabile, qualsiasi riferimento al cervello e alla sua fisiologia.

Proprio su queste diffidenze si basa anche l'unica testimonianza in cui Gombrich interviene direttamente sulla questione dell'applicazione delle ricerche neuroscientifiche all'arte, ed è la risposta, estremamente concisa, al famoso saggio di Ramachandran e Hirstein, *The Science of Art*¹⁰², pubblicato nel 1999 e dedicato alla costruzione di una teoria dell'esperienza estetica per il tramite di un'analisi scientifica dei processi neurologici coinvolti, che sfociava nell'individuazione di otto principi alla base della percezione artistica. La reazione di Gombrich, che è in parte una risposta ai riferimenti dei due ricercatori al suo lavoro, è utile nella comprensione delle preoccupazioni dell'autore nei confronti di tale uso della scienza nello studio dell'arte.

To the historian of art, it is evident that the two authors' notion of 'art' is of very recent date, and not shared by everybody. They claim: 'The purpose of art, surely, is not merely to depict or represent reality – for that can be accomplished very easily with a camera – but to enhance, transcend, or even to distort reality' (Ramachandran and Hirstein, p. 16). They do not explain how one could photograph Paradise or Hell, the Creation of the World, the Passion of Christ, or the escapades of the ancient gods [...] Even a fleeting visit to one of the great museums might serve to convince the authors that few of the exhibits conform to the laws of art they postulate.¹⁰³

Tra le righe di una critica breve ma pungente, si evidenzia l'irritazione dello storico, che reclama la limitatezza della nozione di arte utilizzata dai due autori. Paragonare ad esempio, come fanno gli autori, le rappresentazioni indiane di nudi femminili con quelli della tradizione accademica occidentale¹⁰⁴ per il tramite di una presunta condivisione di leggi percettive vuol dire ignorarne il loro valore di testimonianza storico-culturale, e costruire quindi un metodo di indagine dell'arte generalizzante e inefficace nella comprensione dell'esperienza artistica. L'analisi percettiva dell'opera, che pure Gombrich ha considerato al centro della sua riflessione

¹⁰² V. S. Ramachandran; W. Hirstein, *art. cit.*

¹⁰³ E. H. Gombrich, *Concerning 'The Science of Art': Commentary on Ramachandran and Hirstein*, «Journal of Consciousness Studies», 7, 8-9, 2000, p. 17.

¹⁰⁴ *Ibid.*

teorica, studiandone le leggi e i meccanismi, sebbene sia utile alla comprensione dell'immagine, della sua funzione e dell'effetto che essa provoca nello spettatore, non può essere distinta, anzi è intrecciata, con lo studio delle dinamiche sociali, storiche e culturali di cui l'opera è il crocevia. Se è vero che Gombrich si è interessato anche alle risposte biologiche all'arte, la sua riflessione non si è fermata alla comprensione delle dinamiche fruibili, esse sono state invece il punto di partenza per la comprensione anche, ad esempio, del meccanismo creativo. Non si è trattato, per Gombrich, solo di comprendere come l'essere umano reagisse all'immagine, ma di inserire in questa analisi il problema della storicità dell'arte, come elemento fondante dell'atto creativo e di quello fruibile. Questo passaggio è stato reso possibile dall'utilizzo di una teoria della percezione che, partendo dal riconoscimento delle basi biologiche dell'atto visivo, ne ha evidenziato però anche la culturalità, equilibrando i due aspetti allo stesso modo in cui si equilibrano l'ornamento e la rappresentazione, i due grandi poli magnetici attorno ai quali Gombrich organizza la sua intera riflessione. Non semplicemente quindi un'estetica degli effetti, ma l'utilizzazione della comprensione della visione come strumento essenziale per l'analisi storico-artistica, che non trasforma l'arte in una questione biologica, né in una semplice porta di accesso alla comprensione dell'effetto estetico, ma ne comprende invece la sua enorme potenzialità di "metafora culturale". Un aspetto invece sottovalutato da Ramachandran, che, a partire da una nozione generale di arte, definisce otto leggi universali (connesse ai processi percettivi e quindi ai corrispondenti meccanismi neurobiologici) dell'esperienza estetica, con l'ambizione di trovare una chiave di comprensione della produzione artistica dell'uomo attraverso uno studio scientifico-sperimentale delle leggi che ne organizzano le caratteristiche formali e che rispecchiano direttamente, secondo questo approccio, il funzionamento e le potenzialità del nostro cervello visivo.

Se è possibile quindi rintracciare nelle ricerche della neuroestetica una ripresa di un approccio metodologico e contenuti teorici propri anche della riflessione gombrichiana, è però necessario dubitare della plausibilità di una linea diretta di continuità, che ad esempio l'interesse di Changeux nei confronti di Gombrich sembrerebbe invece rivendicare. Essa è infatti problematica principalmente per il rifiuto gombrichiano di occuparsi di questioni neurobiologiche e quindi di riferirsi

esplicitamente alla basi fisiologiche dei meccanismi percettivi descritti, ma è anche viziata alla base dall'urgenza, da parte delle neuroscienze applicate all'arte, di trovare nelle fonti umanistiche legami e giustificazioni di un lavoro che travalica molti confini disciplinari, portando talvolta ad un uso strumentale della ricerca gombrichiana. La centralità dello studio dei processi percettivi come strada preferenziale nell'analisi dell'oggetto artistico, è il terreno comune, ma l'interesse di Gombrich nei confronti della dinamica fruitiva non si limita come abbiamo detto allo studio del singolo oggetto artistico ma fa da base per la costruzione di un modello storico generale in grado di spiegare scientificamente le dinamiche dello stile, ed è proprio questa dimensione storica quella ancora mancante dal dibattito neuroestetico, che si ferma all'insularità della singola dinamica fruitiva. Anche David Freedberg, che, da storico dell'arte, utilizza in modo estremamente interessante le ricerche sui neuroni specchio, attaccando la centralità del visivo (propria invece di Zeki e in parte di Ramachandran) difetta di un appiattimento della storicità dell'arte e della reazione ad essa, che non può esaurirsi in una spiegazione evolucionista del percorso storico-artistico. A questo proposito è necessario esplicitare che la scelta di trattare in questa sede quella parte della neuroestetica maggiormente connessa allo studio del cervello visivo e meno invece legata, seppur coinvolta, con gli studi sull'empatia e i neuroni specchio, è stata resa necessaria da una maggiore affinità del primo approccio, se così possiamo chiamarlo, con la ricerca gombrichiana. Lo scardinamento proposto da Freedberg del primato della cognizione nella lettura dell'opera d'arte, e la considerazione dei meccanismi corporei di natura empatica come base della fruizione primaria dell'oggetto artistico, non si adatta alla centralità del cognitivo e della percezione visiva alla base delle ricerche gombrichiane. Questa alternativa via di accesso al problema dell'immagine dal punto di vista neurologico rispetto a quella percettologica avviata da Zeki, si focalizza sui processi di identificazione dello spettatore con l'opera e quindi sulle reazioni empatiche ad essa, ha il merito di riportare al centro del dibattito il problema della reazione emotiva all'arte e quindi i criteri della sua possibile universalità a livello pre-cognitivo. Il problema empatico, per come lo propone Freedberg, non trova alcuno spazio, in Gombrich, che ad una teoria dell'espressione centrifuga (al cui centro c'è il soggetto) oppone una teoria centripeta in cui sono il

codice e lo schema (che articola insieme stratificazione culturale e predisposizione biologica nella percezione) a dominare il processo espressivo.

In conclusione, Gombrich, pur perseguendo un progetto di apertura e di dialogo nei confronti della conoscenza scientifica, che aveva lo scopo di rinnovare lo studio storico-artistico arricchendolo metodologicamente degli strumenti gnoseologici della scienza e della psicologia contemporanee, rimane sempre all'interno di una ricerca che rivendica il suo carattere umanistico. Essa rimane infatti improntata ad un approccio storico-culturale nel quale ogni analisi particolaristica della fruizione cognitiva dell'immagine artistica è pensata all'interno di uno studio delle dinamiche dello stile, vedendo nel modo in cui le neuroscienze sono state applicate all'arte, come lascia intendere la risposta a Ramachandran, il rischio di un impoverimento del potenziale simbolico e di indefinitezza del concetto di arte messo in gioco.

