



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE
XIX CICLO DEL DOTTORATO IN FILOSOFIA

IL MONDO ESTERNO E L'ARTE PITTORICA

**STUDIO DI FENOMENOLOGIA
DELLA PERCEZIONE**

INDIRIZZO
MFIL01

DOTTORANDO
LUCA TADDIO

COORDINATORE DEL COLLEGIO DEI DOCENTI
CHIAR.MO PROF. RICCARDO MARTINELLI
(UNIVERSITÀ DI TRIESTE)

TUTORE / SUPERVISORE
CHIAR.MO PROF. GIORGIO DEROSSI
(UNIVERSITÀ DI TRIESTE)

INDICE

PREMESSA p. 0

INTRODUZIONE

1. «I due misteri»	00
2. Il chiasma percettivo-raffigurativo della cosa	00
3. Percezione, raffigurazione e somiglianza	00
4. L'immagine pittorica tra apparenza e realtà	00
5. Wittgenstein e Merleau-Ponty: linguaggio e percezione	00
6. Dubbio, certezza e verità dell'apparire	00
7. La filosofia e il senso delle cose	00
NOTE	00

I. DUBITARE DELLE «COSE»

1. Un cubo osservato dalla fenomenologia	00
2. Un cubo osservato da Jean-Paul Sartre	00
3. Un cubo osservato da Edmund Husserl e da Emanuele Severino	00
3.1 Atteggiamento naturale e scientifico	00
3.2 Severino critico dell'atteggiamento fenomenologico	00
3.3 Evidenza, verità e scetticismo	00
4. Maurice Merleau-Ponty	00
4.1 Un cubo osservato da Merleau-Ponty: <i>La struttura del comportamento</i>	00
4.2 Il cubo ne <i>La fenomenologia della percezione</i>	00
4.3 L'ontologia ne <i>Il visibile e l'invisibile</i> : la profondità del cubo.	00
5. Visualizzare un cubo	00
5.1 Percezione e movimento	00
6. Dubitare di dubitare	00
6.1 Un dubbio iperbolico	00
6.2 Da Matrix alle «terre gemelle»	00
6.3 L'insensatezza del dubbio	00
7. Riflessioni conclusive	00
NOTE / BIBLIOGRAFIA	00

II. NON «VEDERE COME» WITTGENSTEIN

1. Premessa	00
1.1 Wittgenstein: filosofia della psicologia	00
2. Maurice Merleau-Ponty osserva il cubo di Necker	00
2.1 Ludwig Wittgenstein osserva il cubo di Necker	00
3. Percezione vs interpretazione: non c'è contraddizione nell'apparire	00
3.1 Percezione visiva vs interpretazione	00
3.2 Aspetto vs interpretazione	00
3.3 Percezione visiva e ostensione	00
3.4 Vedere, vedere-come e interpretare	00
4. Non tutte le cose sono classificabili come vedere-come	00
5. Vedere contro la nostra volontà	00
5.1 Vedere vs vedere-come	00
6. Vedere-come: anatra-lepre	00
6.1 Vedere X come Y	00
6.2 Identikit: dall'immagine alla realtà	00
6.3 Bistabilità e riconoscimento	00
7. Essere ciechi a un aspetto	00
8. Il vedere-come è un errore dello stimolo	00
NOTE / BIBLIOGRAFIA	00

III. L'ESPERIENZA IMMEDIATA DELLA COSA

1. Premessa	00
2. Borges: «Le cose»	00
3. Il senso nichilistico della cosa non sta nel «tempo di presenza»	00
4. «Questa» cosa	00
4.1 Ostensione e percezione visiva	00
5. L'immagine scientifica vs esperienza delle cose	00
5.1 Percezione, ambiente e comportamento	00
5.2 Scienza vs esperienza: <i>Theory of laddens</i>	00
6. L'esperienza fenomenica	00
7. Realismo diretto: vedere in senso stretto	00
8. Completamento amodale della cosa: un cubo	00
8.1 Esperienza passata e completamento amodale della cosa	00
8.2 La cosa visibile-invisibile: «logica» del vedere vs logica del pensabile	00
9. La percezione visiva	00
9.1 Linguaggio e percezione visiva	00
9.2 In nome della cosa osservata	00
10. Tornare alle cose stesse	00
10.1 Osservazioni conclusive	00
NOTE / BIBLIOGRAFIA	00

IV. IL FENOMENO *IUXTA PROPRIA PRINCIPIA*

1. Premessa	00
2. Profilo storico: la fenomenologia sperimentale	00
2.1 Paolo Bozzi	00
3. Lo schema psico-fisico S-D	00
3.1 Descrizione causale vs descrizione fenomenica della cosa	00
4. «Errore dello stimolo»	00
4.1 Illusione di Müller-Lyer ed <i>Esse est percipi</i> metodologico	00
4.2 Esperienza e misurazione delle cose: apparenza e realtà	00
4.3 Esperienza diretta della cosa e ontologia della lavagna	00
5. Dall' <i>esse est percipi</i> al <i>percept per cet couplig</i>	00
5.1 Apparenza e realtà: l'esperimento di Gelb	00
6. <i>Spoling</i>	00
7. «Tale che», <i>Phi</i>	00
7.1 Un cubo «tale che», <i>Phi</i>	00
8. La cosa «incontrata»: apparenza e realtà	00
8.1 Cose incontrate	00
8.2 Si vede quello che non c'è. Non si vede quello che c'è	00
9. L'esperienza: fenomenica, epistemica e psicologica	00
9.1 La realtà incontrata: esterno / interno	00
9.2 Non «incontriamo» il genio maligno	00
NOTE / BIBLIOGRAFIA	00

V. UNITÀ E SOMIGLIANZA NELL'OPERA PITTORICA DI MAGRITTE

1. Premessa	00
2. René Magritte	00
2.1 Il pensiero di Magritte: «La condizione umana»	00
3. «I due misteri»	00
3.1 Parole e immagini	00
3.2 Linguaggio e rappresentazione pittorica: «La chiave dei sogni»	00
3.3 Somiglianza e rappresentazione pittorica (l'ordine del come)	00
4. Vedere e pensare un'immagine: completamento amodale	00
5. L'unità fenomenica: dalla «cosa» alla raffigurazione	00
5.1 L'unità fenomenica: Figura-Sfondo	00
5.2 Figura-sfondo: «La cascata»	00
6. I principi di unificazione	00
6.1 I principi di unificazione: «La traversata difficile»	00
7. Vedere e pensare la vicinanza: «I misteri dell'orizzonte»	00
7.2 Impostazione soggettiva e oggettiva: la vicinanza e «La riconoscenza infinita»	00
8. Somiglianza percettiva	00
8.1 Somiglianza: «La battaglia delle Argonne»	00

8.2	Somiglianza e rivalità tra principi	00
8.3	L'esperienza passata e l'unità della cosa	00
8.4	Rappresentazione pittorica ed esperienza passata	00
8.5	Immagine e somiglianza	00
	NOTE / BIBLIOGRAFIA	00

VI. FARE COSE CON I FENOMENI E IL GIOCO DELLA SOMIGLIANZA

1.	Premessa	00
1.1	L'immagine	00
1.2	Le forme del fare	00
1.3	«La scienza segreta»	00
1.4	«Del rigore della scienza»	00
1.5	Percezione e raffigurazione	00
2.	Nelson Goodman: la somiglianza	00
3.	L'occhio non è colpevole: Arnheim	00
3.1	L'occhio non è colpevole: Gombrich	00
4.	Arte e psicologia della percezione: Kennedy e Gibson	00
4.1	Arte e percezione visiva: James J. Gibson	00
5.	«Vedo questo» vs «vedo una somiglianza»	00
5.1	Il volto	00
5.2	La «somiglianza interna»	00
5.3	«Questa nuvola è N?»	00
5.4	Winston Churchill	00
5.5	L'espressività del volto	00
5.6	Le caricature	00
6.	Fare cose con i fenomeni: a immagine e somiglianza	00
6.1	La somiglianza	00
6.2	Fare cose con i fenomeni: il completamento amodale	00
6.3	La costanza della forma: somiglianza e prospettiva del cubo	00
6.4	Fare cose con i fenomeni: la trasparenza	00
6.5	Fare cose con i fenomeni: la profondità	00
	NOTE / BIBLIOGRAFIA	00

	RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	00
--	---------------------------	----

PREMESSA

*«L'arte vola attorno alla verità,
ma con una intenzione ben precisa
di non bruciarsi»
F. Kafka*

Assumere come oggetto di interrogazione un cubo può apparire filosoficamente e scientificamente superfluo, anche se per Voltaire esso rappresenta una *chose très nécessaire* e nonostante Savinio scriva che *il progresso della civiltà si misura dalla vittoria del superfluo sul necessario*. L'azzardo teoretico consiste, tuttavia, nell'aver tentato, per quanto possibile, di circoscrivere il problema della percezione del mondo esterno a un unico esempio che, potremmo dire, è a portata di mano per tutti. Le alternative costituite da una riflessione di carattere generale sul concetto di «cosa», oppure da un'estesa indagine storico-critica, ci allontanerebbero dai presupposti metodologici e dagli obiettivi teoretici di questa ricerca.

La riflessione sul «senso della cosa» sarà condotta attraverso la fenomenologia della percezione, nel tentativo di attribuire le giuste dimensioni al cosiddetto «primato» della percezione: se il mondo è legato all'aspetto visibile delle cose che lo compongono, esse non vanno solo immaginate o concettualizzate ma anche e prima di tutto osservate.

Alla base della ricerca vi è la distinzione, oggi ampiamente discussa, tra scienza ed esperienza, cioè fra il sapere acquisito attraverso le conoscenze scientifiche, e la conoscenza fornitaci dall'esperienza diretta. L'intento primario è di salvaguardare l'esperienza delle cose e l'esistenza del mondo esterno dal dubbio scettico. Si tratta cioè di comprendere se, e in che misura, la matrice originaria della percezione consente di rispondere allo scetticismo, oppure se l'esistenza del mondo esterno debba essere ammessa solo in forza di un presupposto «fideistico».

La trattazione di specifici esempi ha la funzione di costringere l'argomentazione a singoli casi intersoggettivamente accessibili: un cubo, per esempio, può essere osservato o disegnato da chiunque. È questo un esempio analizzato e discusso da molti fenomenologi che hanno colto la problematicità della relazione tra gli aspetti visibili e invisibili della cosa. Nel corso di questa indagine esso sarà utilizzato anche per discutere la tesi scettica sull'apparire della «cosa».

La ricerca sarà pertanto metodologicamente circoscritta appunto a casi specifici ritenuti filosoficamente significativi rispetto ai problemi legati all'apparire della

cosa, alla possibilità del menzionato dubbio scettico, e alla raffigurazione della cosa stessa. Tali questioni comporteranno un frequente richiamo all'opera di Maurice Merleau-Ponty (per le molte affinità teoriche e metodologiche, sarà necessario analizzare in particolare la seconda parte de *La fenomenologia della percezione*, dedicata alla «cosa» e alla «percezione del mondo») e in parte a Ludwig Wittgenstein. Le opere di Wittgenstein prese in esame si riferiscono, per gli aspetti concernenti la percezione visiva, alle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*; riguardo allo scetticismo ci si richiamerà al testo *Della certezza*: l'ipotesi messa in discussione sarà che quanto lo scettico deve *presupporre* per poter formulare il dubbio sulla realtà del mondo esterno sia non solo già implicito nel linguaggio (tesi sostenuta appunto da Wittgenstein), ma possa emergere anche dall'analisi descrittiva dell'aspetto percettivo della cosa.

Sarà quindi indispensabile un confronto tra fenomenologia e psicologia della percezione, mediante il quale verranno esaminate le diverse implicazioni teoretiche ed epistemologiche. Specificatamente sarà presa in esame la psicologia della forma (*Gestalt*), anche nei suoi più recenti sviluppi apportati in particolare dai lavori di Gaetano Kanizsa e Paolo Bozzi. In relazione alla percezione della cosa, tale rielaborazione sarà confrontata con la lettura critica che Merleau-Ponty e Wittgenstein hanno effettuato della psicologia della *Gestalt*. Sarà inoltre preso in esame l'approccio ecologico alla percezione di James Gibson (allievo del gestaltista Kurt Koffka) e l'applicazione della sua metodologia al problema della raffigurazione.

Altro punto centrale della ricerca sarà lo studio di come la fenomenologia sperimentale sia arrivata a distinguere pensiero e visione, in particolare nel caso emblematico del «completamento amodale», lungamente esaminato da Kanizsa, e che consiste nell'osservazione diretta dell'invisibile-visibile: di quel sovrappiù di visibilità, cioè, che è direttamente osservabile nelle cose. Tutte le volte, per esempio, che un oggetto è parzialmente coperto da un altro, questo *appare* continuare dietro. La fenomenologia sperimentale ha ampiamente dimostrato come alla base di questo fenomeno non vi siano l'esperienza passata o il retaggio culturale, ma regole interne all'organizzazione della dati fenomenica. Wittgenstein, da parte sua, caratterizza il pensiero come attività, differenziandolo dallo stato percettivo. Il completamento amodale mostra come la percezione visiva abbia regole autonome, pertanto la messa a fuoco di casi percettivi particolari, in cui la percezione impone soluzioni diverse dal pensiero (come le illusioni ottiche di Müller-Lyer o i quadri di Escher), sarà significativa per le molteplici implicazioni teoretiche che tali casi comportano. Anche se nella vita quotidiana pensiero e visione collimano in una stretta collaborazione, ciò non significa che abbiano alla base gli stessi meccanismi o procedure.

Può forse apparire inappropriato l'accostamento di due filosofi così eterogenei come Wittgenstein e Merleau-Ponty, ma, per quante differenze vi siano e rimangano fra di essi, vi può essere un modo teoreticamente fecondo di accostarli, a cominciare dalla proposta di intendere la filosofia come attività descrittiva, quindi non solo concettuale ma anche percettiva. In effetti il costante sforzo di ricondurre il pensiero alla cosa osservata, il processo di continua chiarificazione e sistematico raffronto tra concetto e percepito contraddistinguono il metodo fenomenologico di questa ricerca nel tentativo di attingere il senso extralinguistico delle cose.

La domanda «*che cosa è quella data cosa?*» (nella fattispecie sarà esaminato il caso del cubo) non pare del tutto scindibile dall'interrogativo epistemologico: «*Come conosciamo una cosa?*» e da quello «ontologico»: «*Che cosa c'è?*». Tuttavia, come vedremo, alcune distinzioni torneranno utili.

È inevitabile infatti che l'analisi della «cosa» comporti svariate problematiche legate non solo alla teoria della conoscenza ma anche all'ontologia, alla filosofia della mente e all'intrecciarsi di diverse discipline come teoria dell'informazione, fisica, biologia eccetera. Per ovvie ragioni esse non rientrano nell'oggetto specifico di questa ricerca, dalla quale però dovrebbe risultare che la conoscenza percettiva della «cosa» può fornire loro un ausilio non marginale. Da un punto di vista propriamente teoretico, dunque, la prima parte della ricerca è orientata ad argomentare a favore di un'idea di percezione diretta, fondata soprattutto sui risultati della fenomenologia sperimentale e descrittiva, e a esaminare, di conseguenza, se sia o meno possibile una «naturalizzazione» della fenomenologia della percezione.

La seconda parte della ricerca applica tale idea e ruolo della percezione al problema della rappresentazione pittorica: in particolare, verrà analizzata la nozione di «somiglianza» (mantenendo sempre un approccio fenomenologico). Più precisamente, questa parte rappresenta il tentativo di applicare la menzionata idea di percezione visiva allo studio della rappresentazione pittorica, facendo riferimento alla psicologia dell'arte e alle opere pionieristiche di Rudolf Arnheim, Ernst Gombrich e James J. Gibson. Un cubo, per esempio, può essere osservato sia come oggetto fisico sia come rappresentazione: il problema che sarà affrontato è se la somiglianza – in particolare dopo le critiche apportate da Nelson Goodman – stia alla base della relazione tra l'oggetto fisico e l'immagine. La risposta consisterà in una parziale difesa della nozione di somiglianza, distinguendo e difendendo la somiglianza percettiva da quella «logica», discussa da Goodman; in accordo con il filosofo americano si argomenterà, peraltro, contro l'idea che essa sia una condizione necessaria e sufficiente per la rappresentazione pittorica.

L'architettura di questa ricerca nasce da un'ipotesi di lavoro precisa: dopo aver sostenuto nella prima parte che il fenomeno, cioè l'apparire della cosa, deve essere colto *iuxta propria principia* (secondo quanto sostenuto in particolare da Paolo Bozzi nella *Fenomenologia sperimentale*), assunto cioè direttamente in quanto tale – il passo successivo consisterà nel descrivere la rappresentazione pittorica come un'attività che consiste nel *giocare* con le modalità dell'apparire della cosa, cioè con «regole» intrinseche alla possibilità stessa dell'apparire fenomenico della cosa messe in luce dalla fenomenologia sperimentale.

Il «senso delle cose» è dato prima di tutto attraverso la percezione. I pittori interrogano la dimensione visiva della percezione come i musicisti interrogano la dimensione uditiva. L'arte intrattiene con la percezione un rapporto privilegiato. L'idea di fondo è che vi sia un duplice legame tra percezione e immagine: lo studio delle immagini pittoriche dovrebbe aiutarci a comprendere la percezione visiva delle cose, e la percezione a sua volta dovrebbe costituire il presupposto per comprendere l'arte pittorica. Sarà quindi la nozione di «cosa» a dover essere chiarita preliminarmente.

Se questa tesi dovesse dimostrarsi fondata, rimarrebbe il problema del perché vi siano alcune opere pittoriche (modi di raffigurazione della cosa) riuscite e altre no: ciò di fatto ha determinato la separazione tra le «cose» che appartengono all'arte e altre che non le appartengono. Si vaglierà l'idea che l'arte pittorica, se riuscita, colga le «cose in se stesse»: questa affermazione non può che essere posta tra virgolette, poiché necessiterebbe di troppe precisazioni. Cosa significa «riuscita»? Esistono criteri per stabilire quando un'opera è riuscita e in quali casi è identificabile come «artistica»?

Non abbiamo certo la pretesa che tutte queste questioni ottengano risposta: saremmo già soddisfatti di aver indicato un filo rosso capace di unire coerentemente, e secondo una nuova prospettiva, l'«apparire della cosa» all'arte pittorica.