Conclusioni

Il senso dell'ordine come chiave di lettura

Nella sua riflessione sull'ornamento Gombrich non ha perseguito un progetto di carattere storiografico («qualsiasi contributo questo libro possa avere dato alla bibliografia e alla storiografia dell'ornamento è incidentale¹»), ma si è adoperato nella ricerca di una spiegazione del ruolo e della peculiarità dell'arte ornamentale in termini psicologici². *Il senso dell'ordine* offriva un allargamento della riflessione percettiva sull'immagine già iniziata in *Arte e illusione* per la rappresentazione e qui aperta all'ornamentale. Queste due opere, che Gombrich considerava “complementari”³, erano parte di «un progetto ancor più ambizioso: studiare alcune fra le funzioni fondamentali delle arti visive nelle loro implicazioni psicologiche»⁴. La contrapposizione fra ornamento e rappresentazione, nel caso di Gombrich non è però relativa ad un giudizio di ordine qualitativo, ma, più che altro, di “ordine quantitativo”: l'ornamento si differenzia dalla rappresentazione sulla base della quantità di informazione visiva che essa offre, sulla sua capacità di attirare e mantenere la nostra attenzione, che Gombrich giustifica nei termini della teoria dell'informazione. Se in tale scarto si conferma una grande assenza, quella dell'arte non figurativa, (la generalità dei suoi riferimenti e l'assenza di definizioni hanno fatto pensare ad alcuni⁵ che la sua considerazione della «unregarded art» si sia talvolta allargata all'intero universo del non rappresentativo) al contempo la “subordinazione” dell'ornamentale al rappresentativo è per Gombrich un indizio prezioso per la comprensione dei processi creativi. È infatti essenzialmente in termini percettivi che si delinea la ricerca gombrichiana, che non qualificando l'ornamento stilisticamente, lo fa però teoreticamente.

¹ E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 12.

² A pag. 12 de *Il senso dell'ordine*, Gombrich infatti afferma: «Lo “Studio sulla psicologia dell'arte decorativa” dichiarato dal sottotitolo sarebbe servito a enunciare e comprovare la teoria proclamata dal titolo, cioè che esiste un Senso dell'ordine che si automanifesta in tutti gli stili decorativi e che io credo essere insito nel patrimonio biologico dell'uomo».

³ Cfr. E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 9.

⁴ *Ibid.*

⁵ Si vedano le recensioni a *The Sense of Order* di Carrier (1980), Topper (1981), Michaud (1982) e Zerner (1979).

Questa subordinazione è, però, nel corso dell'opera, ribaltata, proprio a causa della funzionalità che acquista nella sua ricerca: essa offre infatti, paradossalmente, un orizzonte teorico in cui sperimentare la combinazione di un approccio percettivo all'immagine ancor più radicale di quello effettuato nelle opere precedenti. Le caratteristiche dell'ornamento (ritmo, ordine, simmetria), nell'interpretazione che ne dà Gombrich, rimandano in modo più diretto alle strutture percettive comuni al genere umano, oltre che alle dinamiche storico-culturali.

Proprio in relazione alla centralità che la psicologia della percezione acquisisce all'interno di questo testo, lo studio della riflessione gombrichiana sull'ornamento ha offerto quindi la possibilità di reinterpretare la sua teoria dell'immagine secondo una prospettiva di continuità e coerenza. Si è quindi cercato in questo lavoro di offrire uno sguardo approfondito sulla complessa articolazione della teoria percettiva in Gombrich, rilevandone il peso nelle sue ricerche e confrontandola, almeno parzialmente, con gli studi attuali della percezione, in particolare quelli offerti dalle neuroscienze. A partire quindi dall'influenza della corrente del *New Look*, e in particolare dell'opera di Bruner⁶, Gombrich segue gli sviluppi della psicologia cognitivista, articolandone nelle sue opere le posizioni essenziali. L'importanza di Bruner, nella sua attenzione alla dimensione culturale come fattore determinante del processo percettivo, è evidente all'interno di *Arte e Illusione*, nel quale viene sottolineato il carattere ipotetico della visione, e la centralità di aspettative e proiezioni come condizioni strutturanti della nostra abilità visiva. Nel concetto stesso di *mental set* converge la centralità data alle dinamiche culturali nell'orientare le nostre abilità percettive, e influenzare quindi l'intera produzione di immagini di un determinato momento storico. Ma non sono solamente le riflessioni del *New Look* e del cognitivismo culturalistico bruneriano a determinare la teoria della percezione sottesa ad *Arte e Illusione*. Già in quest'opera infatti Gombrich, con l'eclittismo tipico del suo metodo, si accosta alle ricerche di Gibson, anticipando quasi, si potrebbe dire, il corso stesso dello sviluppo della teoria cognitivista della percezione, che dagli anni settanta in poi si aprirà ad una concezione realista dell'atto visivo, e alla considerazione quindi di quelle invarianti e di quella processualità e variabilità della visione in un contesto non più

⁶ J. Bruner; C. Goodman, *Value and need as organizing factors in perception*, «Journal of Abnormal and Social Psychology», 42, 1947, pp. 33-44.

strettamente sperimentale, ma “ecologico” e naturale. Il dialogo con Gibson, in particolare, ma anche la collaborazione con Gregory, lo porteranno sempre di più a mediare fra i due approcci: pur restando entro un orizzonte cognitivista, enfatizzando il ruolo nell’atto visivo di quelle “congetture e confutazioni” di derivazione popperiana, si aprirà anche ad una considerazione della naturalità della visione, virando verso il “realismo” gibsoniano.

Il senso dell’ordine è quindi il luogo dove si completa questa evoluzione, sempre all’interno degli studi cognitivisti sulla visione, che comprendono negli esordi anche la teoria dell’informazione. Un’evoluzione che non è in alcun modo una perdita di coerenza o un ribaltamento di alcune posizioni essenziali del suo studio sull’immagine. Al contrario, si è rilevato che il suo percorso è straordinariamente affine a quello proposto da Neisser, il quale si è dovuto confrontare con la dirompente influenza della nascita dell’ottica ecologica, che da una prospettiva completamente diversa, offriva una valida alternativa alle ricerche del cognitivismo, costringendolo ad un ripensamento metodologico e teoretico. Di questo ripensamento quindi lo stesso Gombrich è testimone, e ne dà conto nella sua riflessione sull’ornamento, che, come si è detto, in virtù proprio della subordinazione che egli gli attribuisce, può essere un oggetto di studio privilegiato per la comprensione di quei meccanismi percettivi sottesi alla creazione e alla lettura dell’immagine.

Lo studio sulla psicologia della percezione nella teoria dell’immagine di Gombrich e in particolare nella sua analisi dell’ornamento ha permesso quindi di fornire delle risposte all’equivoco interpretativo che ha caratterizzato la ricezione della ricerca teorica gombrichiana, offrendo l’opportunità di ripensarla secondo una prospettiva unitaria, che ricomprensca l’importanza di un’opera come *Il senso dell’ordine*. L’apertura nei confronti delle componenti naturali dell’atto visivo non è infatti una novità delle opere degli anni Settanta, ma è parte della prospettiva gombrichiana fin dalle origini, a partire dalle riflessioni sull’immagine presentate in quel saggio, tanto citato quanto poco compreso nel ruolo che svolge nella sua teoria, che è *Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica*. Già qui, il riferimento alle ricerche di Konrad Lorenz, anticipa quell’interesse nell’etologia che pur approfondendosi ne *Il senso dell’ordine*, era presente anche in *Arte e Illusione*. Come afferma nell’intervista a Eribon: «I was interested in the perception of

order, in the animal as well as the human world. My approach is always biological. I always try to go back to the beginning.»⁷. Un'attenzione però nei confronti della naturalità della percezione, delle sue basi fisiologiche, che non è mai riduzionista, al contrario di quanto sostenuto da Krieger. Il riferimento ad esse non è a scapito dell'influenza della cultura, della convenzione, nell'atto visivo, al contrario, proprio nel passaggio dalla rappresentazione all'ornamento, nello scarto teoretico che li distanzia, la prima frutto di una lenta stratificazione di abilità costruite culturalmente sulla base di abitudini percettive, il secondo invece espressione quasi diretta di un universale senso dell'ordine, Gombrich preserva i due aspetti, rendendoli di fatto interdipendenti. L'ornamento è, da un punto di vista percettivo, la "premessa" per la rappresentazione, ovvero in esso si rendono evidenti quelle tendenze che dominano anche nell'atto rappresentativo, ma che in quest'ultimo sono connesse con quelle stratificazioni culturali necessarie alla rappresentazione stessa della realtà.