La ricerca indaga quindi come una certa idea e metodologia della percezione possa essere applicata all'«immagine», tentando di individuare le precondizioni della rappresentazione pittorica che presiedono alla definizione degli elementi e della struttura di ciò che possiamo definire «immagine di» qualcosa. Come detto, si impiegherà un'impostazione in cui la fenomenologia sperimentale è posta a confronto con la fenomenologia di Merleau-Ponty. In questo modo dovrebbe essere possibile fornire una descrizione delle condizioni della rappresentazione pittorica che si attenga ai caratteri fenomenici dell'immagine *così come ci appare*, individuandole nelle condizioni stesse della visibilità che regolano la percezione ordinaria. Si tratta di comprendere queste condizioni sia come invarianti fenomeniche che come possibilità della visione e della rappresentazione pittorica. Questa impostazione denuncia dunque

l'insufficienza di un resoconto fondato sul carattere segnico dell'immagine, sul suo «stare per qualcosa», anche quando si fondi sull'esperienza della somiglianza dell'immagine con ciò che essa rappresenta. D'altra parte, la spiegazione delle condizioni dell'immagine si attiene alla distinzione tra «vedere» e «pensare». Sotto questo aspetto, si dovrà integrare la fenomenologia con l'impiego di nozioni chiave del «secondo» Wittgenstein, quali il vedere-come, la «somiglianza interna» di una rappresentazione o l'analisi di figure bistabili. La determinazione delle condizioni della rappresentazione pittorica si avvale di ragioni interne all'ordine del vedere, per rilevare con precisione la differenza tra vedere, riconoscere e pensare. La distanza tra vedere e pensare è testimoniata da fenomeni come: il completamento amodale, la differenza tra riconoscere un'immagine, immaginarne l'oggetto rappresentato e vederla; nonché l'inerenza delle qualità espressive, veicolate dall'immagine, a ciò che direttamente in essa si mostra, tanto che una modificazione di ciò che appare comporta una diretta alterazione delle potenzialità emotive ed espressive veicolate.

Saremo così forse in grado di indicare una preconditione della rappresentazione pittorica: avere un mondo in comune nel quale, esercitando la visione, si scoprono le invarianti che definiscono la possibilità dei fenomeni. L'immagine è legata alla visibilità sia per l'aspetto della produzione che per quello della fruizione, e la possibilità stessa di produrre e vedere delle immagini partecipa delle regole della visibilità. La definizione delle condizioni della rappresentazione pittorica è conseguente: il pittore «gioca», sperimenta e scopre così «mondi» fenomenici la cui possibilità è già contenuta intrinsecamente nella percezione visiva della datità fenomenica. Il pittore utilizza le medesime invarianti che regolano la percezione ordinaria e dunque sviluppa possibilità visive che conservano sempre il carattere intersoggettivo e ostensibile di un qualsiasi dato fenomenico ordinario della percezione, pur all'interno del nuovo gioco dell'immagine.

INTRODUZIONE

«*Se moquer de la philosophie,
c'est vraiment philosopher*»
B. Pascal

1. «I due misteri»

Il pittore belga René Magritte (1898-1967) intitola *I due misteri* un dipinto del 1966 dove una pipa in una stanza è sospesa nell'aria, e a poca distanza un quadro su un cavalletto raffigura un'altra pipa: nell'immagine si scorge la scritta *Ceci n'est pas une pipe*. L'apparire delle cose, la parola che le nomina, il linguaggio e l'immagine sono aspetti dell'opera di Magritte. Nel 1937 Magritte fu invitato a tenere una conferenza per illustrare il senso dei suoi quadri e della sua arte. Dipinse una pipa e scrisse: «Questa non è una pipa», spiegando che l'immagine della pipa non è una pipa, perché molto semplicemente non si fuma.¹ Il significato delle cose è determinato dall'uso che ne facciamo e l'abitudine al loro utilizzo non permette di vederle per come sono. Magritte mostra le cose nella loro piena visibilità, come appaiono al di là di ogni possibile relazione d'uso: per questo sovverte l'ordine della composizione, per impedirci di assimilarle al loro significato abituale. Nelle sue tele egli raffigura oggetti familiari come la pipa, il cielo, le persone, dei sonagli, la mela etc., ma è l'unità del nuovo ordine tra le cose presenti nel quadro a creare uno choc nella visione. Magritte iscrive il visibile in un universo mentale che comprende tutto ciò che è noto e tutto ciò che è conoscibile: dell'*amentale* «non possiamo dire nulla se non che esiste».² I suoi quadri evocano il mistero delle cose: «Un esempio: un paesaggio notturno con un cielo rischiarato dal Sole. L'*unione* del giorno e della notte può evocare il mistero». «L'importante della mia pittura risiede in ciò che essa mostra», e non nello stile. Il senso comincia a emergere dallo choc provocato dalla piena visibilità della cosa, esso può essere mostrato ma non spiegato: «Il Senso è l'Impossibile per il pensiero possibile».³

2. Il *chiasma* percettivo-raffigurativo della cosa

Come Magritte, il nostro intento è quello di far vedere le cose: non per contemplarle attraverso il rigore di concetti costruiti ad arte, ma per osservarle

con la pazienza del pittore che, dipingendo, le vede nascere sulla tela. Il senso delle cose è dato prima di tutto attraverso la percezione. I pittori interrogano la dimensione visiva della percezione come i musicisti interrogano la dimensione uditiva. L'arte intrattiene con la percezione un rapporto privilegiato. L'idea di fondo di questo libro è che vi sia un duplice legame tra percezione e immagine: lo studio delle immagini pittoriche dovrebbe aiutarci a comprendere la percezione visiva delle cose, e la percezione a sua volta dovrebbe costituire il presupposto per comprendere l'arte pittorica. La nozione di «cosa» andrà chiarita preliminarmente, poiché rappresenta il *chiasma* tra percezione e raffigurazione.

Il tentativo è di delineare tale chiarimento, seguendo Maurice Merleau-Ponty, attraverso la fenomenologia della percezione. L'idea stessa di percezione comporta una determinata comprensione della rappresentazione pittorica. Merleau-Ponty nota come in Cézanne, Gris, Braque, Picasso si ritrovino, con modalità diverse, limoni, mandolini, grappoli d'uva, pacchetti di tabacco che non scorrono sotto il nostro sguardo come «cose note», ma «anzi lo costringono a fermarsi, lo interrogano, gli comunicano stranamente la loro sostanza segreta, il modo stesso della loro materialità, e per così dire, “sanguinano” davanti a noi. *In questo modo la pittura ci riporta alla visione delle cose stesse.* Inversamente, e come per uno scambio di favori, un filosofo della percezione che voglia riapprendere a vedere il mondo, restituirà alla pittura e in generale alle arti il loro vero ruolo».⁴

La pittura presenta e afferma cose; ciò avviene attraverso un sapere tecnico implicito all'attività artistica: è lo sguardo dell'artista che deve essere colto nel profondo legame con essa. Il pittore porta alla luce le cose sulla tela, quasi mettesse le mani dentro la percezione, quasi giocasse con le regole intrinseche alla percezione visiva. L'occhio e la mano del pittore si incontrano nella cosa da fare sulla tela partecipando a quel complesso di regole che costituiscono l'attività artistica, ma l'opera, per Merleau-Ponty, richiede la partecipazione dell'intero corpo: è solo prestando il proprio corpo al mondo che il pittore trasforma il mondo in pittura.⁵ Ma l'opera deve poter essere valutata anche indipendentemente dall'artefice, le sue intenzioni creative appartengono a un determinato contesto e rimangono nell'opera come traccia, come l'impronta sul terreno è indice di un passaggio. Nelle opere d'arte vi è un valore non riscontrabile nelle cose presenti in natura, è il lavoro sulla cosa a determinarlo, tanto da suggerirci che «quell'opera da fare esigeva quella vita». Eppure quella vita non *spiega* l'opera.⁶ L'apprezzamento del lavoro artistico è condivisibile poiché si nutre del potenziale percettivo-espressivo della cosa, le cui regole di datità non sono soggettive. Il lavoro sulla cosa è contemporaneamente un lavoro sull'apparire. Il valore è immanente all'opera ma, come vedremo, non il

suo senso. Le opere dei pittori sono, secondo Merleau-Ponty, esempi di un «gesto estremo» che caratterizza il lavoro dell'artista teso a catturare la cosa in se stessa.

3. Percezione, raffigurazione e somiglianza

Gli oggetti dipinti da Magritte stupiscono, la perizia tecnica e l'ambiguità delle tele di Escher affascinano, le illusioni ottico-geometriche lasciano increduli. Lo studio della percezione abbraccia una gamma eterogenea di cose reali o virtuali, statiche o in movimento, in un gioco sottile di presenza-assenza che compone il mondo sotto osservazione. Tanto gli oggetti materiali quanto le illusioni costituiscono lo spettro visibile, sede d'incontro di cose, di spazi pieni e vuoti, di ombre, di sfumature etc., dove i colori hanno espressione e «il nero è lugubre ancor prima di essere nero». ⁷ Accantonare le illusioni ottiche come «anomalie» della percezione sarebbe un errore. Il loro studio può anzi insegnarci qualcosa sul funzionamento «normale» della visione. ⁸



Esempio di cubo impossibile.



M. C. Escher, *Belvedere*, 1958. Particolare

Le cose osservate in un quadro, così come nella realtà, vanno accolte per come appaiono e non per come riteniamo dovrebbero essere. Un «cubo impossibile», per esempio, è percepito nella sua concretezza anche se fisicamente non può sussistere. Osserviamo una cosa che la ragione giudica impossibile, eppure essa è lì, paradossale ed evidente allo stesso tempo. Il cubo non va dispiegato concettualmente, bensì descritto e compreso sul piano percettivo. L'ambiguità che suscita è data dal voler rendere ragione di un cubo i cui lati e alcuni vertici non si trovano, come nella realtà, sullo stesso piano dello spazio, violando così apparentemente regole fondamentali della geometria tridimensionale.

Tra i molteplici oggetti che popolano il mondo dell'esperienza vi sono le rappresentazioni pittoriche. Esse hanno un carattere peculiare rispetto agli oggetti che esperiamo quotidianamente perché «rappresentano» qualcosa. Nell'afferrare un quadro, ciò che tocchiamo, l'oggetto fisico o immagine materiale, è certamente *qualcosa*, ma ciò che indichiamo come quadro, immagine, raffigurazione, rappresentazione, disegno non è l'oggetto materiale bensì ciò che vediamo in esso. I segni, se organizzati in un certo modo, possono sembrare una pipa; un segno, cioè, non è più visto come tale ma diventa il disegno di una pipa: è immagine, mentre la superficie è percepita quale sfondo della figura. Tali problemi sono al centro della seconda parte del presente lavoro, a cominciare dalle decisive critiche che Goodman muove alla nozione di *somiglianza*, facendo venire meno l'idea che un quadro rappresenti qualcosa perché somiglia alla cosa che rappresenta.⁹

4. L'immagine pittorica tra apparenza e realtà

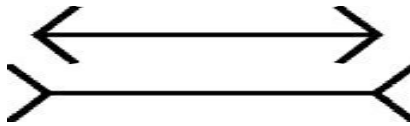
Merleau-Ponty studiò a lungo l'opera di Cézanne nella convinzione che i pittori possano insegnare ai filosofi cose che essi non sospettano. Un pittore guarda il mondo per fare del mondo pittura. Un dipinto è qualcosa: esso appare e «la nostra prima "verità" è che c'è presenza».¹⁰ Da questa prima e innegabile testimonianza di presenza delle cose e delle raffigurazioni intendiamo iniziare lo studio della percezione delle cose e delle loro raffigurazioni.

Un dipinto sembra possedere una sua peculiarità rispetto agli altri oggetti. Un ciottolo, per esempio, lo identifichiamo come una cosa, mentre di fronte a un'immagine potremmo mostrare esitazione, perché ciò che afferriamo è il sostrato materiale e non l'immagine. Volendo descrivere la realtà – ciò che c'è – dovremmo asserire che ci sono due cose o una? Oppure, dovremmo ritenere che nel quadro c'è una cosa più reale, il suo sostrato, e una meno, perché soggettiva, l'immagine? E l'immagine di per sé può essere definita una cosa?

Merleau-Ponty evidenzia come il modello cartesiano della vista sia il tatto, e come questa idea porti a dubitare delle cose non tangibili. Se per credere devo poter toccare con mano, allora, non potremmo credere ai quadri, alle immagini in movimento che osserviamo al cinematografo e alle esperienze virtuali. Tutte cose infatti che non diciamo reali, anche se il proverbio "vedere per credere" ci incoraggerebbe a pensare il contrario. Ma in che senso diciamo che le cose viste in queste circostanze non sono vere?

Platone nell'ultimo libro della *Repubblica* mette in guardia i cittadini della *polis* dai pittori: le loro opere non sono cose vere, esse sono come immagini allo specchio, mere apparenze. L'artista non essendo un vero artigiano deve essere

bandito dalla *res*-pubblica. Egli è un sofista poiché pretendendo di portare alla presenza cose reali ci presenta “fantasmi”, mere illusioni. Se come vuole Cartesio nelle *Meditazioni* bisogna dubitare delle cose che ci hanno ingannato anche una volta soltanto,¹¹ che dire allora dei pittori che lo fanno sistematicamente?



Impariamo a distinguere le apparenze dalla realtà attraverso l'uso che ne facciamo, cioè attraverso il nostro comportamento instaurato con la cosa. L'illusione di Müller-Lyer, per esempio, viene considerata un inganno rispetto alla misura effettuata osservando il dato del righello che, a fini pratici, è certo più utile e «reale» della disuguaglianza evidente sul piano dell'apparire sensibile. Tutto l'inverso accade in pittura. È noto come alcuni artisti, al fine di ottenere un certo risultato sul piano estetico, non abbiano rispettato determinate regole geometriche: qui ciò che conta è ciò che si vede. In un mondo fatto di pittura – dove l'utilizzabilità non è il paradigma del senso – la misura operata sulla cosa dipinta diventerebbe l'apparenza e non la realtà. La dicotomia apparenza-realtà sarebbe di fatto rovesciata.

Siamo educati a distinguere, similmente, il bene dal male, il giusto dall'ingiusto, guardando al di là delle apparenze: l'affermazione «costui sembra una brava persona» significa che appare tale, ma in realtà non lo è. Il bene, il giusto e il vero si celano dietro le apparenze: se vi sia l'etica alla base della distinzione apparenza-realtà è un interrogativo che lascio per ora in sospenso.

Il tema di indagine della fenomenologia è anche l'esame del senso delle cose rivolto a fenomeni di superficie, a ciò che è «ovvio», al senso comune e al linguaggio naturale. Il senso delle cose per l'uomo deve essere ricondotto dal piano delle essenze a quello dell'esistenza.

5. Wittgenstein e Merleau-Ponty: linguaggio e percezione

Il primo compito della fenomenologia è di descrivere le cose e non di spiegarle. Come Wittgenstein mostra che nel linguaggio si annidano problemi metafisici, la cui insensatezza deve essere svelata dalla filosofia, così Merleau-Ponty ha notato come nel «silenzio della coscienza originaria» non appare soltanto il «significato delle parole, ma anche ciò che vogliono dire le cose»: ¹² è il mondo stesso a condannarci irrimediabilmente al senso. Né il linguaggio né la scienza

possiedono il medesimo senso d'essere del mondo percepito, poiché ne sono immagine e spiegazione.¹³ Il sapere scientifico è costruito sul mondo vissuto, ed è sempre espressione seconda del mondo percepito.

«Insomma – scrive Wittgenstein – la fenomenologia sarebbe la grammatica della descrizione dei fatti sui quali la fisica [o più in generale la scienza] costruisce le sue teorie».¹⁴ «Spiegare – aggiunge il filosofo austriaco – è più che descrivere. Ma ogni spiegazione contiene una descrizione».¹⁵

Secondo quanto cercheremo di mostrare, la fenomenologia dovrebbe, allora, possedere un doppio ruolo: un ruolo chiarificatorio interno alla scienza – per Merleau-Ponty essa «rivolge a se stessa l'interrogativo che rivolge a tutte le conoscenze» e uno di analisi del senso legato alla soggettività, esterno alla scienza.¹⁶

In entrambi i casi il senso si lega a ciò che è visibile. La fenomenologia indietreggia rispetto alle nostre abitudini per poterle osservare e compie un ulteriore passo indietro rispetto al mondo e alle cose per poterne recuperare il senso primario. La fenomenologia non può che rinnovare ogni volta il suo inizio.

George Edward Moore difende le credenze del senso comune: per esempio possiamo alzare un braccio, e nessuno potrebbe sensatamente dubitare che questo sia il nostro braccio o che questa sia la nostra mano, se non un filosofo di professione, «se sai che c'è una mano allora ti concediamo tutto il resto»¹⁷ afferma Wittgenstein, citando il saggio dell'amico Moore.

Infatti nelle pratiche di vita quotidiana noi non dubitiamo che ciò sia vero, così come osservando un oggetto (poniamo un cubo) non riterremo che le facce, appena osservate, possano essersi annientate. L'analisi filosofica richiede un parametro diverso di certezza sulle cose rispetto al senso comune: essa mira a eliminare ogni dubbio e ogni presupposto per fondare un sapere incontrovertibile al riparo dallo scetticismo.

In base a cosa scegliamo un parametro di certezza piuttosto che un altro?

La percezione guida il nostro comportamento nell'ambiente circostante, rappresenta per noi un primo sistema di riferimento che non coincide con il rigore preteso dal pensiero filosofico e non ne esclude altri. Come scrive Wittgenstein: «La verità di certe proposizioni empiriche appartiene al nostro sistema di riferimento».¹⁸

La vaghezza accompagna la nostra percezione quotidiana delle cose, di cui abbiamo raramente un'idea chiara e distinta. Il linguaggio quotidiano è apparentemente poco rigoroso rispetto al discorso filosofico. Nella vita di ogni giorno gli scopi scandiscono l'economia del nostro tempo. Una sorta di rasoio di Ockham utilizzato per eliminare ciò che vi è di superfluo per raggiungere fini pratici, siamo portati a mantenere certezze, se utili, (dubitare di tutto nel

quotidiano risulterebbe alquanto sconveniente) così come un certo grado di vaghezza. Wittgenstein afferma che «quando cominciamo a credere a qualcosa, crediamo, non già a una proposizione singola, ma a un intero sistema di proposizioni»¹⁹ poiché «dalla propria certezza non si conclude allo stato di cose. La certezza è, per così dire, un tono in cui si constata lo stato di cose: ma dal tono non si conclude di aver ragione».²⁰

Il tentativo di Merleau-Ponty consiste principalmente nel mostrare come il mondo della percezione, che ci è rivelato «per mezzo dei sensi e della pratica della vita», sembri ciò che conosciamo meglio ma in verità ignoriamo sin tanto che «assumiamo un'attitudine pratica o utilitaria»²¹. Mettere a nudo il mondo della percezione è costato «molto tempo, molti sforzi e molta cultura». Merito dell'arte e della fenomenologia «consiste nell'averci fatto riscoprire il mondo in cui viviamo ma che abbiamo sempre la tentazione di dimenticare».²²

Citando Adam Smith, Micheal Foucault si domanda ne *Le parole e le cose* «quale metafisica non è stata indispensabile per formare un piccolo aggettivo»?²³ Il linguaggio quotidiano è ricco di distinzioni che sottendono una «metafisica». Una linea sottile sembra definire il confine tra ciò che sta dentro la realtà, rispetto a ciò che sta fuori: l'apparenza. Nella vita di ogni giorno il linguaggio si approssima con successo, e in modo adeguato, a ciò che facciamo e diciamo assieme agli altri. A volte ci basta un gesto per intenderci, dei nomi per richiamare un'idea o una smorfia per condividere un giudizio. Il pittore ritrae un volto, un gesto o una situazione portando a espressione le cose e il loro senso: l'analisi percettiva – alla base della pittura – mette a nudo la cosa rispetto al pensiero e al linguaggio che le nomina.

La verità delle cose sta «dentro» esse, nella loro essenza invisibile. La necessità di qualcosa non ci è data, non appare. Un giudizio apodittico non può essere fondato sull'apparire delle cose poiché esso implica, kantianamente, la categoria della modalità. Più in generale potremmo dire che non si percepisce il *perché* delle *cose*, né la condizione di possibilità del fenomeno. L'analisi percettiva deve accogliere il fenomeno, come dice Metzger, anche se dovesse apparire illogico o insensato o diverso da come ce lo aspettavamo. Se l'apparire fenomenico delle cose deve essere accolto direttamente, lasciando che le cose osservate possano anche deludere e smentire le nostre aspettative di fini teoretici, anche l'uso e il ruolo dell'immaginazione dovrà essere presa in esame. Anzi la percezione non va in alcun caso immaginata, non dobbiamo figurarci come sarebbe la cosa in una tal situazione, ma è sempre necessario andarla a vedere. Dobbiamo cogliere, parafrasando Carlo Emilio Gadda, «la insospettata ferocia delle cose».²⁴ Quella ferocia in grado di far crollare una teoria qualora i fatti osservati la smentiscano.

6. Dubbio, certezza e verità dell'apparire

«Rimane – scrive Kant nella *Critica della ragion pura* – pur sempre uno scandalo per la *filosofia* e per il *senso comune* in generale, che l'esistenza delle *cose* [*Dinge*] esteriori, si debba ammettere semplicemente per *fede*, e che se ad alcuno venisse in mente di *dubitarnene* noi non potremmo opporgli una *prova* sufficiente». ²⁵ Scandalo del pensiero che, secondo Merleau-Ponty, è riconducibile al tentativo di spiegare ciò che invece va descritto: di offrire un modello o un'immagine esplicativa dell'apparire fenomenico del mondo, invece di riconoscerlo come «essere grezzo», da cui lo stesso sapere scientifico ha origine e da cui trae costantemente senso. La realtà scientifica sospinge il mondo a mera apparenza. Uno dei motti preferiti dell'ermeneutica è non a caso diventato il detto nietzschiano «il mondo si è fatto favola». «La filosofia ha creduto di superare le contraddizioni della fede percettiva sospendendola per svelare i motivi che la sorreggono».

Le cose appaiono, ma non appaiono necessariamente, esse potrebbero anche non apparire o essere diverse da come sono. Wittgenstein sostiene nel *Tractatus*: «Tutto ciò che vediamo potrebbe anche essere altrimenti», poiché «non vi è un ordine a priori nelle cose». ²⁶ Infatti, «l'esperienza che ci serve per la comprensione della logica, è non l'esperienza che qualcosa è così e così, ma l'esperienza che qualcosa è: Ma ciò *non* è un'esperienza. La logica è *prima* di ogni esperienza – d'ogni esperienza che qualcosa è *così*. Essa è prima del Come, non del Che cosa». ²⁷

La necessità non riguarda il fenomeno o l'apparire della cosa. La fenomenologia della percezione si occupa del *come*, e non del *che cosa*, il suo studio implica il *perché* un fenomeno appare «così e così». L'esperienza che qualcosa è, come sottolinea Wittgenstein, non è un'esperienza poiché non appartiene alla sfera del visibile. Tuttavia, studiare il *come* significa anche stabilire le condizioni di possibilità del fenomeno, perché esso appaia «così e così». La fenomenologia sperimentale ha il compito di definire le variabili dipendenti e indipendenti su un piano complanare inscritto nella percezione diretta. ²⁸ Se ciò è vero le condizioni di apparenza del dato fenomeno varrebbero in tutti i mondi possibili? Possiamo immaginare un mondo dove lo stesso fenomeno accade non rispettando le stesse modalità di apparenza?

Le cose, dicevamo, appaiono, ma potrebbero essere anche l'oggetto di un sogno che copre l'intero arco di un'esistenza. L'impossibilità del risveglio fa del sogno la realtà stessa, quasi a incarnare una parabola circolare tipica dello stile di Borges. Oppure, potremmo essere la vittima del *potentissimum* genio maligno di Cartesio: la nostra vita potrebbe essere un sogno perfettamente

coerente come essere all'interno di un mondo virtuale da cui non possiamo destarci. Ma per quanto debole possa essere la vittima e potente l'autore dell'inganno il fenomeno per essere credibile, cioè per poterci ingannare, deve apparire in un certo modo. È proprio questo «in un certo modo» l'oggetto di studio della fenomenologia della percezione.

Prendiamo come esempio il film Matrix (pellicola, per la verità, che ha fatto forse discutere più i filosofi dei critici cinematografici).²⁹ Nel film Neo deve aprire gli occhi sul programma per rendersi conto che il mondo in cui è vissuto è una simulazione e alla fine, per poter contrastare e vincere Matrix, egli *vede* il programma. Mondo virtuale in cui per altro si vive benissimo e dove l'esperienza ha un peso enorme, tanto da far decidere a Cypher di tornarvi: egli sceglie il mondo virtuale come reale e al posto di quello reale. Inoltre, i fenomeni del mondo reale sono identici a quelli per così dire virtuali: le stesse scoperte di fenomenologia della percezione avverrebbero tanto all'interno del primo mondo che del secondo.

Scrivono Artaud: «La pelle umana delle cose, il derma della realtà, ecco con che cosa gioca anzitutto il cinema». Pochi anni prima dell'uscita del film il filosofo americano Hilary Putnam aveva ideato un esempio simile, immaginando la realtà come il prodotto di un cervello che, staccato dal corpo, viene immerso in una vasca piena di sostanze nutrienti che lo mantengono in vita, fornendogli l'illusione che ogni sua esperienza sia reale. Il programma è tecnologicamente così avanzato che, se la persona cercherà di alzare una mano, gli impulsi trasmessi dal computer gli daranno la perfetta illusione che egli vede e sente la mano che si alza.³⁰ Vengono così meno le certezze del senso comune difese da Moore: se per assurdo risultasse il suo cervello ad essere stato immerso in una vasca, l'appartenenza della sua mano diventerebbe un fatto non più certo ma dubitabile?

È la stessa logica che qualche secolo prima impegnò la fantasia di Cartesio: immaginare un genio maligno, così potente da ingannarci sistematicamente. La realtà percepita può non essere reale ed essere il frutto di una volontà ingannatrice di cui non possiamo scorgere l'apparato. Ogni qual volta giudicassimo un mondo come vero e un altro falso avremmo aperto gli occhi su un secondo mondo, poi un terzo e così via ma in nessun caso siamo usciti dagli osservabili in atto. Qualunque surrogato per essere tale deve ancorarsi a dei «pezzi di realtà» per poter essere credibile o poterci ingannare. Il fenomeno però rimane autonomo rispetto alla metafisica sottostante. Vedo una macchia rossa o alzo il mio braccio sinistro indipendentemente dal fatto che dietro al fenomeno si nasconda il genio maligno di Cartesio, la diabolica vasca del perfido scienziato o il programma Matrix.

Era sul filo della mezzanotte quando don Chisciotte e Sancio lasciarono il bosco ed entrarono nel Toboso: «entrarono nella città, dove accaddero loro cose che son veramente cose». Le cose sono veramente cose per come appaiono, a prescindere dalla loro origine «metafisica».

Occuparsi dei fenomeni e della modalità del loro apparire è il compito di una fenomenologia della percezione. Wittgenstein scrive nel *Tractatus* che tutta la filosofia si riduce a «critica del linguaggio»: «Né meraviglia che i problemi più profondi propriamente non siano problemi». ³¹ L'attività filosofica, affermerà più tardi, non consiste tanto nella risoluzione di problemi ma nella loro dissoluzione, in quanto essi derivano da un «crampo» del linguaggio. Similmente una descrizione attenta del dato sotto osservazione può dissolvere più che risolvere alcuni crampi del pensiero.

Da qui l'idea di accostare due filosofi così eterogenei come Ludwig Wittgenstein e Maurice Merleau-Ponty. «Il lavoro in filosofia, come sovente il lavoro in architettura, è propriamente più un lavoro su se stessi. Sulla propria concezione. Su come si vedono le cose. (E su che cosa si pretende da esse)». ³²

7. La filosofia e il senso delle cose

«La scienza, scrive Merleau-Ponty, ha cominciato con l'escludere tutti i predicati delle cose scaturiti dal nostro *incontro* con esse». ³³ Il pensiero scientifico ha determinato un progressivo allontanamento dalle cose, che ha riguardato la scienza, l'arte e la filosofia contemporanee. Intendiamo riflettere sul perché e sul come ciò sia avvenuto, ma soprattutto sul ruolo della fenomenologia della percezione in questo gioco sottile che la filosofia intrattiene con le cose. Essa si caratterizza per un contromovimento di pensiero *verso* il silenzio delle cose, mentre, fin dal suo inizio, la filosofia ha segnato un progressivo allontanamento da esse: scoprendo l'idea della verità della totalità degli enti, la filosofia ha condotto tutte le cose dinanzi a essa. L'unità consiste in ciò che vi è di identico in tutte le cose: è l'identità delle differenze.

Il pensiero filosofico ha determinato in molteplici modi il senso della cosa e di conseguenza i suoi utilizzi. Pur ammettendo che gli antichi possano aver concepito le cose in modo molto differente dal nostro, ciò non comporta che anche le percepissero in modo diverso. Leggendo le descrizioni di un passo di Omero o di Lucrezio abbiamo la sensazione di capire le cose che loro descrivono. Se riusciamo a coglierne il senso, dobbiamo avere qualcosa di comune: riteniamo che questo qualcosa sia il mondo o meglio l'apparire delle cose e crediamo, inoltre, di poter sostenere (contrariamente a molti filosofi) una sostanziale impermeabilità del percepito rispetto al concetto.

Possiamo costatare – come scrive Maurizio Ferraris – «il mare color di vino» di Omero, e lo possiamo fare tutti, ora come nella Grecia classica. Vi è però anche un'idea contraria denominata *theory-ladenness*: i fatti, si sostiene, sono sempre carichi di teoria. Tesi già sostenuta da Karl Popper e poi, tra gli altri, da Thomas Kuhn e da Paul Feyerabend. L'idea potrebbe essere espressa con il seguente esempio: immaginiamo Keplero e Tycho Brahe guardare l'alba assieme. In questa situazione non vedrebbero il Sole allo stesso modo, poiché possiedono degli schemi concettuali diversi sulla realtà sotto osservazione. È noto infatti che Tycho Brahe seguisse Aristotele e Tolomeo considerando la Terra al centro dell'universo, per Keplero, invece, è il Sole ad essere fisso e la Terra a muoversi. Un esempio simile è rappresentato dalle diverse descrizioni della luna che sono state riportate prima dell'invenzione del cannocchiale di Galileo: «per Senofane era una lampada di vetro smerigliato, per Eraclito una scodella con la parte concava rivolta verso di noi».³⁴

All'opposto sosterrò che le cose rimangano e appaiano le stesse, indipendentemente dalle interpretazioni, dagli schemi concettuali o dalle teorie scientifiche sostenute. Si difenderà l'idea che il vedere in senso stretto (*early vision* o visione primaria) sia impermeabile alle operazioni cognitive di ordine superiore e, come afferma Ferraris, che vi siano cioè «strutture ontologicamente costanti» rispetto a descrizioni «epistemologicamente diverse».³⁵ La Luna è sempre la stessa, così come continuiamo a vedere la Terra ferma e il Sole spostarsi, anche dopo aver mutato il nostro «paradigma» scientifico o in generale le nostre credenze.

Il tentativo di cogliere la *cosa stessa* ha comportato la penetrazione del pensiero nella cosa; tale operazione – che ha caratterizzato gran parte del nostro pensiero filosofico – ha segnato storicamente anche un fondamentale allontanamento dalle cose, tanto da far diventare il motto husserliano *zurück zu den Sachen selbst!* il motto della fenomenologia.

Merleau-Ponty tenta di restituirci il senso della cosa prima di tutto recuperando l'*incontro* con essa. Pur non essendo qui possibile una ricostruzione storico-critica della nozione di cosa, attraverso l'analisi che il filosofo francese ne compie, potremmo scorgere, rivolgendo lo sguardo a ritroso, anche alcuni dei modi in cui la filosofia e la scienza hanno perso l'originario contatto col mondo.

Si è iniziato parlando delle immagini pittoriche (oggetto di indagine della seconda parte di questo lavoro) per giungere alla percezione delle cose, ma è da qui che ora è necessario cominciare la nostra riflessione per mostrare l'unità e la continuità con la cosa raffigurata dai pittori. La cosa si iscrive nell'apparire indipendentemente dalla sua materialità; dobbiamo cercare di ricavare il senso della cosa dall'apparire in quanto tale ancor prima che dal linguaggio,

preparandoci ad accogliere il dato incontrato per come esso è, assieme alle «altre cose che hanno più verità che logica», come dice don Chisciotte entrando a Barcellona.

I. DUBITARE DELLE COSE

CARTESIO

«Sono l'unico uomo sulla terra e forse non c'è terra né uomo.
Forse un dio mi inganna.
Forse un dio mi ha condannato al tempo, quella lunga illusione.
Sogno la luna e sogno i miei occhi che vedono la luna.
Ho sognato la sera e la mattina del primo giorno.
Ho sognato Cartagine e le legioni che desolarono Cartagine.
Ho sognato Virgilio.
Ho sognato la collina del Golgota e le croci di Roma.
Ho sognato la geometria.
Ho sognato il punto, la linea, il piano ed il volume.
Ho sognato il giallo, l'azzurro e il rosso.
Ho sognato la mia fragile infanzia.
Ho sognato le mappe e i regni e quel duello nell'alba.
Ho sognato l'inconcepibile dolore.
Ho sognato la mia spada.
Ho sognato Elisabetta di Boemia.
Ho sognato il dubbio e la certezza.
Ho sognato il giorno di ieri.
Forse non ebbi ieri, forse non sono nato.
Forse sogno di aver sognato.
Sento un po' di freddo, un po' di paura.
Sul Danubio è ferma la notte.
Continuerò a sognare Cartesio e la fede dei suoi padri».

J. L. Borges

UN SOGNO

«In un luogo deserto dell'Iran c'è una torre di pietre non molto alta,
senza porta né finestra. Nell'unica stanza (il cui pavimento è di terra
e che ha la forma del cerchio) c'è un tavolo di legno e una panca.

In quella cella circolare un uomo che mi somiglia scrive,
in caratteri che non comprendo,
un lungo poema su un uomo che in un'altra cella circolare...

Il processo è senza fine
e nessuno potrà leggere ciò che i prigionieri scrivono».

J.L. Borges

1. Un cubo osservato dalla fenomenologia

«Riprendere l'analisi del cubo»³⁶; così, nel settembre del 1959, Maurice Merleau-Ponty inizia una nota di lavoro del suo ultimo libro, rimasto purtroppo incompiuto, che oggi conosciamo con il titolo *Il visibile e l'invisibile*.

Il termine «riprendere», in primo luogo e banalmente, indica che Merleau-Ponty si era già occupato di tale esempio: sistematicamente, in *Struttura del comportamento* del 1942 e in *Fenomenologia della percezione* del 1945, le sue due opere maggiori. L'annotazione potrebbe allora essere intesa anche come motivo di insoddisfazione rispetto alle analisi precedenti, o quale indizio di una riflessione che egli considerava in conclusa.

Tuttavia, il termine «riprendere» potrebbe avere un senso ancor più ampio e sfumato perché, sull'esempio del cubo, si sono esercitati alcuni dei maggiori fenomenologi del tempo, da Franz Brentano a Edmund Husserl, da Martin Heidegger a Jean-Paul Sartre, a significare così la ripresa di un discorso che investe la fenomenologia in quanto tale. «Percepire un cubo significa possederlo, guardandolo per coglierlo in maniera originaria, come *una cosa stessa*», scrive Heidegger, alla fine degli anni Venti, discutendo con Husserl la stesura della voce «fenomenologia» per l'*Enciclopedia Britannica*.³⁷ L'esempio del cubo viene menzionato da Husserl nella quarta e ultima stesura del suo articolo per l'enciclopedia, ma egli lo discute altrove nelle sue opere, e in modo analitico nella seconda delle *Meditazioni cartesiane* (1929): qual è la posta in gioco teoretica in un caso così apparentemente comune?

Per noi «riprendere» l'esempio del cubo significherà discutere un caso concreto di percezione di una cosa, prendendo in esame le diverse descrizioni e analisi che ne hanno dato alcuni filosofi. Il riferimento a un caso specifico di percezione ci serve come rimando, elemento di confronto e di verifica delle nostre descrizioni: come fatto osservabile e controllabile da chiunque voglia prendere in mano il solido per osservarne i suoi modi di apparire. Vedremo se ciò che appare è sufficiente per rispondere a coloro che intendono dubitarne, esercitando forme di scetticismo sulla cosa che può riguardare un suo aspetto o la cosa in quanto tale: tradotto in termini cartesiani si potrebbe dire un dubbio che fa leva sulla veridicità dei sensi e un dubitare più radicale che investe la cosa nella sua interezza nell'ipotesi che essa sia il prodotto di un sogno. Tale analisi ci consente inoltre di cominciare a discutere il rapporto tra il concetto, in questo caso la definizione di cubo, e il percetto, l'apparire della cosa. Non partiremo dal linguaggio, né dai concetti ma dai *modi* di apparire della cosa alla ricerca di una sorta di «solidarietà» tra i modi di «dissolvere» problemi filosofici attraverso una corretta descrizione dei modi di apparire della cosa e del modo tipicamente wittgensteiniano di dissolverli attraverso un'analisi

linguistica. L'obiettivo sarà quindi di indicare i punti in cui il mondo incontra il linguaggio e dove i concetti incrociando l'apparire della cosa ne determinino il senso.