Sulla base di quanto analizzato, si sostiene quindi che la teoria della percezione a cui Gombrich fa riferimento permane coerente nei suoi sviluppi essenziali, e connette in una comune base teoretica l'intera teoria dell'immagine gombrichiana. Essa è uno strumento privilegiato di analisi della riflessione di Gombrich e ne è al contempo uno degli aspetti più originali e innovativi. L'originalità deriva dall'ambito di applicazione: Gombrich è il primo ad utilizzare in modo articolato e approfondito le ricerche della psicologia della percezione al problema da una parte della processualità creativa, dall'altra della storicità delle forme. Un'innovazione che, come si è già sottolineato, ha attirato gli interessi degli psicologi della percezione, i quali hanno fatto e continuano a fare riferimento al suo lavoro per la rilevanza di tale trasposizione di metodologie e contenuti dello studio della visione nell'ambito della teoria e della storia dell'immagine. L'attualità invece si fonda proprio sulla sua capacità di osservare attentamente e fare propri i mutamenti interni agli studi cognitivisti sulla percezione, per approdare ad alcune fra le considerazioni più avanzate di quello specifico momento storico, che in parte sono tuttora oggetto di studio.

Se *Arte e illusione* fu letto nell'onda del *cultural relativism* degli anni Sessanta, in realtà la teoria della percezione a cui fa riferimento ha un'articolazione molto più

⁷ E. H. Gombrich, D. Eribon, *op. cit.*, p. 133.

complessa: pur nel riconoscimento dell'influenza culturale nella visione, essa non può dirsi, nella rielaborazione gombrichiana, culturalmente costruita nella sua totalità. Come sostiene Mitrović⁸, la questione della storicità della visione si inserisce infatti sullo sfondo di considerazioni più caute: se la visione è un processo che riflette in parte le nostre conoscenze e aspettative (in linea quindi con le concezioni del *New Look*), prendere nella loro absolutezza tali posizioni ci porta a considerazioni relativiste e anti-realiste, che non erano proprie dell'orizzonte gombrichiano. Attualmente la psicologia⁹, in larga parte, non ritiene più corretto considerare l'atto percettivo come culturalmente *costruito*, ma sostiene che l'influenza culturale, di per sé innegabile, avvenga ad un livello successivo:

The assumption that accurate information about the disposition of objects in the world is inferred from our knowledge about the world has been replaced with the understanding that the brain computes the disposition of objects in space from the picture it receives, while relying on specific constraints and rules about the possible and likely three-dimensional properties of spatial objects.¹⁰

C'è quindi la convinzione che la visione, ad un primo livello, sia di fatto «impenetrabile to and unaffected by our concepts, beliefs and knowledge»¹¹, e che sia un'operazione di estrazione visiva delle invarianti (o costanze) dell'ordine ottico, che soprattutto grazie all'opera di Gibson sono ritornate ad essere condizione essenziale dell'atto visivo. Negli ultimi dieci anni Zenon Pylyshyn¹² ha proposto una distinzione fra *early* e *late vision*, secondo cui la visione, ad un primo livello, non è influenzabile concettualmente, ma è naturalmente data e predisposta a cogliere proprio queste costanze essenziali. Anche nel campo delle neuroscienze, alcuni studiosi si sono occupati del problema delle costanze visive, riabilitandone quindi la centralità, pur nella considerazione dell'estrema variabilità e flessibilità della visione umana. Ad esempio Ramachandran¹³ ha reinterpretato le leggi gestaltiche per sostenere, nella considerazione della plasticità del cervello, la percezione come un fenomeno di complessa interazione fra

⁸ B. Mitrović, *Visuality after Gombrich*, cit.

⁹ Mitrović si riferisce in particolare alle ricerche di Zenon W. Pylyshyn.

¹⁰ Ivi, p. 78.

¹¹ Ivi, p. 79.

¹² Z. W. Pylyshyn, *Seeing and Visualizing. It's not what you think*, MIT Press, Cambridge 2003.

¹³ V. S. Ramachandran; W. Hirstein, *art. cit.*

elementi naturali e culturali. Anche Semir Zeki¹⁴, ha interpretato l'atto visivo come un processo attivo che bilancia predisposizione genetica, strutture fisiologiche e influenza dell'ambiente, e ha visto nella capacità di cogliere le *constancies* della realtà visiva una delle due essenziali proprietà del cervello visivo. In questo senso il lavoro di Gombrich ha anticipato la centralità di questi sviluppi, riprendendo gli studi della Gestalt e quelli di James Gibson.

L'immagine artistica quindi si articola, per Gombrich, in questo doppio livello di fruizione, quella derivante dalla nostra ricerca di continuità, e quella che invece muta in relazione al nostro equipaggiamento culturale. Un doppio livello che già era presente, *in nuce*, in *Arte e Illusione*, ma che trova pieno compimento solo nelle riflessioni degli anni Settanta. E in questa concezione duale dell'atto visivo, Gombrich, come si è rilevato, si avvicina alle ricerche degli ultimi venti anni sulla percezione. Il costruttivismo culturalista, nelle versioni più radicali, è oggi inglobato nella considerazione della plasticità del cervello e quindi della sua potenzialità di modellarsi in base all'influenza dell'ambiente, sempre restando all'interno di potenzialità biologicamente date. Anche Onians¹⁵, da storico dell'arte, parte proprio da questo *biocultural co-constructivism*¹⁶ riproponendo una radicalizzazione del *mental set* gombrichiano in termini neurologici. Come ha delineato Kesner¹⁷, Gombrich ha saputo offrire una via di mezzo fra una percezione culturalmente costruita e una biologicamente data, grazie proprio alla sua profonda conoscenza delle evoluzioni della psicologia del secondo Novecento, e facendo dell'immagine artistica, anche nella sua dimensione storica, un punto di snodo per la comprensione di queste tematiche.

Se ormai, riporta Mitrović, per gli psicologi contemporanei il rifiuto dell'occhio innocente nei termini della psicologia culturale degli anni Cinquanta è sorpassato, rimangono però valide le intuizioni successive «when it comes to art historical topics –

¹⁴ S. Zeki, *Inner Vision*, cit.

¹⁵ J. Onians, *Neuroarthistory*, cit.

¹⁶ Cfr. L. Kesner, *Gombrich and the problem of relativity of vision*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 266-273.

¹⁷ La ricerca di Gombrich, per Kesner «it is a timely reminder to those critical and visual theorists who, while taking relativity and historicity of vision for granted, prefer to ignore the biology and ongoing developments in the mind and brain sciences. For anyone interested in these issues, Gombrich's outlook of the "reluctant humanist" and sceptical biologist offers inspiring guidance» (L. Kesner, *Gombrich and the problem of relativity of vision*, cit., p. 272).

such as the validity of perspective or the artistic implications of research on constancies – Gombrich's intuitions have been generally vindicated by subsequent psychological research»¹⁸.

Gombrich, quindi, per l'eccellenza delle sue ricerche e l'attenzione al panorama scientifico contemporaneo, continua ad essere oggetto di indagine su più fronti. Il suo lavoro ha offerto un contributo insostituibile nell'affermare un modello di ricerca storico-artistica che, aprendosi alla ricerca scientifica, ha saputo rilevare le enormi potenzialità che scaturiscono dallo studio dell'opera d'arte, anche in termini gnoseologici, pur mantenendo la sua identità. La ricostruzione delle complesse interazioni della sua teoria con la psicologia della percezione, mettendo al centro *Il senso dell'ordine*, e in generale l'intera riflessione gombrichiana sull'ornamentale, è stata un punto di partenza per ricomprendere a posteriori l'evoluzione della sua ricerca e ribadire quindi, ancora oggi, l'attualità.

¹⁸ B. Mitrović, *Visuality after Gombrich*, cit. p. 89.

Bibliografia

1. Opere di Gombrich

Per una bibliografia completa delle opere di Gombrich si rinvia a J. B. Trapp, *E. H. Gombrich: a bibliography*, Phaidon Press Limited, London 2000 e alla sezione relativa del sito curato da Richard Woodfield *The Gombrich Archive* (<http://gombrich.co.uk/>). Sono invece qui elencati esclusivamente opere, saggi, articoli e interviste utilizzati nel corso della presente ricerca.