2. Un cubo osservato da Jean-Paul Sartre

All'inizio de *L'imaginaire* (1936), Sartre evidenzia come le cose, pur entrando interamente nella percezione, offrano all'osservazione solo un lato per volta: «È noto l'esempio del cubo: non posso sapere che cosa sia un cubo finché non ho osservato le sei facce; posso a rigore vederne tre a un tempo, mai di più. Devo quindi coglierle successivamente. E quando passo, per esempio, dall'apprensione delle facce ABC a quella delle facce BCD, rimane sempre possibile che durante il mio cambiamento la faccia A si annulli. L'esistenza del cubo rimarrà quindi dubbia».³⁸

Dubbio che Sartre affronterà all'interno della problematica dell'immagine,³⁹ ma ciò su cui vorrei soffermarmi è il piano percettivo della cosa che, agli occhi del filosofo francese, non sembra essere al riparo dallo scetticismo.⁴⁰ Non avendo in nessun caso la piena percezione della cosa, ed essendo in parte necessariamente invisibile, essa diventa anche oggetto di dubbio. L'apoditticità riguarderebbe solo ciò che appare, mentre ciò che non vedo direttamente posso supporlo come non sussistente. «In pari tempo, va rilevato che, quando vedo tre facce del cubo contemporaneamente, queste tre facce non mi si presentano mai come tre quadrati: le loro linee si appiattiscono, i loro angoli diventano ottusi, e a me tocca *ricostruire* la loro natura di quadrati partendo dalle apparenze che percepisco».⁴¹ Sartre descrive così ciò che possiamo vedere del cubo, al massimo tre delle sei facce quadrate del solido. Esse sono per definizione uguali, ma di fatto sono deformate perché dipendono dall'angolo prospettico di visione. Il loro apparire come tre facce quadrate uguali è una «ricostruzione». «Cose dette e ripetute cento volte: caratteristico della percezione è il fatto che l'oggetto non vi appare mai se non in una serie di profili, di proiezioni».⁴²

Il cubo è presente, posso toccarlo e vederlo; ma necessariamente solo in un certo modo, «il quale richiama ed esclude insieme un'infinità di altri punti di vista. Si debbono *apprendere* gli oggetti, cioè moltiplicare su di essi i possibili punti di vista».⁴³ Se intendo bene le parole di Sartre, asserire di vedere tre lati del cubo è, non un'*esperienza diretta*, bensì una «ricostruzione» dell'oggetto geometrico. Il tempo determina il senso della cosa attraverso l'apparire dei suoi aspetti e il completarsi della sua identità, e tuttavia tale decorso di tempo implica la possibilità del dubbio sulla cosa stessa. La cosa stessa è per Sartre – così come per Husserl – sintesi delle sue apparizioni. «La percezione di un

oggetto è un fenomeno avente un'infinità di *aspetti*. Che cosa significa questo per noi? La necessità di fare il giro degli oggetti, di attendere, come dice Bergson, che “lo zucchero si sciolga”». ⁴⁴ La cosa appare secondo determinate prospettive che ne costituiscono i diversi aspetti.

Saranno pure cose «dette e ripetute cento volte», ma non scerve da problemi e il resoconto descrittivo che il filosofo francese offre non è persuasivo. È guardando un foglio bianco sul tavolo: la sua forma, il suo colore, la sua posizione che Sartre, nel 1936 (lo stesso anno de *L'imaginaire*), inizia il saggio *L'imagination*. Sul foglio, protagonista dell'esempio che apre *L'imagination*, potrebbe aver disegnato un cubo in prospettiva, deformandone le facce perché appaiano quadrate in profondità. Ma Sartre, casualmente nelle vesti di empirista, ne descrive la deformazione: «Queste tre facce non mi si presentano mai come tre quadrati: le loro linee si appiattiscono, i loro angoli diventano ottusi...», e così le due facce in profondità diventano, in assonometria, due parallelogrammi e in prospettiva due rombi. Dev'essere andata così, perché dell'oggetto tridimensionale, descritto ne *L'imaginaire*, egli dà una descrizione empirica e non fenomenologica. Come se stesse guardando la rappresentazione del cubo e non l'aspetto della cosa. Un empirista descriverebbe il cubo cominciando dagli elementi che lo compongono, quindi dal quadrato e dai due parallelogrammi – in un disegno facilmente isolabili – che giustapposti danno come *risultato* un cubo. Nessuna faccia del solido è qui «inizialmente» uguale alle altre. La descrizione del fenomenologo, diversamente, trova *inizio* nell'aspetto del cubo che offre allo sguardo tre facce uguali della cosa: l'uguaglianza non è una ricostruzione, ma il punto di partenza. Le sue parti isolate sono espressione seconda dell'unità fenomenica della cosa.

La percezione del cubo consente di circoscrivere l'analisi della cosa, e dei suoi aspetti, a un singolo esempio, paradigmatico di ogni altro caso.

3. Un cubo osservato da Edmund Husserl e da Emanuele Severino

In *Studi di filosofia della prassi*, Emanuele Severino, nel prendere in esame alcune tesi husserliane, discute l'esempio del cubo trattato nella seconda *Meditazione cartesiana*. Husserl riconosce a Cartesio il tentativo genuino di pensare un metodo filosofico capace di produrre conoscenze assolute. Il metodo del *dubbio* cartesiano, conducendo alla formulazione del puro *ego cogito*, imprime alla filosofia quella svolta radicale che porta al superamento dell'oggettivismo ingenuo verso un soggettivismo trascendentale. ⁴⁵ Il dubbio sulla certezza dell'esperienza naturale trova risposta nell'io, il solo principio di cui non si possa dubitare anche qualora il mondo non esistesse.

Husserl inizia le sue *Meditazioni* dai principi immanenti all'*ego cogito* scoperti da Cartesio nel tentativo di fondare una fenomenologia trascendentale.⁴⁶ Severino indaga il metodo husserliano al fine di valutare l'efficacia del tentativo di riforma della filosofia operato da Husserl, il cui obiettivo, sulla scia di Cartesio, è di pensare una filosofia come scienza rigorosa basata su un fondamento assoluto, in grado di resistere e di eliminare ogni dubbio e ogni scetticismo, giungendo a un sapere fondato e privo di presupposti. Come noto Cartesio articola il problema del dubbio, per mettere alla prova le certezze, secondo una duplice prospettiva: il problema che oggi conosciamo come argomento delle illusioni e il problema invece dello scetticismo globale. Il primo investe l'apparire delle cose che se appaiono diverse da come sono in realtà, come nel caso delle illusioni, le percezioni non rappresentano più una garanzia attendibile per la conoscenza del mondo esterno in quanto possono ingannarci. Il secondo aspetto che viene sollevando ha una portata più vasta che mira a mettere in crisi ogni nostra conoscenza: l'ipotesi del sogno. La cosa percepita, come vedremo, è ancora investita, da entrambe le prospettive, dallo scetticismo.

Severino discute la distinzione husserliana tra apoditticità e adeguatezza del contenuto immediatamente presente, questione intrecciata alla distinzione tra attualità e potenzialità della vita intenzionale. È cioè noto, afferma Severino, che per Husserl: «l'evidenza [idea sviluppata nella prima *Meditazione cartesiana* e poi ripresa nella seconda] – la dimensione originaria dell'evidenza – è “apodittica”, ma “inadeguata”, e cioè unità di attualità e potenzialità. Originario significa di un'implicitezza che deve essere esplicitata ed esplicitata in un processo infinito che si svolge verso l'idea-limite, “idea regolativa”, dell'integrale adeguazione alla potenzialità, ossia dell'integrale esplicitazione del significato originario, che insieme idea-limite della scienza perfetta”». ⁴⁷

Supponiamo la presenza di un cubo su un tavolo. Ora, appartiene alla definizione di «cubo» la proprietà di possedere sei facce (quadrato e uguali). Anzi, per semplificare il discorso, supponiamo che questa proprietà dia la definizione completa del termine in questione.⁴⁸

La definizione di cubo potrebbe essere certo arricchita: esaedro regolare che presenta sei facce quadrate, otto vertici e dodici spigoli. In ogni vertice si incontrano, a due a due, tre spigoli ortogonali; in ciascun vertice si intersecano anche tre facce a due a due ortogonali: ciò si accorda con il fatto che il poliedro duale del cubo è un ottaedro che presenta otto facce triangolari, sei vertici e dodici spigoli. Il cubo è un parallelepipedo rettangolare regolare, ed è un caso particolare di prisma quadrato e di trapezoedro. Il cubo è caratterizzato dalla lunghezza a dei suoi spigoli: tutti i cubi con gli spigoli della stessa lunghezza

sono congruenti. Un cubo con gli spigoli di lunghezza a sottoposto a omotetia di fattore b/a diventa congruente con ogni cubo con spigoli di lunghezza b .

Pur tenendo presente che si tratta di una semplificazione accettiamo la definizione di Severino poiché, come vedremo, è la stessa assunta da altri fenomenologi e il suo intento è di analizzare le tesi della fenomenologia. Tale semplificazione è quindi legittima.

Alla definizione di cubo appartiene la proprietà di possedere sei facce uguali. Tuttavia, il solido sul tavolo presenta solo tre facce (nel linguaggio comune si può dire: «Io ne vedo solo tre»). Questo fatto è sufficiente per far concludere a Husserl che «ciò che è presente *rinvia* a ciò che potrà presentarsi, ma che, attualmente, presente non è – dove il rinvio è appunto l'esplicitazione dell'implicito del significato originario». ⁴⁹ Severino, commentando il paragrafo 20 del testo husserliano, afferma che «questo rinvio, questo oltrepassamento dell'attualità del significato esplicito nella potenzialità del significare implicito, pretracciato nell'attualità, è “una evidenza fondamentale”». ⁵⁰

Ecco il punto su cui fa leva la critica di Severino: il rinvio non è, e non può essere, un' evidenza fondamentale; né la fenomenologia né tanto meno il senso comune o la scienza possono affermare, indubitabilmente, la presenza del cubo. Le sei facce che definiscono il solido geometrico non sono mai compresenti e di conseguenza il loro apparire rimane probabile e tuttavia non soddisfa l'evidenza cui Husserl ambisce.

3.1 Atteggiamento naturale e scientifico

L'affermazione della presenza del cubo può essere ricercata tanto nell'atteggiamento mondano, proprio del senso comune, quanto nell'approccio scientifico. Entrambe le modalità sono estranee all'atteggiamento filosofico fenomenologico. Ogni comprensione prefilosofica implica la possibilità del *dubbio*, cioè non esprime il carattere d'indubitabilità necessario a una filosofia *rigorosa*. Proprio del senso comune è l'atteggiamento naturale dove le cose rimangono «a portata di mano» per essere utilizzate, prive però dell'interrogazione teorico-filosofica capace di cogliere il senso della cosa nelle sue valenze ontologiche ed epistemologiche.

Il senso comune, in relazione all'esempio del cubo, può essere verificato attraverso la semplice operazione del conteggio delle sei facce: toccandole o enumerandole mentalmente, ruotando il solido su se stesso al fine di rendere progressivamente evidenti i lati. Tale atteggiamento presuppone – sulla base dell'esperienza passata – che l'oggetto si lasci manipolare, o meglio, che le

facce rimangano invariate dopo la progressiva osservazione del conteggio, da uno a sei, di ogni faccia del solido. Si potrebbe aggiungere – arricchendo ulteriormente il quadro delle osservazioni critiche di Severino – che il tatto, essendo localizzato in una porzione di spazio circoscritta, non garantisce né il riconoscimento di una superficie quadrata, né che essa appartenga a un cubo. È indubitabile che si tocchi una superficie, ma è un’inferenza che essa sia una superficie quadrata. Se osservassimo le tre facce del solido e toccassimo contemporaneamente le altre – posto che le dimensioni del lato siano sufficientemente piccole da permetterlo – non renderemmo evidenti tutte le facce del solido, perché ciò comporterebbe comunque un’enumerazione progressiva (e quindi un prima, rispetto a un dopo, dubitale) e, inoltre, vi sarebbe la mancata garanzia della capacità del tatto di identificare le superfici come quadrate.

Si potrebbe obiettare che la situazione descritta è improbabile, ma, come ribadito più volte, si tratta di comprendere se sia possibile affermare, in modo incontrovertibile, la presenza di un cubo. Non essendo compresenti le sei facce del cubo nulla vieta, da un punto di vista logico, che dopo averle contate esse perdano la loro identità: scompaiano oppure, più semplicemente, cambino forma. Si pensi, per esempio, a una semplice dilatazione termica dei materiali: un cubo le cui facce siano composte ciascuna di un materiale diverso, di cui uno particolarmente sensibile a variazioni termiche. Esso potrebbe sciogliersi immediatamente dopo l’esplorazione. Bertrand Russell – ricorda Severino – dice che non è illogico supporre che tutte le cose, quando non le conosciamo, si trasformino in canguri. «La stessa mancanza di illogicità c’è a supporre l’annientamento delle facce appena contate eppure non più presenti».⁵¹ Certo, posso dire di averle contate, ma come faccio a sapere che ci sono ancora, e così come le ho contate?

Per sopperire a queste difficoltà potremmo utilizzare una serie di specchi in modo da rendere compresenti le facce del cubo, passando così dal mero conteggio proprio del senso comune a un atteggiamento più tipicamente scientifico. Se ritenessimo che l’espressione “qui c’è un cubo” è una verità assoluta, allora, sostiene Severino, dovremmo considerare quali verità assolute anche le leggi dell’ottica (e in generale della fisica) che devono essere utilizzate al fine di verificare la proposizione «questo è un cubo».

L’operare del senso comune e della sua *longa manus* (per citare l’icastica espressione di Severino), la scienza, non sembrano soddisfare lo statuto di verità ricercato da Husserl. Ma nemmeno le scienze empiriche, dal canto loro, oggi sembrano volersi richiamare a un’idea di verità assoluta.⁵² L’immagine speculare del cubo implicherebbe l’assunzione di quel sapere rivelatosi dalle indagini della fisica e, nello specifico, dalle leggi dell’ottica. Su questo punto va

evidenziato che il sapere scientifico, evocato da Severino, non è iscritto nell'esperienza immediata: esso non fa parte della nostra esperienza percettiva dell'immagine speculare.

Scienza ed esperienza devono rimanere distinte altrimenti commetteremmo sistematicamente ciò che Köhler definisce *errore dello stimolo* (errore che consiste nel confondere e attribuire al piano descrittivo dell'esperienza diretta ciò che noi sappiamo su essa),⁵³ l'esperienza dell'immagine speculare del cubo non implica alcuna legge dell'ottica geometrica né tanto meno della fisica.

Si può comunque ritenere che sia un'inferenza il fatto che l'immagine rifletta tre facce di un cubo (cioè che l'immagine sia immagine di qualcosa), e un'ipotesi che l'immagine le rifletta fedelmente. L'immagine speculare rimane problematica: pur esplicitando un sapere fenomenico essa rivela solo indirettamente la presenza del cubo. Possiamo solo supporre o dedurre, sulla base dell'esperienza passata, che l'immagine allo specchio renda visibili le tre facce invisibili all'osservatore.

Un dubbio ulteriore riguarda la possibilità di percepire contemporaneamente l'immagine speculare e le tre facce direttamente esperite. In definitiva sussistono in questa circostanza le medesime obiezioni precedentemente esposte. L'apporto tecnico degli specchi non ha prodotto un avvicinamento concreto a una conoscenza indubitabile.

Su base empirica e operativistica, dalle prime facce osservate e dopo aver terminato la rotazione del solido, siamo in grado di concludere che dinanzi a noi c'è un cubo. Questo sapere, tuttavia, non si rivela indubitabile poiché è incapace di salvaguardare la conoscenza filosofica dallo scetticismo. La conoscenza «empirica» del cubo implica un movimento, e quindi un tempo, ed è sull'invisibilità a essa connessa – vale a dire l'incapacità di poter escludere logicamente che, tra il prima e il dopo, qualcosa muti – che il dubbio fa leva. La continuità, come afferma Hume, è un presupposto che si consolida attraverso l'abitudine, non una verità. Il cubo, invece, è per Husserl una «cosa» che trascende l'esperienza vissuta e, pur non collimando in alcun caso con l'identità della «cosa», può essere colto come unità di sintesi all'interno di un'intenzionalità d'orizzonte: «Il cubo, per esempio, lascia aperta una varietà di determinazioni, per i lati che non sono attualmente veduti, eppure è appreso certamente come un cubo, specificamente colorato, ruvido etc., già prima di ulteriori esplicitazioni; ciascuna determinazione in cui esso è appreso lascia sempre aperte ancora altre determinazioni particolari. Questo lasciar-aperto è già, prima ancora delle effettive determinazioni ulteriori che forse non avranno mai luogo, un momento contenuto nel relativo *Erlebnis* in se stesso, ed è appunto ciò che costituisce l'*orizzonte*».⁵⁴

Il problema è, secondo Severino, che per poter affermare la presenza del cubo si deve prima presupporre che: a) questa «cosa», che mostra direttamente alcune delle sue facce, si lasci manipolare e ne lasci contare sei; b) questa «cosa» che si è lasciata manipolare risponda alla definizione di cubo: corpo solido avente *contemporaneamente* sei facce. Entrambe le ipotesi, afferma Severino, «costituiscono un oltrepassamento di ciò che è attualmente presente». ⁵⁵

3.2 Severino critico dell'atteggiamento fenomenologico

Per comprendere nello specifico la problematicità intrinseca all'esempio della percezione del cubo, recuperiamo quanto Severino osserva sul tentativo husserliano di porre il teorema della distinzione tra apoditticità e adeguatezza del contenuto immediatamente presente. Tali critiche mirano a rilevare come il *rinvio* (cioè l'esplicitazione dell'implicito del significato originario) implichi necessariamente qualcosa di non immediatamente evidente. Secondo *il principio di tutti i principi* qualcosa può essere affermato solo nella misura in cui è presente: «Nessuna immaginabile teoria – scrive Husserl – può coglierci in errore nel *principio di tutti i principi*: [...] cioè, che ogni visione originalmente offerente è una sorgente legittima di conoscenza, che tutto ciò che si dà originalmente nell'intuizione (per così dire, in carne ed ossa) è da assumere come esso si dà, ma anche soltanto nei limiti in cui si dà. È chiaro che qualunque teoria può attingere la sua verità soltanto dai suoi dati originali». ⁵⁶

La critica che Severino rivolge a Husserl (e in generale alla fenomenologia) consiste nell'evidenziare come il teorema della distinzione tra adeguatezza e apoditticità, pur non instaurandosi in modo diretto – cioè secondo le modalità dell'atteggiamento naturale –, si costituisca «solo per il surrettizio intervento dell'atteggiamento “mondano” nel dominio della riduzione fenomenologica trascendentale, cioè nel dominio del sapere assoluto». ⁵⁷ Ora, continua Severino, «Husserl dice molto chiaramente che l'interpretazione fenomenologica dell'*implicazione* del potenziale da parte dell'attuale o dell'esplicitante potenziale da parte dell'implicito attuale non ha nulla a che vedere con la percezione, con la presentazione reale di ciò che attualmente è soltanto potenziale. Essa vuol studiare l'implicazione attuale-potenziale quale si presenta all'interno dell'attualità o evidenza. Tanto meno, quindi, l'interpretazione fenomenologica cade nell'errore di assumere quelle ipotesi come verità assolute». ⁵⁸

Ma se il mondano è messo fuori gioco, in base a cosa si sostiene l'implicazione attuale-potenziale? L'attualità potenziale resta quindi per Severino un'ipotesi; anche il concetto di sapere – inteso come «esplicitazione del significato

implicito», ossia, «come progressiva adeguazione dell'evidenza» – diventa un progetto, e dunque anch'esso un'ipotesi. Inoltre, come possiamo escludere che «non ci sia più nulla da esplicitare, nessuna potenzialità da far passare all'atto, nessun compito da eseguire, che dunque la presenza sia definitivamente esaurita in ciò che è attualmente presente?».⁵⁹ Egli afferma l'*arbitrarietà* del passaggio «dall'*ipoteticità* dell'implicazione alla tesi *categorica* del sapere originario come processo di esplicitazione, come tensione originaria all'oltrepassamento dell'attualità in una sempre più vasta dimensione attuale».⁶⁰

Seguendo le critiche severiniane possiamo comprendere appieno la posta in gioco dell'esempio: in esso viene meno l'aspirazione husserliana di fondare una fenomenologia come scienza rigorosa, e quindi, per riprendere il lessico di questa riflessione, un sapere filosofico assoluto, certo e incontrovertibile.

Riassumendo, ci troviamo di fronte a un cubo, questa la situazione iniziale presentata. La definizione di cubo implica la proprietà di avere sei facce uguali; abbiamo supposto, per semplificare, che questa proprietà soddisfi per intero la definizione di cubo. Ma come possiamo sapere che il nostro giudizio sulla presenza del cubo sia apodittico e adeguato e quindi indubitabile? Non si può escludere logicamente che nel passaggio dal tempo t_1 , dove vedo le facce ABC del cubo, al tempo t_2 , dove vedo le facce DEF, le facce presenti in t_1 rimangano invariate mentre osservo le facce nel tempo t_2 . Al fine di ottenere un giudizio apodittico e adeguato dovrei poter osservare le sei facce del cubo contemporaneamente.

È altrettanto chiaro il discorso sotteso da Severino: fin quando rimaniamo all'interno della struttura occidentale del divenire, intesa come l' "oscillante" tra l'essere e non essere, la possibilità che qualcosa diventi altro da se stessa non può essere esclusa. Egli, pur condividendo l'indubitabilità del fenomeno, come di ogni apparire empirico e trascendentale, rivela l'aporia insita in ogni tentativo di fondazione del sapere all'interno del senso ontologico occidentale della cosa. Quindi né la scienza, né la filosofia possono essere garanti di verità assolute. La cosa rimane irrimediabilmente vittima della possibilità di annientamento, cioè di non essere. Solo escludendo, fin dall'inizio, questa possibilità di oscillazione tra l'essere e il non essere la cosa sarà salva ed eternamente al riparo dal dubbio: percorrendo il «sentiero del giorno» e seguendo il «destino della necessità», cioè l'identità di ogni singola determinazione, la cosa – nel nostro caso esemplificata dall'*identità* del cubo – in tutti i suoi aspetti, non potrà che essere – secondo Severino – sempre e necessariamente se stessa e quindi salva da ogni possibilità di annientamento.⁶¹

3.3 Evidenza, verità e scetticismo

Si potrebbe ritenere che Severino non colga appieno la ricchezza delle argomentazioni husserliane, le sue critiche sembrano a volte non tener conto che il filosofo tedesco non sta descrivendo il cubo empiricamente presente nel mondo esterno – su cui invece Severino concentra l’attenzione. L’esistenza del cubo è stata messa tra parentesi attraverso l’atteggiamento fenomenologico dell’*epoché*. Inoltre, il significato attribuito da Severino all’«evidenza» come semplice sinonimo di verità assoluta non aderisce completamente al modo in cui Husserl concepisce il senso dell’evidenza. Sofferamoci su questo punto. «Ora lo stesso cubo, ossia *lo stesso* secondo coscienza, può nello stesso tempo o in momenti successivi esser consaputo in modi distinti di coscienza, in modi di diverso genere, come percezioni, rimemorazioni, aspettative, valutazioni ecc., tutte separate. Ma di nuovo è sempre una sintesi, quella che stabilisce la coscienza dell’identità come coscienza unitaria e che rende con ciò possibile ogni sapere di identità».⁶²

La coscienza è secondo Husserl una «corrente di esperienze vissute», ogni esperienza (percezioni, rimemorazioni, aspettative, valutazioni ecc.) possiede una sua essenza. Il principio di evidenza fenomenologico può essere espresso con le parole della De Monticelli: «Ogni tipo di cosa ha un modo specifico di darsi a conoscere, ovvero di apparire per quello che è, essenzialmente».⁶³

Nella percezione il cubo si offre mediante apparizioni parziali e mutevoli, e attraverso un orizzonte di apparizioni possibili. L’oggetto è un «*polo di identità*, consaputo sempre con un senso già intenzionato da realizzare ed esplicitare, che in ogni *Erlebnis* è indice di una intenzionalità noetica, posseduta come suo senso, intenzionalità che può essere problematizzata e diventare esplicita».⁶⁴ Al principio di evidenza De Monticelli affianca il principio di trascendenza: «Ogni tipo di cosa ha un modo specifico di trascendere la sua apparenza, ovvero *di essere realmente al di là di quanto ne appare*».⁶⁵ Va compreso il legame tra questi due principi: il passaggio dal «modo specifico di darsi a conoscere» della cosa, al suo «essere realmente *al di là*» del proprio apparire, e come il primo preannunci il secondo. La percezione del cubo è resa visibile da Husserl mediante l’attualizzazione di potenzialità implicite nelle attualità coscienziali,⁶⁶ ciò avviene attraverso una «protensione continua»: i lati percepiti del cubo «contengono indicazioni dei lati ancora intenzionati in maniera secondaria, non ancora percepiti, ma solo anticipati nel modo della aspettazione ed anzi in assenza di ogni intuizione – come lati che da ora in poi *vengono* alla percezione».⁶⁷ La «protensione» e la «ritenzione» integrano la percezione attuale attraverso potenzialità intrinseche alla percezione stessa: la protensione non è istantanea ma continua, essa acquista un senso nuovo a ogni fase della percezione.⁶⁸ Husserl ritiene che nella percezione dell’aspetto della cosa vi sia

un *di più* di visibilità che dev'essere colto e condotto a esplicitazione. Cercherò di dimostrare che il *di più* di visibilità, giustamente evidenziato da Husserl, non è l'espressione di un contenuto intenzionale di coscienza, ma è in realtà l'esplicitazione di una visibilità che *appartiene* all'aspetto della cosa.

Assumendo la percezione del cubo come tema di descrizione, «vedo nella riflessione pura che *questo* cubo qui è dato *in modo continuo* come unità oggettiva in una molteplicità mutevole dalle molte forme di modi fenomenici che gli appartengono in modo determinato». ⁶⁹ Il problema rimane come si possa strutturare l'evidenza su qualcosa che di fatto, ideale o concreto, necessita un rinvio dal visibile all'invisibile (o visibile potenziale): dall'aspetto della cosa alla cosa stessa. ⁷⁰ Husserl infatti ritiene che la percezione trascendente della cosa si dia attraverso una molteplicità di apparizioni che per quanto rinnovate e ripetute non si adeguano mai alla cosa stessa: la realtà della cosa è sempre presuntiva e quindi, essendo soggetta a dubbio, richiama prove e conferme. ⁷¹

Per Severino ciò che Husserl indica con il termine «evidenza» – vale a dire la dimensione originaria dell'evidenza – è qualcosa che è ritenuto apodittico (indubitabile, innegabile, ecc.) ma inadeguato, poiché non è in grado di garantire l'unità di attualità e potenzialità («La adeguazione – scrive Husserl nella prima *Meditazione* – e l'apoditticità di un'evidenza non debbono procedere necessariamente di pari passo»). ⁷²

Ma l'assoluta indubitabilità della cosa di cui parla Severino è l'idea dell'evidenza perfetta che per il filosofo tedesco rimane solo un'idea. ⁷³ La critica di Severino di fatto non è una vera critica, poiché è lo stesso Husserl a considerarla come tale. Infatti, per Husserl, l'evidenza, nella sua accezione più ampia, è «un fenomeno originario universale della vita intenzionale». ⁷⁴ La cosa quindi si costituisce nella sintesi, cioè nel passaggio, da evidenza a evidenza. L'incompletezza del cubo necessita di un riempimento offerto dall'orizzonte di esperienze capace di porre la realtà effettiva della cosa. Esperienze che spesso si costituiscono *nell'infinito riempimento* della cosa. ⁷⁵ «Gli orizzonti sono delle potenzialità delineate». ⁷⁶ Il riempimento è già anticipato nei contenuti intenzionali che rinviano alle evidenze potenziali. ⁷⁷ Ciò non di meno, ammette Husserl, l'esperienza esterna rimane l'unica forza probante. ⁷⁸

L'esistenza del mondo trascende la coscienza. Ma è solo nella vita coscienziale che si costituisce il trascendente, che rimane, in ogni caso, inseparabile da essa. Il mondo reale e la trascendenza sono inseparabili dalla soggettività trascendentale che costituisce il senso in generale e la realtà del senso. ⁷⁹ Per Husserl quindi l'assoluta evidenza del cubo rimane un'idea. Egli mira a chiarire l'evidenza, o meglio, la struttura essenziale delle dimensioni di infinità che costituiscono la sintesi ideale infinita, secondo tutte le strutture interne. ⁸⁰ «Da qui segue che un'evidenza singola non ci procura un'esistenza stabile. Ogni

cosa che esiste, è, in senso amplissimo, *in sé*, e ha di contro a sé il causale esser-per-me del singolo atto; e intanto ogni verità è in questo senso amplissimo “verità in sé”. Questo significato dell’*in sé* rimanda quindi all’evidenza, ma non a una evidenza intesa come fatto della vita di coscienza, bensì a certe potenzialità fondate sull’io trascendentale e sul suo vivere; più propriamente rimanda all’infinità di intenzioni in generale che si riferiscono sinteticamente a una e una stessa cosa, e quindi anche alle potenzialità della conferma di queste intenzioni; l’*in sé* rimanda a evidenze potenziali che, come fatti di coscienza, sono ripetibili all’infinito».⁸¹

Il testo di Jan Lukasiewicz, *Del principio di contraddizione in Aristotele* (1910), comporta un’ulteriore riflessione e chiarimento sulla nozione di evidenza.⁸² Husserl ritiene di poter recuperare la trascendenza della cosa attraverso l’immanenza delle operazioni coscienziali. «L’uso del concetto di *evidenza come criterio di verità* è un residuo – scrive Lukasiewicz – di quello “psicologismo” che ha portato la logica filosofica su una falsa pista. Lo psicologismo è strettamente collegato al soggettivismo e allo scetticismo. Se l’evidenza costituisce il criterio di verità, allora ogni giudizio è vero se sembra evidente a qualcuno. E poiché può capitare che lo stesso giudizio a uno sembri evidente e a un altro no, allora in tal caso lo stesso giudizio sarà vero per l’uno e non per l’altro, o addirittura sarà falso. Ogni verità diventa allora qualcosa di soggettivo e relativo e la verità assoluta e oggettiva cessa di esistere. Se uno afferma invece che se un giudizio è evidente per uno allora deve esserlo anche per tutti gli uomini, sostiene una posizione discordante dalla realtà».⁸³

L’idea di evidenza che Husserl sostiene non è certamente qualcosa di soggettivo. La necessità delle verità fenomenologiche consiste nel non poter pensare altrimenti le relazioni ideali tra i contenuti su cui vertono.⁸⁴ L’evidenza consiste in questo «non poter pensare altrimenti».

La cosa in quanto risultato della variazione eidetica comporta l’uso dell’immaginazione che astrae le determinazioni dalle caratteristiche che il cubo non può non avere.⁸⁵ È facendo variare riflessivamente, sotto lo sguardo del pensiero, i puri contenuti immaginativi, che è possibile cogliere tra essi le forme di relazione assolutamente invarianti.⁸⁶ Ma a parte l’uso dell’immaginazione che potrebbe ricadere all’interno delle obiezioni di Lukasiewicz ci si potrebbe domandare che altro siano le idealità – che il cubo non può non avere – se, non alla fine, la definizione stessa di cubo: il fatto che non possa non avere sei facce uguali. Le altre proprietà del cubo (colore, forma, unità etc.) possono appartenere a molteplici enti (se non a tutti), ma non permettono di identificare *questa* cosa come un cubo,⁸⁷ e quindi di rispondere all’obiezione posta da Severino.

Una volta individuate le caratteristiche essenziali del cubo, valide in tutti i mondi possibili, non possiamo certo dedurre che *questo* solido sul tavolo, in questo mondo, sia necessariamente un cubo. Posso pensare il cubo veicolando e manipolando informazioni tratte dall'esperienza empirica, ma non posso immaginare il cubo, dalle sei facce uguali, poiché ritroverei gli stessi vincoli presenti nella percezione diretta: il cubo, dirà Merleau-Ponty, non solo non è percepibile, ma è anche impensabile. Ma se il cubo in se stesso non è immaginabile come può la variazione eidetica renderlo evidente? Attraverso la variazione eidetica Husserl ha fondato il possibile e non il reale.

Anche se vi fossero delle imprecisioni nel modo in cui Severino interpreta Husserl il problema scettico persisterebbe al di là delle possibili chiarificazioni di esse. La critica – per la verità più empirica che fenomenologica – di Severino di fatto lascia la fenomenologia nell'incapacità di eliminare il dubbio scettico dalla percezione della cosa. L'accento va posto sul problema che Severino solleva, e non sulla sintetica lettura che il filosofo offre di Husserl.

4. Maurice Merleau-Ponty

Il fenomenologo trascendentale non si affida ingenuamente alla cosa in modo diretto, né compie un'esplorazione diretta degli aspetti, delle parti e delle proprietà della cosa. La descrizione rimarrebbe così «anonima», perderebbe le molteplicità noetiche della coscienza e le sue unità sintetiche.⁸⁸ Husserl afferma che il fenomenologo ha il compito di ricercare «tutto ciò che è oggettivo e che nell'oggettivo può essere trovato solo come correlato di coscienza».⁸⁹ Sospendendo il giudizio sull'esistenza del mondo esterno, egli non rinuncia all'evidenza dell'apparire della cosa e del suo manifestarsi. L'atteggiamento naturale, la cui infondatezza è stata rivelata dal dubbio scettico e dalla riflessione filosofica, viene così messo fuori gioco (e anche il realismo che accompagna tale atteggiamento). «L'esistenza del mondo, e quindi quella di questo cubo qui, è, in virtù della *epoché*, messa entro parentesi, ma l'uno e lo stesso cubo che appare è costitutivamente immanente al corso della coscienza, vi è contenuto descrittivamente come vi è descrittivamente contenuto lo stesso carattere di essere “uno e uno stesso”».⁹⁰

L'analisi della coscienza trascendentale è lo strumento teoretico che Husserl utilizza per giungere a un'indubitabilità del fenomeno, mantenendo però una distinzione tra il manifestarsi dell'oggetto e la sua manifestazione soggettiva, evitando così una posizione solipsistica, fenomenista o idealista.⁹¹ L'*epoché* fenomenologica non si occupa del cubo fisico, se non indirettamente attraverso

l'idealizzazione della cosa, la cui essenza è vera in *ogni* mondo possibile e di conseguenza anche in questo.

L'io trascendentale rimane inseparabile dai vissuti di coscienza, ma il cubo è reso indubitabile solo nella sua essenza, e non nella sua esistenza.⁹² L'opera di Husserl è sì, come scrive Merleau-Ponty, lo studio delle essenze, ma è anche il tentativo di ricollocarle nell'esistenza, poiché è solo su questo piano che possiamo comprendere il mondo.⁹³

Merleau-Ponty sottolinea come la sospensione del giudizio non ci allontani dalle cose, ma debba aiutarci a sospendere le nostre abitudini e la nostra complicità con il mondo. Non si tratta di rinunciare alle certezze del senso comune, o all'atteggiamento naturale, ma di coglierli come premesse che, nella loro ovvietà, rimarrebbero altrimenti inosservate. Dobbiamo astenerci per un istante dal giudizio per risvegliarle e far apparire le cose e il mondo. Questo è il senso autentico dell'*epoché* secondo il filosofo francese. Ritrovare lo stupore per le cose significa imparare di nuovo a vedere il mondo.⁹⁴ Non dobbiamo cercare l'essenza della percezione, perché comporterebbe il dichiarare che la percezione è solo presunta vera, e non «accesso alla verità».⁹⁵ Il mondo «è ciò che noi percepiamo»⁹⁶, il nostro essere nella *verità* del visibile.

La fenomenologia è apertura verso la cosa: il cubo, pur non apparendo nella sua pienezza intuitiva, è colto come unità attraverso i suoi molteplici aspetti. Severino contesta il tentativo husserliano di ricavare un nesso necessario tra i lati prospetticamente visibili e la cosa nella sua unità e interezza.

Il distanziamento operato da Husserl rispetto l'esperienza diretta ne determina anche i limiti. Posta la distanza dalla cosa, essa rimane irrecuperabile. Confusione, come si è mostrato, evidenziata anche da Severino tra il mondo naturale e l'atteggiamento fenomenologico conseguente la riduzione. Un recupero dell'esperienza ingenua verrà portato avanti da Merleau-Ponty e in seguito dalla fenomenologia sperimentale. «Il più grande insegnamento della riduzione è l'impossibilità di una riduzione», scrive Merleau-Ponty all'inizio di *Fenomenologia della percezione*. È sul piano dell'esperienza immediata che la fenomenologia trova maggior forza, nella sua capacità di far parlare le cose, costringendo il pensiero (ogni qualvolta possibile) a rendere ragione del perché le cose appaiono così come appaiono. Ogni riduzione, scrive Merleau-Ponty, è per Husserl «oltre che trascendentale è necessariamente eidetica. Ciò significa che non possiamo sottoporre allo sguardo filosofico la nostra percezione del mondo senza cessare di far tutt'uno con questa tesi del mondo, con questo interesse per il mondo che ci definisce».⁹⁷

Da un lato Severino pone una critica che non investe pienamente le riflessioni husserliane, ma dall'altro ne mostra indirettamente i limiti. Il lato visibile della cosa non determina pienamente il lato invisibile; ma di ciò, come si è visto,

Husserl è pienamente consapevole. Come possiamo allora eliminare il dubbio scettico dalle cose stesse?