Per le *Northcliffe Lectures* e le *Wrightsman Lectures* si è fatto riferimento a quanto conservato nell'Archivio Gombrich (presso l'archivio del Warburg Institute):

- Warburg Institute Archives, Archive of E. H. Gombrich, 1967 *Northcliffe Lectures* (LN 67).
- Warburg Institute Archives, Archive of E. H. Gombrich, 1970 *Wrightsman Lectures* (UL1/L8).

1.1 Opere principali

- 1936 *Weltgeschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart*, Steyermühl-Verlag, Wien; trad. it. *Breve storia del mondo*, Salani, Firenze 1997.
- 1950 *The Story of Art*, Phaidon Press, London; trad. it. *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Mondadori, Milano 2003.
- 1960 *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press, London; trad. it. *Arte e Illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Leonardo Arte, Milano 2002 (trad. it. or. 1965).
- 1963 *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, Oxford; trad. it. *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.
- 1966 *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, London; trad. it. *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973.
- 1970 *Aby Warburg, an intellectual biography*, The Warburg Institute, London; trad. it. *Aby Warburg, una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983.
- 1972 *Art, Perception and Reality* (con J. Hochberg e M. Black), The John Hopkins University Press, Baltimore; trad. it. *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978. *Symbolic Images*.
- 1972 *Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, London; trad. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978.
- 1973 *Illusion in Nature and Art* (con R. Gregory), Duckworth, London.

- 1976 *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, London; trad. it. *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1986.
- 1979 *Ideals and Idols*, Phaidon Press, Oxford; trad. it. *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.
- 1979 *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press, London; trad. it. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Leonardo Arte, Elemond Editori Associati, Milano 2000 (trad. it. or. 1984).
- 1982 *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Phaidon press, Oxford; trad. it. *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985.
- 1984 *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Phaidon Press, Oxford; trad. it. *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Feltrinelli, Milano 1985.
- 1985 *Il gusto dei primitivi*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli.
- 1986 *New Light on old Masters. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, London; trad. it. *Antichi maestri, nuove letture: studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1987.
- 1987 *Reflections on the History of Art* (a cura di R. Woodfield), Phaidon Press, London; trad. it. *Riflessioni sulla storia dell'arte*, Einaudi, Torino 1991.
- 1991 *Topics of Our Time. Twentieth-century issues in learning and in art*, Phaidon Press, London, trad. it. *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo*, Einaudi, Torino 1994.
- 1995 *Shadows. The Depiction of Cast Shadow in Western Art*, National Gallery publications Ltd, London; trad. it. *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 1996.
- 1996 *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture* (a cura di R. Woodfield), Phaidon Press, London; trad. it. *Sentieri verso l'arte*, Leonardo Arte, Milano 1997.
- 1999 *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri* (a cura di R. Woodfield), Einaudi, Torino.
- 1999 *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon Press, London; trad. it. *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Leonardo Arte, Milano 1999.
- 2002 *The Preference for the Primitive*, Phaidon Press, London.

1.2 Saggi, articoli e interviste

- 1933 *Eine verkannte Karolingische Pyxis im Wiener Kunsthistorischen Museum*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 7, 1933, pp. 1-14.

- 1934 *Zum Werke Giulio Romanos 1: Der Palazzo del Tè*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 8, pp. 79-104; trad. it. *L'opera di Giulio Romano: I. Il palazzo del Tè*, «Quaderni del Palazzo Tè», 1, pp. 22-48, 1984.
- 1935 *Zum Werke Giulio Romanos 2: Versuch einer Deutung*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 9, pp. 121-150; trad. it. *L'opera di Giulio Romano: 2. Una proposta*, «Quaderni del Palazzo Tè», 2, pp. 49-78, 1984.
- 1937 *Wertprobleme und mittelalterliche Kunst*, in «Kritische Berichte», 6, pp. 109-116. Ripubblicato in inglese con il titolo: *Achievement in medieval Art*, in *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon Press, Oxford; trad. it. *L'arte medievale. Criteri di valutazione*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.
- 1938 *The Principles of Caricature* (con Ernst Kris), «British Journal of Medical Psychology», 17, pp. 319-42.
- 1939 *Art and Propaganda*, «The Listener», 22, 7 December, pp. 1118-1120.
- 1939 *Art in education - Some Trends and Experiments Abroad*, «The Listener», 22 September, pp. 564-565.
- 1939 *Obituary of Julius von Schlosser*, «Burlington Magazine», 74, pp. 98-9.
- 1942 *Reynolds's Theory and Practice of Imitation*, «Burlington Magazine», 80, pp. 40-45; ristampa in *Norm and Form*, 1966; trad. it. *Teoria e pratica dell'imitazione nel Reynolds*, in *Norma e forma*, Einaudi, Torino 1973.
- 1944 *The Subject of Poussin's "Orion"*, «Burlington Magazine», 84, pp. 37-41; ristampa in *Symbolic Images*, 1972; trad. It: *Il soggetto dell'Orione di Poussin*, in *Immagini Simboliche*, Einaudi, Torino 1978.
- 1945 *Portrait Painting and Portrait Photography*, «Apropos», 3, London, pp. 1-7.
- 1947 *Botticelli's mythologies. A study in the Neoplatonic symbolism of his circle*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 8, pp. 7-60; ristampa in *Symbolic Images*, London 1972; trad. it., *Mitologie botticelliane: uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.
- 1951 *The Social History of Art*, «Art Bulletin», 35, pp. 79-84; ristampa in Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, 1963; trad. it. *La storia sociale dell'arte*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.
- 1952 *A Classical 'Rake's Progress'*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 15, pp. 255-6.
- 1952 *The Open Society: A Comment*, «British Journal of Sociology», 3, pp. 358-60.
- 1954 *Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux*, Actes du Congrès Léonard de Vinci, «Études d'Art», 8, 9-10, pp. 179-197. Ristampa in inglese con il titolo: *Leonardo's method for working out compositions*, in *Norm and Form*, London 1966; trad. it. *I precetti di Leonardo per comporre storie*, in *Norma e forma*, Einaudi, Torino 1973.

- 1954 *Leonardo's grotesque heads. Prolegomena to their study*, in AA.VV., *Leonardo. Saggi e ricerche*, A. Marezza, Roma 1954, testo originale pp. 199-219 e trad. it. pp. 541-556. Ristampa in *The Heritage of Apelles*, 1976.
- 1954 *Psychoanalysis and the History of Art*, in «The international Journal of Psycho-Analysis», 35, pp. 401-411; trad. it. *Psicoanalisi e storia dell'arte in Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1967.
- 1954 *Visual Metaphors of Value in Art*, in L. Bryson et al. (a cura di), *Symbols and Values: an initial study. 13th symposium of the conference on science, philosophy and religion*, New York, pp. 225-281; ristampa in *Meditations on a Hobby Horse*, 1963; trad. it. *Metafore visive dei valori nell'arte*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.
- 1955 *The Renaissance concept of artistic progress and its consequences*, Actes du 17e Congrès International d'Histoire de L'Art, (Amsterdam 1952), The Hague 1955, pp. 291-307; ristampa in *Norm and Form*, 1966; trad. it. *La concezione del progresso artistico nel rinascimento e le relative conseguenze*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973.
- 1958 *Art and Scholarship*, «College Art Journal», 17, pp. 342-356; ristampa in *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, 1963; trad. it. *Arte ed erudizione*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.
- 1958 *The Tyranny of abstract art*, «The Atlantic», 201, pp. 43-48; ristampa come *The Vogue of Abstract Art*, in *Meditations on a Hobby Horse*, 1963; trad. It. *La moda dell'arte astratta*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.
- 1960 *On physiognomic Perception*, «Daedalus» (Special issue: The Visual Arts today), pp. 228-241; ristampa in *Meditations on a Hobby Horse*, 1963; trad. it. *Della percezione fisionomica*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.
- 1960 *The early Medici as patrons of art: A survey of primary sources*, in Jacob, E. F. (a cura di), *Italian Renaissance Studies*, pp. 279-311; ristampa in *Norm and Form*, 1966; trad. it. *Il mecenatismo dei primi Medici*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973
- 1960 *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23, 1960.
- 1961 *Adventures of the Mind: How to Read a Painting*, «Saturday Evening Post», 29 July. Ristampa come *Illusion and Visual Deadlock*, in *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, 1963; trad. it. *Illusioni e paradossi del vedere*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.
- 1961 *Renaissance and Golden Age*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 24, pp.306-309; ristampa in *Norm and Form*, 1966; trad. it. *Rinascimento ed età dell'oro*, in *Norma e forma*, Einaudi, Torino 1973.
- 1962 *Art and the Language of the Emotions*, «The Aristotelian society», 36, pp. 215-234. Ristampa come *Expression and Communication*, in *Meditations on a Hobby Horse*,