È la temporalità necessaria al passaggio da A a B (dove A e B indicano ciascuna tre facce diverse del cubo) che Severino pone al centro della sua critica. È la pretesa di un rinvio evidente, da A a B, che Husserl non riesce a giustificare. Tale rinvio si costituisce in una molteplicità continua, se non infinita, di determinazioni della cosa che ne costituiscono il significato. Si potrebbe sostenere che il rinvio si costituisce attraverso la continuità ed è essa ad essere evidente, ma anche la continuità è soggetta alla stessa obiezione.

Ogni percezione mantiene un suo orizzonte di passato, come potenzialità capace di suscitare atti di rimemorazione che riconducono all'attuale presente percettivo. È in questo gioco sottile di protensioni e ritensioni che si ha la pienezza del senso della cosa. L'identificazione del cubo si offre nella sintesi dei vissuti di coscienza della cosa-cubo nella temporalità adeguata alla continuità di ciascuna delle diverse fasi temporali. L'unità del cubo è sintesi dell'unità oggettiva intenzionale: unità delle molteplici maniere di apparire della cosa.⁹⁸

È l'aspetto stesso della cosa che va ulteriormente interrogato, direttamente e in quanto tale: esso credo possa segnare anche i limiti dell'argomento severiniano. La sua stessa obiezione è formulata presupponendo un atteggiamento fenomenico diretto a cogliere la cosa stessa. Ma come può *dire* di negare la cosa senza, dicendola, implicitamente anche assumerla?

L'idealismo trascendentale *riduce* il mondo «a titolo di pensiero o coscienza del mondo e come il semplice correlato della nostra conoscenza, cosicché esso diviene immanente alla coscienza e la aseità delle cose è con essa soppressa»⁹⁹ per renderlo certo. Merleau-Ponty mira prima di tutto a descrivere il reale facendo emergere il nostro sapere primordiale: «Non dobbiamo dunque chiederci se percepiamo veramente un mondo, dobbiamo invece dire: il mondo è ciò che noi percepiamo».¹⁰⁰

È la percezione a stabilire, secondo il filosofo francese, l'idea di verità, il nostro essere nella verità, perché «l'evidenza è "l'esperienza della verità"».¹⁰¹ L'evidenza assoluta e l'assoluta chiarezza dei pensieri non devono cercare la «membratura» del mondo o un pensiero capace di illuminarla totalmente: ciò condurrebbe a un tradimento dell'esperienza del mondo, in favore di ciò che la rende possibile anziché essere finalizzata al fine di cogliere ciò che essa è.¹⁰² «L'evidenza della percezione non è il pensiero adeguato o l'evidenza apodittica. Il mondo non ciò che io penso, ma ciò che io vivo; io sono aperto al mondo, comunico indubitabilmente con esso, ma non lo possiedo, esso è inesauribile».¹⁰³ L'esempio del cubo e l'analisi della cosa condurranno Merleau-Ponty a un ripensamento del mondo che «c'è», a interrogarne

nuovamente la sua presenza muta: «Il mondo è là prima di ogni analisi che io possa farne».¹⁰⁴

4.1 Un cubo osservato da Merleau-Ponty: *La struttura del comportamento*

Si è affermato che la fenomenologia deve mantenere come compito primario la propria capacità di cogliere il senso delle cose nella loro esistenza concreta, prima che nella loro idealità. I temi della fenomenologia husserliana sono ripresi da Merleau-Ponty nel tentativo di afferrare la cosa nella sua concretezza, e di ripensare una filosofia fenomenologica tenendo salda quest'esigenza teoretica.

Ne *La struttura del comportamento* egli afferma che l'*aspetto* prospettico del cubo non sta in rapporto al cubo «in se stesso» «come un evento in rapporto ad un altro evento che esso annuncia, e nel rapporto in cui si trova un segno rispetto al significato».¹⁰⁵ Le parole del filosofo si orientano verso un approccio che si discosta da tutte le analisi della situazione percettiva che comportino un allontanamento dall'esperienza immediata, che implicino cioè un rinvio a una esperienza non riconducibile direttamente all'esperienza fenomenica.

La filosofia del linguaggio manca di efficacia rispetto al referente, cioè rispetto alla capacità di far presa sul mondo, presa che dev'essere propria di una fenomenologia della percezione. «È solo il cubo come significato o come idea geometrica, che è fatto di sei facce uguali. Il rapporto, originale e caratteristico delle *cose esistenti*, degli "aspetti" con l'oggetto totale, non è una relazione logica come quella di segno e significato: i lati della sedia non sono i "segni", ma appunto i lati».¹⁰⁶

La relazione *aspetto-cosa* non deve implicare un rinvio, come se l'aspetto prospettico fosse *altro* dalla cosa. La stessa fenomenologia husserliana non si è dimostrata sufficientemente efficace nel cogliere il «*commercio diretto* con gli esseri, le cose il suo corpo proprio»; ma ancor meno, secondo Merleau-Ponty, lo sono empirismo e intellettualismo: «Né la successione consecutiva degli «stati di coscienza» né l'organizzazione logica del pensiero riescono a dar conto della percezione: la prima perché è una relazione esterna [...], la seconda perché suppone una mente in possesso del proprio oggetto».¹⁰⁷ La fenomenologia della percezione rappresenta il tentativo del filosofo francese di indicare una «terza via» alternativa sia alla tradizione empirista sia all'intellettualismo (o razionalismo). Tuttavia la strada intrapresa non è scevra da difficoltà: l'apparire della cosa non si risolve interamente nel vedere qui ed ora, né attraverso il solo giudizio. Il cubo non è ciò che vedo, «poiché io non vedo mai più di tre facce per volta; ma neppure è un giudizio, per il quale io collego apparenze

successive. Un giudizio, vale a dire una coordinazione cosciente di sé, sarebbe necessario soltanto se fin dall'inizio fossero date delle apparenze isolate». ¹⁰⁸ Tale «isolamento» oltre a essere contrario all'ipotesi dell'intellettualismo separerebbe irrimediabilmente la cosa dalle sue determinazioni prospettiche: «per rendere giustizia alla nostra *esperienza diretta* delle cose, bisognerebbe affermare nello stesso tempo, contro l'empirismo, che esse sono al di là delle loro manifestazioni sensibili, e, contro l'intellettualismo, che non sono unità dell'ordine del giudizio e che si incarnano nelle loro apparizioni». ¹⁰⁹

Lo scopo di Merleau-Ponty è di eliminare la dicotomia tra aspetto e cosa, prescindendo dal *medium* logico dell'intellettualismo e recuperando nel contempo l'esperienza ingenua, colta nella relazione carnale e di trascendenza con la cosa: «Le "cose" nell'*esperienza ingenua* sono evidenti come *entità prospettiche*: è loro carattere essenziale sia di offrirsi senza la frapposizione di alcun medium che di rivelarsi solo poco alla volta e mai completamente; le cose vengono mediate dai loro aspetti prospettici, ma non si tratta di una mediazione logica, poiché essa ci introduce alla loro realtà carnale; io colgo *in* un aspetto prospettico, di cui *so* che è soltanto uno dei suoi aspetti possibili, la cosa stessa che lo trascende. Una trascendenza che, tuttavia, è aperta alla mia conoscenza: questa è la *definizione stessa della cosa quale è intenzionata dalla coscienza ingenua*». ¹¹⁰

Il soggetto ingenuo non è portato a dubitare del mondo. Sussiste una certezza, una «fede» nelle cose che vacilla solo dopo, e non prima, che il *logos* abbia trasformato la fede in oggetto di dubbio. ¹¹¹ Similmente la fede e la certezza della realtà del mondo esterno vengono meno anche qualora si intenda fondare la nostra conoscenza sul *perché* delle cose, cioè sulla base del sapere scientifico. Le cose in questo caso diventano una rappresentazione del mondo, perdendo l'origine di senso che si instaura nel contatto originario con esso. «Le cose sono cose, cioè sono trascendenti rispetto a tutto ciò che io *so* di esse, sono accessibili ad altri soggetti percipienti, ma sono appunto intenzionate come tali». ¹¹² È la dimensione originaria della percezione a esplicitare un sapere: *so* che c'è una cosa, così come è *ovvio* che lì ci sia una cosa (come asserisce il senso comune). È la «fede percettiva» in un modo che potremmo indicare come certezza di percezione.

La fenomenologia della percezione è la presa di coscienza di questa incrollabile certezza, il tentativo di dar voce alla conoscenza sensibile che precede il *logos* e che rimane tacitamente sullo sfondo del pensiero. Recuperando quel sapere in grado di dar voce alla cosa ancor prima della parola e ancor prima del pensiero e che costituisce l'apertura alla verità del *logos*.

Quando Merleau-Ponty scrive «in» un aspetto prospettico, di cui «so», intende riferirsi a questo sapere della cosa inscritto nel fenomeno stesso. Intende cioè *il*

modo in cui esso appare, *il* modo in cui si manifesta. È qui implicita una conoscenza sensibile che *dice* che quella determinata cosa non è finita lì, ma continua in un invisibile visibile. La trascendenza della cosa è aperta dalla modalità di apparenza del fenomeno. È la stessa capacità che il pittore possiede nel dare espressione, corpo e spazio alla cosa sulla tela.

«Se due soggetti, posti uno vicino all'altro, guardano un cubo di legno, la struttura totale del cubo è la stessa per l'uno e per l'altro, ha valore di verità intersoggettiva, ed entrambi lo esprimono dicendo che quello è un cubo».¹¹³

Due soggetti osservano un cubo opaco, ma il problema è come possono dimostrare di vedere la *stessa* cosa?

Secondo Merleau-Ponty entrambi i soggetti colgono «la stessa struttura» nella sua totalità: sono «*gli stessi lati del cubo che sono visti e sentiti propriamente da entrambi*».¹¹⁴ I due osservatori non possono occupare, nel medesimo tempo, la stessa prospettiva sulla cosa. Tale «prospettivismo», intrinseco alla percezione, non è irrilevante; «poiché senza di esso i due soggetti non avrebbero coscienza di percepire un cubo esistente e sussistente al di là dei contenuti sensibili». Infatti, continua il filosofo, «se tutti i dati del cubo potessero essere riconosciuti in una sola volta, non avrei più a che fare con una cosa che si offra poco alla volta all'indagine, ma con un'idea che sarebbe effettivo possesso della mia mente».¹¹⁵ Ma con quale diritto l'idea, o più in generale, il pensiero può dubitare della cosa, se essa è il *risultato* di un'esplorazione percettiva? Il dubbio, per poter essere formulato, non deve prima presupporre l'esperienza percettiva? Non deve similmente – per essere formulato – *presupporre* i diversi significati delle parole che utilizza? «Io vedo solo tre facce del cubo *perché* vedo con i miei occhi, dove è possibile soltanto una proiezione di queste tre facce, e non vedo gli oggetti che sono dietro di me *perché* non si proiettano sulla mia retina. Ma si potrebbe anche dire il contrario. Che cosa sono infatti “i miei occhi”, “la mia retina”, “il cubo esterno” in sé, “gli oggetti che non vedo?” Sono *significati logici* che sono legati alla mia percezione attuale da “motivazioni” valide, che ne esplicitano il senso, *ma che ne desumono l'indice di esistenza reale*. Questi *significati non hanno in se stessi la possibilità di spiegare l'esistenza attuale della mia percezione*».¹¹⁶

4.2 Il cubo ne *La fenomenologia della percezione*

La teoria della percezione si lega alle tematiche del corpo e della corporeità. I punti centrali del pensiero di Merleau-Ponty che sono strettamente collegati al carattere di prospettività riguardano l'elemento strutturale della percezione che, a partire dal corpo, si irradia a tutte le altre dimensioni della soggettività. Il

corpo proprio esprime la finitezza dell'io, ineliminabile aderenza a un punto determinato e presupposto dell'apertura alla realtà e della costituzione dell'ambito intersoggettivo.

Il corpo non è una cosa tra le cose. Le cose consentono un'illimitata ispezione, mentre il corpo vissuto si presenta «ostinatamente dallo stesso lato, senza che io possa farne il giro». Il corpo non è solo una cosa che può essere vista ma, oltre che essere visibile, è anche vedente: è sia percipiente che percepito, originaria apertura al mondo che Merleau-Ponty descrive con il termine «incarnazione». «Il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo». È il corpo incarnato nel mondo ad essere spazializzante e temporalizzante.

Dopo aver affrontato la tematica del corpo apre la seconda parte de *La fenomenologia della percezione*, dedicata alla percezione del mondo, prendendo in esame l'esempio del cubo: «Dal punto di vista del mio corpo io non vedo *mai eguali le sei facce del cubo*, anche se è di vetro, e tuttavia la parola "cubo" ha un *senso*, e il cubo stesso, il cubo in *verità al di là delle sue apparenze* sensibili, ha le *sue* sei facce uguali». L'idea oltrepassa le apparenze per cogliere la verità del cubo, cioè la cosa stessa dalle sei facce uguali.

Aggiunge: «Man mano che giro attorno a esso, vedo la faccia frontale, che era un quadrato, *deformasi*, poi scomparire, mentre appaiono le altre superfici, ciascuna delle quali *diviene*, a vicenda, un quadrato».¹¹⁷ In questo passaggio il filosofo commette il medesimo errore di Sartre. Descrive il cubo rovesciando l'ordine delle apparenze: dalla «deformazione» (rombo, parallelogramma) *diviene* la faccia quadrata, ma la deformazione è già un'analisi del cubo come solido regolare. L'analisi di una parte del solido – la faccia del cubo isolata – presuppone la datità originaria dell'*aspetto* della cosa colta nella sua totalità. Appare l'aspetto della cosa: appare un cubo di cui vedo tre delle sue facce uguali, proseguendo l'ispezione della cosa posso cogliere una faccia del cubo e vederla come «deformata».

L'esperienza percettiva, se pur necessaria all'esplorazione del cubo nella sua interezza, è intesa unicamente come occasione per pensare «il cubo totale con le sue sei facce uguali e simultanee», trascurando «la *struttura intelligibile* che ne dà ragione».¹¹⁸ Ma come cogliamo la "struttura intelligibile" se non attraverso il pensiero (il *logos*)?

Il termine «struttura intelligibile» non va inteso come sinonimo di «comprendere» o «concepire», piuttosto come sinonimo di «comprensibile» o «concepibile». Merleau-Ponty usa il termine «struttura», e non «forma» che utilizzata più specificatamente per riferirsi all'ambito percettivo. Il termine «struttura» indica il comportamento, che, in questo caso, corrisponde all'azione di compiere il giro attorno alla cosa.

Nel passo sopra citato Merleau-Ponty sembra ritenere sufficiente la *continuità percettiva* per la comprensione del solido; ma non è forse necessario poter ricordare ciò che si è già visto, possedere un'esperienza *a* (tre facce uguali) assieme a un'altra esperienza *b* (le altre tre facce) per poterlo completare? In tal caso sarebbero il concetto (o il giudizio), in quanto sintesi di più esperienze, a rendere possibile l'identità della cosa.

È il pensiero che permette di cogliere o, potremmo dire, «raccolgere» i diversi aspetti della cosa attribuendo a essa unità e identità. Ma fondando la cosa sul *logos* ogni obiezione logica dovrà in seguito essere accolta, diventando non solo legittimata, ma possedendo tutta la forza per mettere in discussione il fondamento della cosa stessa.

La *struttura intelligibile* rovescia questa prospettiva, evitando di fondare la cosa sul *logos*: si costituisce sul piano fenomenico, da un lato come «struttura» (che implica movimento), dall'altro come percezione della «forma» della cosa. Entrambe sono già organizzate sul piano sensibile. Ciò rende appunto «pensabile» l'unità e l'identità della cosa, poiché già organizzate sul piano sensibile.

Per semplificare si potrebbe dire: compiendo il giro della cosa ne colgo la struttura unitaria, essa non muta (se mutasse, muterebbe anche la struttura del solido, ad esempio, non sarebbe più regolare) allo stesso tempo vediamo la forma della cosa rimanere *la stessa*, rendendo pensabile l'unità e l'identità della cosa. In tal caso il dubbio sulla cosa si esprime su un *altro* livello, che non «tocca» e non può incidere sul piano percettivo. Ecco perché possiamo pensare il dubbio come possibilità (logica), ma esso non incide sulle nostre credenze, non fa vacillare la nostra «fede», poiché si basano sul nostro essere nel mondo così come si offre sul piano della percezione (Merleau-Ponty parla, in questo senso, di un «primato» della percezione, ma ciò non equivale ad affermare che tutta la conoscenza sia riconducibile alla percezione sensibile). «La percezione mi dà un “campo di presenza” in senso lato che si estende secondo due dimensioni: la dimensione *qui-là* e la dimensione *passato-presente-futuro*. La seconda fa comprendere la prima», il passato recente è trattenuto senza interposizione di ricordi. «Se si vuole ancora parlare di *sintesi*, si dovrà parlare, come afferma Husserl, di una “sintesi di transizione”, che non collega delle prospettive discrete, ma che effettua il “trapasso” dall'una all'altra».¹¹⁹

Merleau-Ponty sembra ritenere, da un lato, che se non fossimo un soggetto incarnato non potremmo compiere l'ispezione della cosa; dall'altro, che avendo una prospettiva parziale non è possibile avere un concetto adeguato dell'intero cubo. Va sottolineato che già dall'aspetto della cosa si può affermare di vedere un cubo, le altre esperienze ne rappresentano solo una conferma: d'altro canto è

sufficiente mostrare un disegno per esplicitare un concetto, ma ciò solleva altre considerazioni e problemi che dovranno essere analizzati.¹²⁰

Alcuni studiosi di Merleau-Ponty hanno visualizzato la situazione reale disegnando un cubo, presupponendo che la raffigurazione rifletta esattamente il campo percettivo della cosa.¹²¹ Sostenendo, inoltre, che Merleau-Ponty ha ragione ad affermare che non si possano vedere le sei facce del cubo simultaneamente e nemmeno percepirle (due o tre facce) come uguali. L'area delle superfici e gli angoli appaiono all'osservatore diseguali, «deformati»: ciò è ritenuto un fatto contingente e non necessario, vi può essere il caso in cui due facce del cubo si presentino uguali.

Le facce diseguali sono il modo in cui un cubo appare a un soggetto: i lati – ineguali – sono il modo di apparire di un cubo.

Quanto appena sostenuto deve essere rovesciato: il cubo viene percepito abitualmente con facce uguali, *sebbene* le aree del cubo disegnato siano diverse. Ragionare su un cubo disegnato può risultare fuorviante. Le facce in profondità possono essere descritte – una volta isolate – come forme geometriche diverse da un quadrato, ma di fatto noi in prima istanza diciamo di vedere un cubo. Questa è la nostra prima esperienza e questa dovrebbe anche essere la nostra prima descrizione. «Inoltre, perché la mia deambulazione attorno al cubo motivi il giudizio “ecco un cubo”, è necessario che i miei spostamenti siano anch'essi individuati nello spazio oggettivo e, escludendo che l'esperienza del movimento proprio condizioni la posizione di un oggetto, si affermerà viceversa che io posso decifrare l'apparenza percettiva e costituire il cubo vero, proprio con il pensare il mio corpo stesso come un oggetto mobile».¹²²

Merleau-Ponty enfatizza l'idea che le percezioni successive delle facce del cubo siano una condizione necessaria, ma non sufficiente per la percezione del solido nella sua interezza. Percependo una faccia, o qualunque parte del cubo, c'è un senso per cui il cubo è visto, ma ciò non è sufficiente per percepirlo come intero: da «*a* percepisce una parte di *x*» segue che «*a* percepisce *x*», ma non segue che «*a* percepisce *x* nella sua interezza». La percezione del cubo avviene per successioni, mentre l'esistenza delle sei facce quadrate è simultanea.¹²³

«Si può riunire discorsivamente la nozione di numero 6, quella di “lato” e quella di eguaglianza e collegarle in una formula che è la *definizione* del cubo. Ma, più che offrirci qualcosa da pensare, questa definizione ci pone un problema». La definizione di cubo offertaci dal geometra è quanto Husserl



ottiene attraverso la variazione eidetica: l'essenza della cosa, ciò che il cubo non può non possedere per essere un cubo.

La cosa stessa, il cubo, come definizione è per Merleau-Ponty un tentativo di «sorvolo», la cosa non è colta secondo le sue prospettive, ma in un *non luogo*, dove le sei facce sono presenti simultaneamente. L'idea riunisce in una «formula» la cosa, ma non per questo diviene evidente: «Il cubo dalle sei facce eguali è non solo invisibile, ma anche impensabile». Il pensiero non visualizza (non ci presenta) l'esistenza delle sei facce. La cosa posso farla variare sistematicamente fino a ricavarne l'essenza, per esempio, non posso immaginare un cubo con più, o meno, di sei facce uguali. Ma «non si esce dal pensiero cieco e simbolico se non appercependo il singolo essere spaziale che assomma in sé tali predicati».

Il pensiero è cieco poiché l'essenza della cosa è «invisibile», non consente una visualizzazione simultanea delle sei facce. Il senso della definizione necessita della percezione sensibile: se per noi c'è un cubo dalle sei facce uguali e se possiamo accedere all'oggetto, non è perché lo costituiamo dall'interno, ma perché ci immergiamo «nello spessore del mondo grazie all'esperienza percettiva».

«Si tratta di delineare nel pensiero quella forma particolare che racchiude un frammento di spazio fra sei facce uguali. Orbene, se le parole «racchiudere» e «fra» hanno un senso per noi, lo hanno proprio perché lo derivano dalla nostra esperienza di *soggetti incarnati*». Per poter pensare il cubo, è necessaria una presa di posizione: «nello spazio, ora sulla sua superficie, ora in esso, ora fuori di esso, e da quel momento lo vediamo in prospettiva». Il pensiero dovrebbe cogliere «il cubo quale sarebbe per se stesso. Ma il cubo non è per se stesso, giacché è un oggetto». «L'analisi riflessiva sostituisce all'esistenza assoluta dell'oggetto il pensiero di un oggetto assoluto, e, volendo sorvolare l'oggetto, *pensarlo senza punti di vista*, essa ne distrugge la *struttura interna*».

Tale struttura ci è offerta dal piano percettivo, diversamente, il pensiero è in grado di «racchiudere» il cubo in una definizione, operazione definita da Merleau-Ponty di «sorvolo» poiché non si colloca in una prospettiva, ma in un non luogo, il cubo pensato «senza punti di vista»: un cubo non percepito contemporaneamente da *tutti* i punti di vista, ma da *nessun* punto di vista.

«Il cubo dalle sei facce uguali è l'*idea limite* con la quale esprimo la presenza carnale del cubo che è là, sotto i miei occhi, sotto le mie mani, nella sua evidenza percettiva».¹²⁴

4.3 L'ontologia ne *Il visibile e l'invisibile*: la profondità del cubo

Nelle note di lavoro de, *Il visibile e l'invisibile*, affiorano, sotto una nuova luce, molti dei temi già sviluppati precedentemente da Merleau-Ponty. La svolta ontologica è accompagnata da un cambiamento lessicale: egli evita termini come soggettività trascendentale, mente, coscienza, concetto, idea, immagine etc., termini legati alle posizioni precedenti. Utilizzarli comporterebbe infatti il rischio di ricadere nei problemi irrisolti de *La fenomenologia della percezione* e di non riuscire a slegarsi dal tema fenomenologico della coscienza. Per questa ragione egli utilizza nozioni radicalmente nuove che segnano la svolta ontologica del filosofo francese. Negli ultimi lavori, Merleau-Ponty parla, per esempio, di *logos selvaggio*, universali aconcettuali, dimensione, articolazione, configurazione, trascendenza laterale. Il nuovo apparato terminologico mostra il tentativo di affrontare temi come la percezione su un piano filosofico inedito, non più incentrato sulla coscienza, ma sull'essere stesso: soggetto e oggetto appartengono al medesimo essere e alla stessa carne, il loro intrecciarsi (ciò che Merleau-Ponty indica con il termine chiasma) rappresenta il definitivo oltrepassamento della dicotomia tra soggetto e oggetto.

Non è ora possibile soffermarci su tutti questi nuovi aspetti caratterizzanti l'ultima fase del pensiero di Merleau-Ponty, ci limiteremo a commentare due note di lavoro tra loro vicine, una del settembre del 1959, l'altra datata novembre dello stesso anno. In quest'ultima si legge che «è la profondità a far sì che le cose abbiano una carne». La profondità non è più riconducibile a un atto intenzionale della coscienza, ma esso si costituisce nell'apertura dataci dalla profondità stessa. È la profondità a rendere possibile l'incontro tra il soggetto e il mondo: «La profondità è il mezzo di cui le cose dispongono per restare nitide, per restare cose, pur non essendo ciò che io guardo attualmente. È per eccellenza la dimensione del simultaneo».¹²⁵ La carne esprime il senso della presenza delle cose, del soggetto e del mondo del loro essere avvolti e intrecciati nella medesima «stoffa». La carne è un tessuto invisibile che costituisce la possibilità di incontro con ogni altra cosa. «È questo invisibile del visibile che poi mi permette di trovare nel pensiero produttivo tutte le strutture della visione, e di distinguere radicalmente il pensiero dall'operazione, dalla logica».¹²⁶

Nella nota del settembre del 1959 Merleau-Ponty riprende nuovamente l'esempio del cubo: «È vero, il *cubo stesso*, dalle sei facce eguali, esiste solo per uno *sguardo non situato*, per una *operazione* o ispezione dello spirito che risiede al *centro del cubo*, per un campo dell'*Essere* – E tutto ciò che si può dire delle *prospettive* sul cubo non lo concerne». In questa nota ogni parola va filosoficamente soppesata. Si tratta di appunti e quindi composti con la brutalità

di chi scrive per se stesso, nella schiettezza delle parole è assente la preoccupazione di farsi capire, di spiegare e descrivere. Emerge tuttavia anche il fascino di un pensiero radicalmente nuovo: «Ma il cubo – continua Merleau-Ponty – in *opposizione* alle prospettive, – è una *determinazione negativa*. L'Essere è qui ciò che esclude ogni non-essere, ogni *apparenza*; l'*in sé* è ciò che non è semplicemente *percipi*. Lo *spirito* come portatore di questo Essere è ciò che non è in *nessun luogo*, ciò che avvolge ogni *dove*». Uno sguardo non situato cioè privo di prospettiva è uno sguardo impossibile o, più semplicemente, non è uno sguardo, il cubo (la cosa in se stessa) è colta da uno spirito che sorvola la cosa per collocarsi al centro della cosa, nella sua essenza. L'essenza della cosa non riguarda più questo o quel cubo, questa o quella cosa ma il cubo in se stesso: ogni cosa che ha sei facce uguali (o più in generale che risponde alla definizione) è necessariamente un cubo. L'essere della cosa-cubo è ciò che ogni cosa deve possedere per essere un cubo. L'essere della cosa, così inteso, non è più qualcosa che si lega all'aspetto della cosa, non è qualcosa di presente che appare nel mondo, risiede nello spirito o, secondo il realismo, nel mondo delle idee. L'aspetto del cubo – che corrisponde a ciò che appare secondo uno sguardo prospettico – non lo concerne: le sei facce uguali del cubo non sono uno sguardo, ma un'idea della cosa. Tale idea (concetto, *logos*) è ricavata negando la cosa, cioè per negazione rispetto all'apparire prospettico. Eppure, la definizione del cubo (che esprime la simultaneità delle sei facce uguali) per noi ha senso solo sapendo che cosa è una faccia del cubo, ed è la percezione (il *percipi*) a fornircelo. L'essere della cosa è un non luogo: ma come ricondurre l'ovunque al qui ed ora, e come ricondurre l'essere, inteso come non luogo, a *questo* cubo che possiede un *dove*, «qui di fronte», e un *quando* cioè «adesso»?

«Dunque questa *analisi* del pensiero riflessivo, questa *depurazione* dell'Essere (la cera “completamente nuda” di Cartesio) sorvola l'Essere già qui, *pre-critico* – Come *descrivere* quest'ultimo? Non più mediante ciò che esso *non è*, ma mediante ciò che esso *è*». L'esempio cartesiano della cera è noto: la cosa solida possiede determinate qualità che ci permettono di identificarla come cera, tutte le qualità che determinano la cera come cera sono perdute dalla cosa al suo stato liquido eppure noi la identifichiamo come la stessa cosa, diciamo che è cera. La cosa rimane la stessa cosa solo grazie al concetto, cioè all'idea della cera poiché in quanto cosa sensibile ha perso tutte le sue determinazioni percepibili la sua identità è colta tramite il *logos* e non tramite i sensi. È il *logos* a determinare, per negazione rispetto al sensibile, l'identità della cera come del cubo. Ma all'essere «negativo» della cosa Merleau-Ponty contrappone un essere positivo, origine del senso della cosa: «Si allora: *apertura al cubo stesso* grazie a una veduta che è *distanziamento, trascendenza* – dire che io ne ho una

veduta equivale a dire che, percependolo, *io vado da me al cubo, esco da me per entrare nel cubo*. Io e la mia *veduta* siamo, con esso, presi nello stesso *mondo carnale*; i.e.: la mia *veduta* e il mio corpo emergono anch'essi dallo stesso essere che è, fra l'altro, *cubo*». ¹²⁷

L'essere grezzo è positività rispetto all'essere del *logos* che è invisibile e ricavato per sottrazione della cosa nei suoi aspetti visibili. ¹²⁸ Tale apertura costituisce il senso originario della cosa. L'essere grezzo avvolge me e il cubo all'interno dello stesso mondo carnale: partecipando allo stesso essere la percezione ci conduce al cubo come i poli negativo e positivo di una calamita partecipano ugualmente alla cosa nel campo magnetico. «La riflessione che li qualifica come soggetti di visione è quella stessa riflessione densa la quale fa sì che io mi tocchi toccante, i.e. che *lo stesso* in me sia visto e vedente: anzi, io mi vedo vedente, ma per *sopravanzamento* compio il mio corpo visibile, prolungo il mio essere-visto al di là del mio essere-visibile per me. Ed è per la mia carne, per il mio corpo di visione, che può esserci lo stesso che chiude il circuito e compie il mio essere-visto. In definitiva, è dunque l'unità massiccia dell'Essere come inglobante me il cubo, è l'Essere selvaggio, non depurato, “verticale”, che fa sì che ci sia un cubo». ¹²⁹

Si tratta quindi per Merleau-Ponty di «cogliere su questo esempio lo scaturire del puro «significato» – il «significato» cubo (così come lo definisce il geometra), l'essenza, l'idea platonica, l'oggetto sono la concezione del *c'è*, sono *Wesen*, nel senso verbale *i.e. ester* – Ogni *that* comporta un *what* perché il *that* non è un niente, dunque è *etwas*, dunque *west*» cioè di «studiare il mondo in cui il linguaggio è il mio modo in cui l'algoritmo fanno scaturire il significato». In riferimento all'esempio discusso, ciò che a nostro avviso rende interessante la posizione dell'ultimo Merleau-Ponty è il tentativo di pensare l'ontologia della cosa non basandosi né sull'essenza né sulla coscienza: recuperando il senso originario del cubo dalla relazione visibile-invisibile in quanto tale. Posizione che cercheremo di sviluppare e discutere ulteriormente nel capitolo successivo attraverso l'analisi del fenomeno *iuxta propria principia* e, nella sezione successiva, affrontando il tema dell'immagine, della profondità del cubo e infine del senso dell'opera d'arte.

5. Visualizzare un cubo

Un approccio alternativo al problema del cubo è offerto dal metodo visualizzante delineato da Giorgio Derossi. Senza addentrarci nello specifico, il ragionamento proposto mira sostanzialmente a ottenere l'autotoglimento dell'obiezione logico-ontologica sollevata da Severino.

Egli rivela come il cubo offra due alternative tra loro incompatibili. L'esplorazione percettiva della cosa-cubo o è conforme – in ogni suo aspetto e momento esplorativo – all'idea (definizione) di cubo, oppure, l'apparire empirico testimonierà, a un certo momento dell'indagine esplorativa, una *difformità*.¹³⁰

Completata la prima esplorazione (cioè il primo giro del solido) il risultato consisterà nel ri-conoscimento del cubo. Diversamente, se le successive esplorazioni tattili o visive dovessero testimoniare un risultato difforme, ciò sarà accompagnato dal riconoscimento della mutazione del solido. In questo caso il cubo non sarà più un cubo, ma verrà percepito in modo diverso rispetto alla percezione precedente.

Al fine di poter rendere visibile l'invisibile potenziale, si propone di far girare su un perno il solido davanti ai nostri occhi, in modo da ottenere la visione dei lati nascosti. Possiamo così riscontrare l'uguaglianza delle facce rispetto a quelle osservate precedentemente, oppure, chiaramente, la loro ineguaglianza. «In questo secondo caso, s'è detto, non resta che prenderne atto e riconoscere che la nostra "pre-visione" circa i lati non visibili (indotta dal processo delle "ritensioni" e "protensioni") è stata falsificata».¹³¹ Ciò non permette ancora di eliminare l'obiezione logico-ontologica di Severino: i lati del cubo potrebbero essersi ri-trasformati in lati regolari pur non essendolo stati durante la rotazione. In tal caso il cubo apparirebbe tale poiché i lati osservati apparirebbero sistematicamente uguali, mentre gli altri muterebbero durante l'osservazione.

La circostanza descritta da Derossi è riscontrabile in molte scene viste al cinematografo: immaginiamo una scena con due persone, una nascosta per esempio dietro a una colonna, mentre l'altra ci gira attorno. Mantenendo la stessa velocità e lo stesso spazio i personaggi rimangono reciprocamente invisibili gli uni rispetto agli altri. Similmente una faccia del cubo potrebbe scomparire ogniqualvolta siamo impegnati nell'osservazione delle altre.

A parte questo nostro inciso la riformulazione del problema da parte di Derossi pone in evidenza la necessità di due o più trasformazioni, e non più di una. È pur sempre legittimo sostenere questa possibilità logica (il cubo sistematicamente può annullare una faccia che ricompare mentre siamo impegnati nell'osservazione degli altri aspetti), ma al prezzo di mutare radicalmente i presupposti iniziali dell'obiezione da cui siamo partiti. Infatti,

l'obiezione mirava a incidere sul piano empirico e non a essere relegata a una mera, se pur legittima, ipotesi astratta. La trasformazione è in linea di principio invisibile «poiché *non può mai* esser vista», ma così «si auto-esclude *sic et simpliciter* dall'ambito empirico». ¹³²

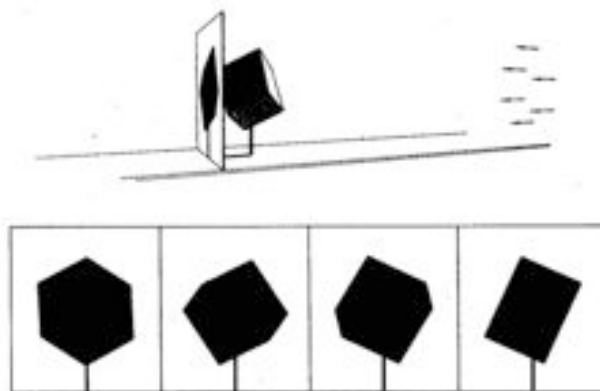
Si è ritenuto che *durante* l'osservazione dei lati visibili del cubo i lati invisibili, da essi nascosti, possono subire (come nell'esempio di Russell) qualunque tipo trasformazione. Ma, come possiamo *sapere* se sia o meno avvenuta una trasformazione? È questo l'interrogativo che va rivolto, secondo Derossi, a chi pone ipotesi di questo tipo, «e che *deve* ottenere risposta».

Non è possibile stabilire se le facce del cubo abbiano eventualmente subito una trasformazione (o modificazione) «*fino a quando* rimangono invisibili». Possiamo saperlo solo *qualora* diventino visibili: se, ruotando il solido, non si riscontra alcuna modificazione, in *quel momento*, siamo *autorizzati* a ritenere che non vi sia stata nemmeno precedentemente alcuna trasformazione. Non potendo esserlo prima, se ci fosse stata *ora* una modificazione dovrebbe essere visibile. Non è determinante «il fatto che non possiamo vederla, se c'è, “in tempo reale”, ossia contemporaneamente al suo eventuale *accadere* (nella “fase d'invisibilità”)». La differenza di tempo intercorsa fra «l'accadere della trasformazione e il suo diventare osservabile non può infatti, di per sé, annullarla, a meno di *un'altra* trasformazione che ripristini la situazione originaria. Ma in tal caso tutto “torna come prima”, e l'ipotesi fatta si riconferma per quello che è, ossia puramente “astratta”, senza alcuna possibilità di riscontro empirico concreto – e quindi in linea di principio *empiricamente inverificabile*». ¹³³

Conclude Derossi: porre un'ipotesi *circa* un evento empirico escludendo nel contempo e in linea di principio che essa possa venir verificata non è legittimo sotto il profilo epistemologico-metodologico.

5.1 Percezione e movimento

Proviamo ora a verificare in concreto, come suggeritoci da Derossi, quello che succedere nel corso del *motus percettivo* facendo girare dinanzi ai nostri occhi (per esempio su un perno) il cubo che ci sta di fronte, intervento che si deve fare al fine di rendere visibile l'invisibile, e viceversa. ¹³⁴ A tal fine descriviamo *l'effetto cinetico di profondità*, cercando di mettere in luce alcune implicazione della percezione cinestetica in relazione all'esempio preso in esame. Collochiamo un cubo opaco il più vicino possibile a uno schermo traslucido (come si vede nella figura) e disponiamo un proiettore lontano dallo schermo.