- 1963; trad. it. *Espressione e comunicazione*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.
- 1963 *Controversial Methods and Methods of Controversy*, «The Burlington Magazine», 105, 720, pp. 90-93.
- 1964 *Exhibitionship*, «The Atlantic», 213, pp. 77-8.
- 1965 *Winston Churchill as Painter and Critic*, «The Atlantic», 215, pp. 90-3.
- 1966 *Freud's Aesthetics*, in «Encounter», 26, 1; trad. it. *Freud e l'arte*, in «Tempo Presente», anno XI, 2, 1966; ristampa in *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1967.
- 1966 *Ritualized Gesture and expression in art*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», Series B: Biological Sciences, 772, 251, pp. 393-401; ristampa in *The Image and the Eye*, 1982; trad. it. *Il gesto ritualizzato e l'espressione nell'arte*, in *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985.
- 1966 *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 29, pp. 24-38.
- 1967 *From the Revival of letters to the reform of the arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi*, in D. Fraser et al. (a cura di), *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, pp. 71-82; ristampa in *The Heritage of Apelles*, 1976; trad. it. *Dalla rinascita delle lettere alla riforma delle arti: Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi*, in *L'eredità di Apelle*, Einaudi, Torino 1986.
- 1967 *Prefazione all'edizione italiana di Kris E., Ricerche Psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.
- 1968 *The Leaven of criticism in Renaissance art*, in Singleton, C.S. (a cura di), *Art, Science and History in the Renaissance*, Baltimore pp. 3-42; ristampa in *The Heritage of Apelles*, 1976; trad. it. *Il lievito della critica nell'arte del Rinascimento*, in *L'eredità di Apelle*, Einaudi, Torino 1986.
- 1969 *In Search of Cultural History*, The Philip Maurice Deneke Lecture, Oxford, 1969, ristampa in *Ideals and Idols*, 1979; trad. it. *Alla ricerca di una storia della cultura*, in *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.
- 1969 *The Evidence of Images: I. The Variability of Vision* in Singleton C.S. (a cura di), *Interpretation: Theory and Practice*, Johns Hopkins Press, Baltimore.
- 1970 *Art and self-transcendence*, in A. Tiseliu et al., *The Place of Value in a World of Facts*, Stockholm, pp. 125-133; ristampa in *Ideals and Idols*, 1979; trad. it. *L'arte e l'autotrascendenza*, in *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.
- 1971 *Interview: Ernst Gombrich* (con Hayden White et al), «Diacritics», Winter, 1, 2, pp. 47-51.
- 1972 *Icones Symbolicae. The visual image in neo-Platonic thought*, in *Symbolic Images*, London; trad. it., *Icones Symbolicae, filosofie del simbolismo e loro portata per l'arte*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.

- 1972 *Introduction: Aims and Limits of Iconology*, in *Symbolic Images*, London; trad. it. *Aspirazioni e limiti dell'iconologia*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.
- 1972 *Raphael's stanza della Segnatura and the Nature of its Symbolism*, in *Symbolic Images*, 1972; trad. it. *La stanza della Segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo*, in *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino, 1978.
- 1972 *The "What" and the "How": Perspective Representation and the Phenomenal World* in Rudner R.; Scheffler I., *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*, Bobbs-Merril, Indianapolis 1972.
- 1972 *The Mask and the Face: the perception of physiognomic likeness in life and in art*, in Gombrich E. H., Hochberg, J., Black, M., *Art, Perception and Reality*, The John Hopkins University Press, 1972; trad. it. *La maschera e la faccia*, in *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978.
- 1973 *Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke* (con Peter Burke), «The Listener», 90, pp. 881-883.
- 1973 *Illusion and Art* in E. H. Gombrich; R. Gregory (a cura di) *Illusion in Nature and Art*, Duckworth, London 1973.
- 1974 *The logic of Vanity Fair*, in Schlipp, P. A. (a cura di) *The Philosophy of Karl Popper*, La Salle; ristampa in *Ideals and Idols*, 1979; trad. it. *La logica della Fiera della vanità. Alternative allo storicismo nello studio delle mode, dello stile e del gusto*, in *Ideali e Idoli*, Einaudi, Torino 1986.
- 1974 *'The sky is the limit'; The Vault of Perception and Pictorial Vision*, in Pick, L. (a cura di), *Perception: Essays in Honor of J.J. Gibson*, Ithaca and London; ristampa in *The Image and the Eye*, 1982; trad. it. *"Senza limiti": la volta celeste e la vision pittorica*, in *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.
- 1975 *Mirror and Map: theories of pictorial representation*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», 270, 903, pp. 119-149; ristampa in *The Image and the Eye*, 1982. Trad. It *Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa*, in *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.
- 1976 *Bonaventura Berlinghieri's Palmettes*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 39, pp. 234-6.
- 1979 *Exchange with Henri Zerner on "The Sense of Order"*, «The New York Review of Books», 26, 14, pp. 60-61.
- 1979 *The Primitive and its Value in Art*, Serie di quattro trasmissioni radiofoniche poi pubblicate in «The Listener» (15 febbraio 1979, pp. 242-5; 22 febbraio 1979, pp. 279-81; 1 marzo 1979, pp. 311-50; 8 marzo, pp. 347-350); trad. it. *Il primitivo e il suo valore nell'arte*, in *Sentieri verso l'arte*, Leonardo Arte, Milano 1997.
- 1980 *Experiment and Experience in the Arts*, «Proceedings of the Royal Institution of Great Britain», 52, pp. 113-114; ristampa in *The Image and the Eye*, 1982; trad. it. *Esperimento ed esperienza nelle arti*, in *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.

- 1982 *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*, in *The Image and the Eye*, Oxford; trad. it. *Immagine e codice: limiti e possibilità delle convenzioni nella rappresentazione pittorica*, in *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.
- 1982 *What I learned from Karl Popper* (con Paul Levinson), in Levinson, P. (a cura di) *In Pursuit of Truth*, Harvester Press, pp. 203-220.
- 1984 *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*, «Art Journal», 44, pp. 162-164; trad. it: *Storia dell'arte e psicologia a Vienna cinquant'anni fa*, in *Dal mio tempo*, Einaudi, Torino 1999.
- 1984 *Representation and Misrepresentation*, «Critical Inquiry», 11, 2, pp. 195-201.
- 1984 *The Father of Art History*, in *Tributes*, Oxford; trad. it. *Il padre della storia dell'arte*, in *Custodi della memoria*, Feltrinelli, Milano 1985.
- 1984 *Verbal Wit as a Paradigm of Art. The Aesthetic Theories of Sigmund Freud*, in *Tributes*, Oxford; trad. it. *Il motto di spirito come paradigma artistico*, in *Custodi della memoria*, Feltrinelli, Milano 1985.
- 1987 *Western Art and the Perception of Space* in A.A.V.V. *Space in European Art*, Council of Europe Exhibition in Japan, National Museum of Western Art, Tokyo, pp. 16-28.
- 1988 *Einige Erinnerungen an Julius von Schlosser als Lehrer*, in «Kritische Berichte», 4, Wien, pp. 5-9; trad. it. *Ricordo di Julius von Schlosser come maestro*, in *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino 1999.
- 1988 *Voir la nature, voir les peintures*, in «Les Cahiers du Musée National de l'Art Moderne», 24, pp. 21-43.
- 1989 *Michael Podro in Conversation with Sir Ernst Gombrich*, (con Michael Podro), «Apollo», 130, 1989, pp. 37-38.
- 1989 Recensione di E. S. Reed *James J. Gibson and the Psychology of Perception*, «New York Review of Books», 19 Gennaio, pp.13-15.
- 1989 Intervista con Herlinde Koelble, in *Jüdische Portraits. Photographien und Interviews von Herlinde Koelble*, S. Fischer, Frankfurt am Main; trad. it. *Ritratto*, in *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino 1999.
- 1990 *The Warburg Institute: A Personal Memoire*, «The Art Newspaper», 2 November, 1990, p. 9.
- 1991 *An Autobiographical Sketch*, in *Topics of Our Time*, London; trad. it. *Uno schizzo autobiografico*, in *Argomenti del nostro tempo*, Einaudi, Torino 1994.
- 1991 *Ce Que L'image nous dit, Entretiens sur l'art et la science*, Paris; trad. ing.: *A lifelong interest. Conversations on art and science with Didier Eribon*, Thames & Hudson, London, 1993.

- 1991 *Relativism in the Humanities: the Debate about Human Nature*, in *Topics of Our Time*, London; trad. it. *Il relativismo delle discipline umanistiche: il dibattito sulla natura umana*, in *Argomenti del nostro tempo*, Einaudi, Torino 1994.
- 1992 *The Knowing Eye: Interview with Martin Gayford* (con Martin Gayford), «Modern Painters», 5, 4, pp.68-71.
- 1993 *Recognising the World: Pissarro at the R. A.*, «Royal Academy Magazine», 39, pp. 33.
- 1994 *The use of colour and its effect: the how and the why* (con Bridget Riley), «Burlington Magazine», 136, pp. 427-9. Ristampato in *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture*, 1996; trad. It *L'uso del colore e il suo effetto: il come e il perché*, in *Sentieri verso l'arte*, Leonardo Arte, Milano 1997.
- 1995 *Art Is Long...*, «Leonardo», 28, 4, 1995.
- 1995 *Tribute to Colin Cherry given at Imperial College*, London, January.
- 1996 *THE BIG PICTURE: David Carrier talks with Ernst Gombrich*, (con David Carrier), «Art Forum», 34, 6, pp. 66-9.
- 1998 *Sir Ernst Gombrich über seinen Lehrer Emanuel Löwy* (con Harald Wolf), in «The Archeological Journal of the University of Vienna», Vienna; trad. it. *Il mio maestro Emanuel Löwy in Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino 1999, pp. 53-62.
- 1999 *Quando avete qualcosa di serio da dire...*, in *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino.
- 2000 *Concerning 'The Science of Art': Commentary on Ramachandran and Hirstein*, «Journal of Consciousness Studies», 7, 8-9, p. 17.

2. Opere su Gombrich

- Aldrich, V. C., *Mothersill and Gombrich "The Language of Art"*, «The Journal of Philosophy», 62, 20, 1965, pp. 572-573.
- Andina, T., *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi tra Gombrich e Arnheim*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005.
- Arnheim, R., Recensione di E.H. Gombrich *Art and Illusion*, «The Art Bulletin», 44, 1, 1962, pp. 75-79.
- Azatyán, V., *Cold-War twins: Mikhail Alpatov's A universal history of art and Ernst Gombrich's The story of art*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 289-296.
- Bakoš, J., *Introductory: Gombrich's struggle against metaphysics*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 239-250.
- Barbieri, G., *The criterion of simplicity in interpretation*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011.

- Blinder, D., *The Controversy over Conventionalism*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 41, 3, 1983, pp. 253-264.
- Bösel, R. et al. (a cura di), *L'arte e i linguaggi della percezione: l'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano 2004.
- Carrier, D., *Gombrich and Danto on Defining Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 54, 3, 1996, pp. 279-281.
- Carrier, D., *Gombrich on art historical explanations*, «Leonardo», 16, 2, 1983, pp. 91-96.
- Carrier, D., *Methodologies and Theory, Old and New*, «Art Journal», 56, 2, 1997, pp. 93-95.
- Carrier, D., *Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich*, «Leonardo», 13, 4, 1980, pp. 283-287.
- Carrier, D., Recensione di E. H. Gombrich, *The sense of order*, *The Journal of Philosophy*, 77, 3, 1980, pp. 179-181.
- Clausberg, K., *Tenere a mente Gombrich. Una breve storia dell'arte e delle neuroscienze*, in Bösel, R. et al. (a cura di), *L'arte e i linguaggi della percezione: l'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano 2004, pp. 69-80.
- Corapi, P., *Il linguaggio dell'arte in Gombrich*, Itinera 2002.
- Corrain, L., *Beyond the cloud. Gombrich and the blindness of Orion*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011.
- Danto, A. C., *E. H. Gombrich*, «Grand Street», 2, 2, 1983, pp. 120-132.
- Di Giacomo, G., *Il problema della rappresentazione in Gombrich e Goodman*, in «Studi di Estetica», 27, 1, 2003.
- Di Monte, M., *Il mito dello "schema innocente". Gombrich, Popper e il realismo senza aggettivi*, in Bösel, R. et al. (a cura di), *L'arte e i linguaggi della percezione: l'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano 2004, pp. 43-56.
- Elkins, J., *Ten reasons why E. H. Gombrich is not connected to art history*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 304-310.
- Fabbri, P.; Migliore, T., *Ernst Gombrich on the knowledge, theory and analysis of art*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011.
- Ferrari, S., *Gombrich, Art and Psychoanalysis*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011.
- Ferretti, S., *Gombrich e l'iconologia del novecento: un possibile tracciato*, in Ferretti, S., *L'intenzione dell'opera*, EUM, 2009.
- Ferretti, S., *Illusione e percezione visiva in Gombrich e Arnheim*, in Pizzo Russo, L. (a cura di) *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005.

- Gablik, S., *On the Logic of Artistic Discovery*, «Studio International», 186, 1973, pp. 65-8.
- Ginzburg, C., *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in «Studi medievali», 3, 7, 1966, pp. 1015-65; ristampa in Ginzburg, C., *Miti emblemici spie*, Einaudi, Torino 1986.
- Gordon, I., *Gombrich and the psychology of perception*, in Woodfield, R. (a cura di), *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University Press, New York 1996.
- Gregory, R., *Master Scholar. Sir Ernst Gombrich at ninety*, «Perception», 28, 1999.
- Hemingway, A., *E. H. Gombrich in 1968: Methodological Individualism and the contradictions of Conservatism*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 297-303.
- Hersey, G. L., Recensione di E. H. Gombrich *The Sense of Order*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 39, 1, 1980, pp. 91- 92.
- Kennedy, J. M., Recensione di E. H. Gombrich *The Sense of Order*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 38, 4, 1980, pp. 453- 457.
- Kesner, L., *Gombrich and the problem of relativity of vision*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 266-273.
- Kopecky, V., *Letters to and from Ernst Gombrich regarding Art and Illusion, including some comments on his notion of "schema and correction"*, «Journal of Art Historiography», 3 December 2010.
- Krieger, M., *The Ambiguities of Representation and Illusion: An E. H. Gombrich Retrospective*, «Critical Inquiry», 11, 2, 1984, pp. 181-194.
- Kubler, G., Recensione di E. H. Gombrich *The Sense of Order*, «Winterthur Portfolio», 15, 2, 1980, pp. 174-175
- Lang, K., *Sir Ernst Gombrich and the barber from Tuscany*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 259-265.
- Lepsky, K., *Ernst H. Gombrich. Theorie und Methode*, Böhlau Verlag, Wien 1991.
- Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, Ediciones Universitarias Internacionales, Barcelona 1991.
- Lorda, J., *Order with sense: sense of order and classical architecture*, in Woodfield, R. (a cura di), *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University Press, New York 1996.
- Lycan, W. G., *Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 30, 2, 1971, pp. 229-237.
- Magli, P., *How things look. The 'Physiognomic Illusion'*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011.
- Michaud, Y., *L'Art auquel on ne fait pas attention, à propos de Gombrich*, in «Critique», 416, 1982, p. 22-41.

- Michl, J., *E. H. Gombrich's adoption of the formula form follows function: a case of mistaken identity?*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 274-288.
- Mitrović, B., *A defence of light: Ernst Gombrich, the Innocent Eye and seeing in perspective*, «Journal of Art Historiography», 3 December 2010.
- Mitrović, B., *Visuality After Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 76, 2013, pp. 71-89.
- Mothersill, M., *Is Art a Language?*, «The Journal of Philosophy», 62, 20, 1965, pp. 559-572.
- Nyíri, K., *Gombrich on image and time*, «Journal of Art Historiography» 1, 2009.
- Onians, J., *Gombrich and biology*, in Lizarraga P. (a cura di) *E.H. Gombrich: In memoriam*, Pamplona 2003, pp. 95-119.
- Onians, J. (a cura di), *Sight and insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, Phaidon Press Limited, London 1994.
- Podro, M., *Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001*, «Proceedings of the British Academy», 120, 2003, pp. 175-198.
- Podro, M., *Risposta alla risposta di Gombrich a Riegl*, in Bösel, R. et al. (a cura di), *L'arte e i linguaggi della percezione: l'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano 2004.
- Richmond, S., *Aesthetic criteria: Gombrich and the philosophies of science of Popper and Polanyi*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1994.
- Rosenauer, A., *Gombrich e la scuola viennese di storia dell'arte*, in Bösel, R. et al. (a cura di), *L'arte e i linguaggi della percezione: l'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano 2004.
- Schneider, N., *Form of thought and presentational gesture in Karl Popper and E. H. Gombrich*, «Human Affairs», 19, 3, Varsavia 2009, pp. 251-258.
- Snyder, S., *Language in Art: Gombrich's History of Representation and the Breakdown of Visual Communication*, XXVII International Congress for Aesthetics, Ankara, July 2 2007.
- Tonelli, G., *E. H. Gombrich e l'estetica delle arti figurative*, «Studi di Estetica», 22, 1962.
- Topper, D., *Art in the Realist Ontology of J.J. Gibson*, «Synthese», 54, 1983, pp. 71-83.
- Topper, D., Recensione di E. H. Gombrich *The Sense of Order*, «Leonardo», 14, 2, 1981, p. 176.
- Verstegen, I., *Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective*, «Journal for the Theory of Social Behaviour», 34, 1, 2004, pp. 91-102.
- Wind, E., Recensione di E. H. Gombrich *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, «The Times Literary Supplement», 25 Giugno 1971, pp. 735-736.

Wollheim, R., *Reflections on Art and Illusion*, «British Journal of Aesthetics», 3, 1, 1963, pp. 13-37.

Wollheim, R., *The Psychology of Decorative Art*, «The Burlington Magazine», 121, 914, 1979, pp. 322-323.

Woodfield, R. (a cura di), *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University Press, New York 1996.

Woodfield, R., *Ernst Gombrich: Iconology and the 'linguistics of the image'*, «Journal of Art Historiography», 5 December 2011

Woodfield, R., *Gombrich and Panofsky on Iconology*, «International Yearbook of Aesthetics», 12, 151-164, 2008.

Woodfield, R., *Gombrich e la semiotica*, in AA.VV., *La polifonia estetica*, Guerini, Milano, 1996.

Woodfield, R., *Gombrich, Formalism and the Description of Works of Art*, «The British Journal of Aesthetics», 34, 2, 1994, pp. 134-45.

Woodfield, R., *Gombrich's 1955 Lecture to the British Psychological Society: 'Art History and the Psychology of Perception'* in Lizarraga P. (a cura di) *E.H. Gombrich: In memoriam*, Pamplona 2003, pp. 167-184.

Woodfield, R., *Introduzione a Gombrich, E. H., Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino 1999.

Woodfield, R., *Peetz and Wollheim on Gombrich's illusions: a note*, «British Journal of Aesthetics», 28, 3, 1988, pp. 278-80.

Zerner, H., Recensione di E. H. Gombrich *The Sense of Order*, «New York Review of Books», 26, 1979, p. 18-21.

3. Altre opere

Antiseri, D., *Karl Popper*, Rubbettino Editore, 1999.

Argenton, A., *Il nero è lugubre prima ancora di essere nero*, in Pizzo Russo, L. (a cura di), *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2005, pp. 99-118.

Arnheim, R., *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1962.

Arnheim, R., *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, University Of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1971.

- Assunto, R., *Parergon filosofico sugli ornamenti*, «Rivista di Estetica», 12, 1982, pp. 3-9.
- Attneave, F., *Stochastic Composition Processes*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 17, 1959, pp. 183-193.
- Attneave, F., *Transfer of experience with a class-schema to identification-learning of patterns and shapes*, *Journal of Experimental Psychology*, 54, 2, 1957.
- Bartlett, F.C., *An experimental study of some problems of perceiving and imagining*, «British Journal of Psychology», 8, 1916, pp. 222-266.
- Baxandall, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press 1972; trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978.
- Baxandall, M., *Patterns of Intention*, Yale University Press, 1985; trad. it. *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000.
- Brewer, W. F.; Nakamura, G. V., *The Nature and Functions of Schemas*, in Wyer R. S. (a cura di) *Handbook of Social Cognition*, 1, Hillsdale, Erlbaum 1984.
- Bruner, J., *On perceptual readiness*, «Psychological Review», 64, 1957, pp. 123-152.
- Bruner, J.; Goodman, C., *Value and need as organizing factors in perception*, «Journal of Abnormal and Social Psychology», 42, 1947, pp. 33-44.
- Bruner, J.; Postman, L., *Emotional selectivity in perception and reaction*, «Journal of Personality», 16, 1947, pp. 69-77.
- Bryson, N., *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1985.
- Cappelletto, C., *Neuroestetica*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Carboni, M., *L'ornamentale tra arte decorazione*, Editore Jaca Box, Milano 2000.
- Carchia, G., *L'ornamento come dono*, «Rivista di Estetica», 12, 1982, pp. 53-59.
- Castelnuovo, E., *Per una storia sociale dell'arte I*, in *Arte, Industria, Rivoluzioni*, Einaudi, Torino 1985, pp. 3-31.
- Changeux, J. P., *Raison et plaisir*, Éditions Odile Jacob, Paris 1994; trad. it. *Ragione e piacere*, Raffaello Cortina Editore, 1995.
- Cherry, C., *On human Communication*, The Massachusetts Institute of Technology, 1957.
- Cieri Via, C., *Ornamento e varietà: riflessi delle teorie albertiane nella produzione artistico figurativa fra '400 e '500*, in *Leon Battista Alberti, architettura e cultura*, Olschki, Firenze 1999.
- Costa, M., *Dall'estetica dell'ornamento alla computerart*, Tempo Lungo edizioni, Napoli, 2000.
- Derrida, J., *Parergon*, in *La vérité en peinture*, , Édition Flammarion, Paris 1978; trad. it. *Il parergon*, in *La verità in pittura*, Newton Compton, 2005.

- Di Giacomo, G., *Visione, forma e contenuto in Arnheim e Wittgenstein*, in Pizzo Russo, L. (a cura di), *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2005, pp. 99-118.
- Di Stefano, E., *Cesare Brandi e la teoria dell'ornamento*, in Russo, L. (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Dicembre 2006.
- Di Stefano, E., *Estetiche dell'ornamento*, Milano, Mimesis, 2006
- Di Stefano, E., *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalista di Louis H. Sullivan*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2010.
- Dorfles, G., *Riscoperta dell'ornamento*, «Rivista di Estetica», 12, 1982, pp. 10-15.
- Eco, U. (a cura di), *Estetica e teoria dell'informazione*, Bompiani, Milano 1972.
- Farneti P., Grossi E., *Per un approccio ecologico alla percezione visiva. Introduzione a J.J. Gibson*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- Ferraris, M., *Logocentrismo: 3 o 4 taglie*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2005, pp. 99-118.
- Ferraris, M., *Metafora, proprio, figurato. Da Loos a Derrida*, «Rivista di Estetica», 12, 1982, pp. 60-73.
- Focillon, H., *Vie des Formes*, Paris 1943; trad. it. *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002.
- Freedberg, D., *Empatia, movimento ed emozione*, in A. Pinotti; G. Lucignani (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Cortina, Milano 2007, pp. 13-67.
- Freedberg, D.; Gallese, V., *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, «Trends in Cognitive Science», 11, 5, 2007, pp. 197-203.
- Freud, S., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1905; trad.it.: *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Universale Bollati Boringhieri, Torino 1975.
- Gallese, V., *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, Postfazione a Morelli, U., *Mente e Bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, Umberto Allemandi & c. editore, Torino 2010, pp. 245-262.
- Gibson J.J., *A theory of pictorial perception*, «Audiovisual Communication Review», 2, 1, 1954, pp. 3-23.
- Gibson J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press, New York 1986.
- Gibson, J. J., *On Information Available in Pictures*, «Leonardo», 4, 1971, pp.27-35.
- Gibson, J. J., *Letters*, «Leonardo», 4, 1971, p. 308, 1971.

- Gibson, J. J., Recensione di E. H. Gombrich *Art and Illusion*, «American Journal of Psychology», 73, 1960.
- Gibson, J. J., *The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures*, «Leonardo», XI, 1978.
- Gibson, J. J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston 1966.
- Goodman, N., *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Boobs-Merril, Indianapolis 1968; trad. it. *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- Green, R. T.; Curtis, M. C., *Information theory and figure perception: The metaphor that failed*, «Acta Psychologica», 25, 1966, pp. 12-35.
- Gregory, R., *Eye and Brain*, Weidenfeld and Nicolson, London 1966; trad. it. *Occhio e cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.
- Gregory, R., *The Confounded Eye* in Gregory, R.; Gombrich, E.H. (a cura di), *Illusion in Nature and Art*, London, 1973.
- Hayek, F. A., *The sensory order*, Chicago e London 1952; trad. it. *L'ordine sensoriale. I fondamenti della psicologia teorica*, Rusconi, Milano 1990.
- Head, H.; Holmes, G., *Sensory disturbances from cerebral lesions*, «Brain», 34, 1911, pp. 102-254.
- Hochberg, J., *The Perception of Pictorial Representations*, «Social Research», 51, 4, 1984, p. 841.
- Hochberg, J., *Perception*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1964.
- Hochberg, J., *The representation of things and people*, in E. H. Gombrich; J. Hochberg; M. Black, *Art, perception and reality*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1972; trad. it. *La rappresentazione di cose e persone*, in *Arte, Percezione e Realtà*, Einaudi, Torino 1978.
- Hogarth, W., *The analysis of Beauty, written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste*, London 1753; trad. it. *L'analisi della bellezza, scritta col disegno di fissar l'idee vaghe del gusto*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1999.
- Hyman, J., *Art and Neuroscience*, in R. Frigg; M. Hunter (a cura di) *Beyond Mimesis and Convention*, Boston Studies in the Philosophy of Science, 262, Springer 2010, pp. 245-261.
- Iversen M., *Alois Riegl: Art History and Theory*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.
- Jones, O., *The Grammar of Ornament: illustrated by examples from various styles of ornaments*, London 1856.

- Kandel, E. R., *The Age of Insight*, Random House, New York 2012; trad. it. *L'età dell'inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.
- Katz, D., *Gestaltpsychologie*, Basilea 1948; trad. it. *La psicologia della Gestalt*, Einaudi, Torino 1950.
- Köhler, W., *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corporation, New York 1929, trad. it. *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961.
- Kris, E., *Ein geisteskranker Bildhauer*, in «Imago», 19, 1933; trad. it. *Uno scultore psicotico del XVIII secolo*, in *Ricerche Psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.
- Kris, E., *Psychoanalytic explorations in art*, International Universities Press, 1952; trad. it. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.
- Kris, E.; Kurz, O., *Die Legende vom Künstler Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934; trad. it. *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Boringhieri, Torino 1980.
- Livingstone, M., *Vision and Art. The Biology of Seeing*, Abrams, New York 2002.
- Loos, A. *Ornament und Verbrechen*, 1910; trad. it. *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1992, pp. 217-228.
- Lorda, J., *Problems of style. Riegl's problematic foundations*, in Woodfield, R. (a cura di), *Framing Formalism: Riegl's work*, G+B Arts International Prints, Amsterdam 2001.
- Maffei, L.; Fiorentini, A., *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna 1995.
- Marchetti, L., *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2006.
- McEwan, D., *Aby Warburg's and Fritz Saxl's assessment of the "Wiener Schule"*, «Journal of Art Historiography», 1, 2009.
- Moles, A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958; trad. it. *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, Roma 1969.
- Negri, A., *Ornamento come crimine sociale ed offesa estetica*, «Rivista di Estetica», 12, 1982, pp. 74-82.
- Neisser, U., *Cognition and Reality. Principles and Implications of Cognitive Psychology*, Freeman and Company, San Francisco 1976; trad. it. *Conoscenza e Realtà*, Il Mulino, Bologna 1981.
- Neisser, U., *Cognitive psychology*, Appleton-Century-Crofts, New York 1967.
- Onians, John, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven 2007.
- Pächt, O., *Art Historians and Art Critics - VI: Alois Riegl*, «The Burlington Magazine», 105, 722, 1963, pp. 188-193.

- Pinotti, A., *Il corpo dello stile*, Mimesis, Milano 2001.
- Pizzo Russo, L., *Conversazione con Rudolf Arnheim*, in Pizzo Russo, L. (a cura di), *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2005.
- Pizzo Russo, L., *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Edizioni ETS, Pisa 2009.
- Popper, K., *Objective Knowledge, an Evolutionary Approach*, Oxford 1972; trad. It. *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico*, Armando Editore, Roma 1975.
- Popper, K., *The Logic of Scientific Discovery*, Routledge, London 1959; trad. it: *La logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino 1970.
- Popper, K., *The Poverty of Historicism*, Routledge, London 1957; trad. it. *Miseria dello storicismo*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Pylyshyn, Z. W., *Seeing and Visualizing. It's not what you think*, MIT Press, Cambridge 2003.
- Ramachandran, V.S.; Hirstein, W., *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, «Journal of Consciousness Studies», 6, No. 6-7, 1999, pp. 15–51.
- Reed, E.S., *James J. Gibson and the psychology of perception*, Yale University Press, New Have 1988.
- Rhodes, G., *Superportraits: Caricatures and recognition*, The Psychology Press, Hove 1996.
- Riegl, A., *Altorientalische Teppiche*, Leipzig 1892; trad. it., *Antichi tappeti orientali*, Quodlibet 1998.
- Riegl, A., *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich Ungarn*, Wien 1901; trad. it., *L'industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953.
- Riegl, A., *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893; trad. it., *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Feltrinelli, Milano 1963.
- Rookes, P.; Willson, J., *Perception*, Routledge, London 2000; trad. it: *La percezione*, Il Mulino, Bologna 2002
- Russo, L. (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Dicembre 2006.
- Rykwert, J., *The necessity of artifice: ideas in architecture*, New York 1982; trad. it. *Necessità dell'artificio*, Mondadori, Milano 1994.
- Scarocchia, S., *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006.
- Schlosser, J., *Randglosse zu einer Stelle Montaignes (1903)*, in *Präludien, Vorträge und Aufsätze*, Berlin, 1927. Trad. it. *Postille a un passo di Montaigne*, «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 7-25.

- Semerari, L., *La grammatica dell'ornamento. Arte e industria tra Otto e Novecento*, Dedalo, 1994.
- Semper, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Frankfurt 1860; trad. it. *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o Estetica pratica: manuale per tecnici, artisti e amatori*, Laterza, Roma 1992.
- Shannon, C. E., *A Mathematical Theory of Communication*, «Bell System Technical Journal», 27, 1948.
- Trimarco, A., "Arte concettuale", "pensiero visivo", in Pizzo Russo, L. (a cura di), *Rudolf Arnheim Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2005, pp. 223-234.
- Trimarco, A., *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Mimesis, 2009.
- Tusini, G. L., *La pelle dell'ornamento*, Bononia University Press, Bologna 2008.
- Vattimo, G., *Ornamento e monumento*, «Rivista di Estetica», 12, 1982, pp. 36-43.
- Vercellone, F., *Oriente e ornamento nell'estetica di Hegel*, «Rivista di Estetica», 12, 1982.
- Vidal, S. P., *Rethinking the Warburgian tradition in the 21st century*, «Journal of Art Historiography», 1, 2009.
- Vybíral, J., *The Vienna School of Art History and (Viennese) Modern Architecture*, «Journal of Art Historiography», 1, 2009.
- Wickhoff, F., *Die Wiener Genesis*, Wien 1895; trad. it. *Arte romana, Le tre Venezie*, Padova 1947.
- Woodfield, R., *Reading Riegl's Kunst-industrie*, in Woodfield, R. (a cura di), *Framing Formalism: Riegl's work*, G+B Arts International Prints, Amsterdam 2001, pp. 49-81.
- Woodworth, R. S., *Experimental Psychology*, New York 1938.
- Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908; trad. it. *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino 2008.
- Zangwill, O. L., *An introduction to Modern Psychology*, London 1950.
- Zeki, S., *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford-New York 1999; trad. it., *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Universale Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Zeki, S.; Lamb, M., *The neurology of kinetic art*, «Brain», 117, 1994.
- Zeki, S; Lumer, L., *La bella e la besta: arte e neuroscienze*, Laterza, Bari 2011.