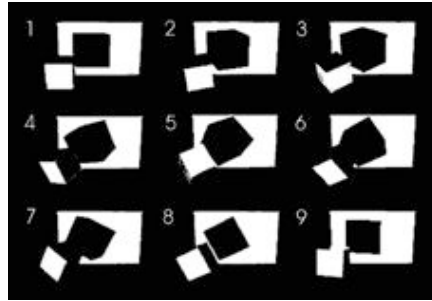


In questa situazione l'osservatore – situato dalla parte opposta dello schermo, del cubo e della sorgente di luce – osserva un'ombra nitida e omogenea finché il cubo è immobile. La sagoma appare piatta, a forma esagonale (più o meno regolare) e, se pur ben localizzata sul piano dello schermo, difficilmente riconoscibile come un cubo solido. Spegnendo la luce e cambiando la posizione del cubo e facendolo ruotare sull'asse verticale del perno si vedranno una serie di sagome piatte. È possibile ipotizzare durante l'osservazione che le sagome appartengano a un medesimo solido senza però riuscirlo a identificare come un cubo: ciò che si continua a vedere sono delle sagome piatte. Diversamente se facciamo ruotare lentamente il cubo, mantenendo il proiettore sempre acceso, osserviamo non più una sequenza di istantanee ma il movimento continuo del solido e il riconoscimento del cubo, diventa immediato: la struttura tridimensionale si sostituisce alla serie statica di sagome piatte. Il primo esperimento condotto nel 1953 da Wallch e O'Connell pone l'interrogativo del perché, nel caso della rotazione, si imponga un rendimento fenomenico qualitativamente diverso.¹³⁵ L'ipotesi più plausibile è che vi sia un'informazione presente nel movimento che consente l'identificazione del cubo attraverso il riconoscimento della struttura. Da un punto di vista teoretico ciò è rilevante perché la percezione di un evento, cioè di un movimento, non è pensabile come la ricostruzione di una sequenza di immagini istantanee operata da ordini cognitivi superiori. Secondo tale idea la conoscenza dell'oggetto dovrebbe precedere logicamente la visione del movimento, dovrebbe essere una condizione del suo verificarsi, mentre lo studio dell'effetto cinetico di profondità indica l'inverso: è il movimento percepito (e non il movimento come interpolazione mentale) a costituire la condizione per la scoperta della struttura del cubo.¹³⁶ L'emergere della profondità attraverso il movimento costituisce la

struttura intelligibile del cubo, il dubbio scettico è così soggetto a un ulteriore limite imposto dalla struttura stessa dell'apparire della cosa.

Ora osserviamo la seconda figura dove è visualizzabile la differenza tra vedere un evento e ricostruirlo attraverso un ragionamento. Infatti, se guardiamo in sequenza le nove immagini ci accorgeremo che rappresentano un cubo in

rotazione: sviluppando un ragionamento risolviamo un problema a iniziare dal materiale visivo di partenza. Diversamente se proiettiamo in sequenza temporale le immagini come fotogrammi di una presentazione cinematografica (24 fotogrammi al secondo) vediamo direttamente un cubo in rotazione, la percezione visiva risolve per noi il problema.¹³⁷



6. Dubitare di dubitare

Un pensiero di Wittgenstein recita: «Siedo in giardino con un filosofo. Quello dice ripetute volte: “Io so che questo è un albero”, e così dicendo indica un albero nelle nostre vicinanze. Poi qualcuno arriva e sente queste parole, e io gli dico: “Quest’uomo non è pazzo: stiamo solo facendo filosofia”».¹³⁸

Gli esiti della situazione descritta da Wittgenstein non sarebbero troppo diversi se il passante sentisse disquisire se questo sia o no effettivamente un cubo, e con qualche ragione si interrogherebbe sullo stato della nostra salute mentale. Soffermiamoci sulle ragioni e sui motivi per cui il *sensu comune* non è portato ad accogliere i dubbi sulla non esistenza del cubo. In questi paragrafi conclusivi analizziamo le risposte fornite da Wittgenstein allo scetticismo attraverso le riflessioni che egli compie sul senso comune. Teniamo presente, come ipotesi di lavoro, un obiettivo: rintracciare una sorta di «solidarietà» tra le risposte offerteci dal filosofo austriaco sullo scetticismo (analizzando il linguaggio ordinario) e le nostre descrizioni percettive dell’evento sotto osservazione, la percezione visiva e tattile del cubo.

Accettando la formulazione del dubbio scettico nella sua versione più radicale (ossia qualora si intenda porre in dubbio *tutto* ciò che è possibile porre in dubbio senza alcun compromesso e presupposto) e tentando di fornire una risposta mantenendoci all’interno delle operazioni concettuali del pensiero, il pensiero filosofico non è stato in grado di salvare il mondo esterno ponendolo al riparo dal dubbio che esso sia un sogno. Una tale ipotesi pone sotto scacco

ogni nostra possibile conoscenza del mondo esterno. Abbiamo sopra descritto come la nostra certezza dell'esistenza delle cose, di cui abbiamo quotidiana esperienza, è fatta vacillare dal dubbio. Il filosofo americano Nozick riconosce che la filosofia effettivamente non ha fornito una risposta definitiva contro lo scetticismo, non ha eliminato la *possibilità* che le cose, e di conseguenza il mondo, siano un'allucinazione, un sogno, il prodotto di un genio maligno eccetera.¹³⁹

Dubbio certo possibile quanto *ozioso*. Ogni dubbio, infatti, per quanto radicale deve *presupporre* il linguaggio, deve cioè presupporre almeno il «significato» dei termini che lo scettico è costretto a utilizzare per poter formulare il dubbio. Quindi è solo sulla base della certezza che, secondo Wittgenstein, si possono avanzare dubbi, di conseguenza la certezza precede il darsi del dubbio: «L'argomentazione "Forse sto sognando" – scrive il filosofo – è insensata per questo: perché, in questo caso, anche quest'espressione rientra nel sogno; sì, ci rientra anche *questo*: che queste parole hanno un significato».¹⁴⁰ Ciò significa, come afferma Perissinotto, che colui che dubita in realtà sta già da sempre percorrendo le vie del linguaggio.¹⁴¹

Lo scettico che intende dubitare che questo sia un cubo (o una mano, come nell'esempio di Moore discusso da Wittgenstein in *Della certezza*), utilizza la parola «cubo» e non si limita a congetturarne il significato. Colui che volesse provare a dubitare delle parole che usa si troverebbe «di fronte a nulla» e il dubbio stesso verrebbe a dissolversi: «L'assenza del dubbio – nota Wittgenstein – fa parte dell'essenza del gioco linguistico».¹⁴² Ossia: il dubbio trova nel *gioco linguistico* il suo limite.¹⁴³ Wittgenstein ritiene che il concetto di «dubitare» rientri in un preciso «gioco linguistico». È osservando il funzionamento di tale gioco, scrive la Coliva, che si possono «enucleare i criteri in base ai quali esso è il concetto che è. Di conseguenza, secondo Wittgenstein, se l'idealista e lo scettico sollevano dubbi senza rispettare tali criteri, il loro dubitare è insensato perché si costituisce come una mossa a vuoto all'interno del gioco linguistico». Le mosse a vuoto non possono essere ammesse altrimenti viene meno la distinzione tra dubbio sensato e insensato.¹⁴⁴

L'idea di Wittgenstein è che il dubbio riposi «solo su ciò che è fuori dubbio»: il dubbio si può manifestare solo entro un gioco linguistico.¹⁴⁵ Come afferma Wittgenstein in *Della certezza*, il dubbio si costituisce in un *sistema di riferimento* comune e condiviso. Tesi questa che, come sottolinea Spinicci, non si limita a ritenere che il sistema di coordinate del nostro linguaggio – la sua forma grammaticale – è ancorata a un insieme di proposizioni contingenti sulla cui certezza non sarebbe lecito dubitare, ma a sua volta implica che queste stesse proposizioni appartengono alla grammatica del linguaggio poiché sono le *condizioni* della sua applicazione al mondo.¹⁴⁶ Per usare le parole di

Wittgenstein: «La *verità* di certe proposizioni empiriche appartiene al nostro sistema di riferimento». ¹⁴⁷ Si tratta quindi di riconoscere la funzione logica (grammaticale) di tali proposizioni che descrivono la nostra situazione linguistica come «immagine del mondo condivisa», ossia lo sfondo a partire dal quale è distinta (si distingue) la verità dalla falsità. «Il dubbio circa un'esistenza funziona soltanto in un gioco linguistico», ¹⁴⁸ dunque per dubitare dell'esistenza di qualcosa «si ha pur sempre bisogno di un oggetto che esiste. ¹⁴⁹ Il che significa sia che «si può dubitare soltanto se abbiamo imparato certe cose» sia che il «gioco del dubitare presuppone già la certezza». ¹⁵⁰ Tutte le nostre speculazioni sono orientate in modo tale che alcune rimangano al riparo dal dubbio: «Le questioni che poniamo, e il nostro dubbio, riposano su questo: che certe proposizioni sono esenti da dubbi, come se fossero i perni sui quali si muovono quelle altre». ¹⁵¹

Alcuni studiosi, come la Vassallo, hanno evidenziato i limiti della posizione di Wittgenstein: pur possedendo proposizioni o concetti applicabili al mondo esterno rimane tuttavia da dimostrare che vi sia effettivamente qualcosa che vi corrisponda. Non è la stessa cosa dimostrare che dobbiamo possedere proposizioni o concetti e che essi corrispondano a dei fatti sussistenti nel mondo esterno. ¹⁵² Wittgenstein mancherebbe l'«aggancio» o una corrispondenza al mondo esterno mantenendosi unicamente entro i confini del linguaggio. Posto che tale critica possa effettivamente valere per Wittgenstein, il nostro tentativo è di mostrare che tale posizione può essere avallata dall'analisi percettiva dell'apparire della cosa, in modo da offrire il contributo extralinguistico necessario a integrare le analisi operate nel linguaggio. Vi è una sostanziale solidarietà tra il modo di apparire delle cose e le argomentazioni contro lo scetticismo messe in luce da Wittgenstein. Un'analisi fenomenologico-descrittiva della percezione risulterebbe così complementare a un'analisi «descrittiva» del linguaggio. Tenendo fermo quanto più volte sostenuto, ossia che l'apparire del mondo esterno è impermeabile al linguaggio, le nostre azioni, i nostri pensieri e ciò che diciamo del mondo non alterano il suo apparire: il mondo esterno è il riferimento extralinguistico necessario su cui si adatta la nostra *forma di vita*.

Ogniquale volta si prende in esame un possibile dubbio scettico sulla «cosa», non va unicamente assunto e discusso concettualmente, ma diversamente va rinviato sistematicamente al singolo esempio che deve essere discusso, analizzato e confrontato per come la cosa in esame appare. L'analisi percettiva ancora il dubbio all'apparire del mondo esterno mentre l'esame linguistico ne definisce il senso o l'insensatezza: congiuntamente, l'analisi percettiva da un lato e del linguaggio dall'altro costituiscono i criteri in grado di determinare la sensatezza

e la plausibilità del dubbio. Il dubbio risulta sensato se iscritto coerentemente entro queste due polarità.

6.1 Un dubbio iperbolico

Nessun dubbio applicato all'intera conoscenza sarebbe, secondo Wittgenstein, né formulabile – poiché ogni parola rimanderebbe al mondo per *poi* metterlo in dubbio – né adottabile come atteggiamento da poter assumere *coerentemente* nella vita pratica. Nella prassi di vita quotidiana si può dubitare di qualcosa, ma nessuno dubiterebbe realmente di *ogni* cosa. Qualcuno potrebbe *dire* di dubitare di tutto, ma le sue azioni sarebbero altrettanto coerenti? Egli si comporterebbe effettivamente *come se* il mondo non fosse reale? Il senso che guiderebbe le azioni di quest'uomo nel mondo sarebbero coerenti all'assunzione del dubbio? Se non riscontrassimo alcuna differenza nelle azioni di colui che dubita rispetto a colui che non dubita, quale conclusione dovremmo trarne? Scrive Wittgenstein: «Comportamento tipico del dubbio e comportamento tipico dell'assenza di dubbio. Il primo c'è soltanto se c'è il secondo».¹⁵³ Potremmo assumere, come principio di economia, il rasoio di Ockham e riconoscere l'inesattezza dell'ipotesi di un dubbio radicale data l'indipendenza dal pensiero dell'apparire del mondo esterno? Prima di tutto colui che dubita dovrà esibire le ragioni del proprio dubbio e, inoltre, dovrà *agire* conformemente a esso: perché un dato comportamento possa essere identificato come tipico del dubbio anche le circostanze in cui si manifesta devono essere appropriate.¹⁵⁴

Esprimendoci con il lessico filosofico di Merleau-Ponty, potremmo riconoscere che il dubbio non è, in alcun caso, *incarnato* come atteggiamento di vita: nessuno agisce conseguentemente all'assunzione del «dubbio iperbolico», poiché dubitare di tutto equivale a non dubitare di nulla. Essendo il dubbio iperbolico un «perfetto inganno», se qualcuno lo assumesse manterrebbe le *stesse* identiche esperienze e certezze di coloro che non lo assumono. Possiamo concretamente «credere» la realtà di un dubbio radicale? Relegheremo così il dubbio a un atto di «fede» e non di ragione. Infatti, se applicassimo il concetto di dubbio anche in circostanze in cui le sue conseguenze sono le stesse del non dubitare, non vi sarebbe alcuna differenza tra il concetto di dubitare e non dubitare.¹⁵⁵

Ipotizzare che il mondo esterno sia una coerente allucinazione o un sogno perfetto lascia inalterata ogni nostra «credenza» su di esso: il mondo-sogno è, nell'ipotesi del dubbio iperbolico, in ogni aspetto percepibile, del tutto identico al mondo che conosciamo e di cui facciamo esperienza.¹⁵⁶ Possiamo pensare che le cose (come un cubo) siano dei «simulacri» i cui lati si annientino e

ricompaiano improvvisamente: poi però, di fatto, nella vita quotidiana, continueremmo a mantenere un atteggiamento ingenuo, poiché, come ammette anche Cartesio nelle *Meditazioni*, sarebbe assai *faticoso* dubitare di tutto. Se la data cosa per poterci ingannare deve apparire tale e quale a come sarebbe «in realtà», diventerebbe difficoltoso immaginare che tutte le cose *rappresentino* una realtà ingannevole, inoltre, dovremmo, al fine di rendere «sensato» il dubbio, anche immaginare una realtà «sottostante» come Matrix, Dio o altre ipotesi. Se l'apparire ingannevole è identico alla realtà ciò comporta almeno due problemi: il primo riguarda le «ragioni» che ci dovrebbero condurre a ipotizzare tale inganno, il secondo punto riguarda l'idea stessa di una «realtà sottostante». La realtà è il mondo percepito, il resto è un'immagine della realtà. Il problema consiste nella localizzazione del «meccanismo ingannatore», dov'è collocato? La collocazione è indicibile perché esso non ha un posto nel mondo, ma dovrebbe possederne uno «fuori del mondo». Rovesciando il ragionamento *come e dove* avverrebbe la realizzazione della volontà del genio, cioè se a un certo momento il genio decidesse di mostrarci l'inganno o noi lo scopriremmo dove e come lo potremmo scoprire? La mera ipotesi che il mondo esterno possa essere un sogno non può seriamente porre in dubbio la nostra credenza nell'esistenza del mondo esterno: «Che non abbia senso dubitare che il mondo esterno esiste non dipende dallo statuto metafisico di questa verità, ma dal fatto che tale ipotesi renderebbe sbagliati tutti i nostri giudizi empirici e non potrebbe quindi essere un'ipotesi affatto, perché ci priverebbe del concetto stesso di giudicare, e quindi anche della possibilità di esprimere quel dubbio. Questo però non significa affatto che i nostri giudizi empirici siano *sempre* corretti, ma semplicemente, che devono *anche* poterlo essere, dal momento che fa parte della grammatica di quello che chiamiamo “giudizio empirico” che possa essere vero e falso».¹⁵⁷

6.2 Da Matrix alle terre gemelle

Se l'inganno fosse perfettamente identico alla realtà, cioè non ne differisse in alcun aspetto, allora potremmo considerarlo, più che un inganno, la realtà. Si potrebbe obiettare che ciò che è identico è il mondo doxastico dell'apparenza sensibile, rispetto a una realtà metafisica sottostante. L'obiezione presuppone la dicotomia tra apparenza e realtà. Per sostenere la tesi scettica è necessario assumere che vi possa essere un'apparire fenomenico identico rispetto a due diverse realtà metafisiche, ma non vi sono esempi in tal senso: il sogno infatti non appare identico alla veglia, né vi sono casi di allucinazioni identici al reale. L'acqua non appare – se non come ipotesi di Putnam – come acqua se diversa

da H₂O. Ma poniamo che si trovi un esempio convincente di questo tipo: è l'*indipendenza* del fenomeno (considerato *iuxta propria principia*) rispetto un mondo reale «sottostante» a porre il *realismo diretto* al riparo dallo scetticismo. Infatti, se mostriamo che è possibile una fenomenologia *iuxta propria principia* l'apparire della cosa sarebbe posto al riparo dal dubbio. «Ci si può chiedere – scrive Ferraris – perché Putnam abbiamo fatto un passo così rischioso, la risposta è semplicemente che ha confuso la scienza con l'esperienza». Nell'esperimento mentale delle Terre Gemelle l'ipotesi è che ci siano due terre del tutto uguali, «tranne che l'acqua – che è in tutto e per tutto identica – ha due composizioni chimiche diverse: H₂O da noi, XYZ nella terra gemella. Putnam vede in questo un rompicapo, dal momento che io e il mio gemello abbiamo in mente la stessa cosa quando diciamo “acqua”, solo che indichiamo due sostanze diverse». Ora, continua Ferraris, «si potrebbe benissimo scoprire che l'acqua terrestre non è H₂O. Se ci mettiamo in questa prospettiva, non potremmo mai essere sicuri delle parole che adoperiamo, senza andare a cercare cervelli nella vasca. Il punto è che la certezza che abbiamo del mondo esterno è una certezza primitiva, niente di sofisticato. Per questo il dubbio del Demone non ci scalfisce. Per questo, d'altra parte, ci vorrebbe poco a far vacillare il mondo, se sospettassimo che non usiamo appropriatamente tutte le nostre parole visto che non siamo sicuri al 100% dell'essenza delle cose a cui ci riferiamo con quelle parole».¹⁵⁸

Altra questione invece riguarda il perché dovremmo assumere l'ipotesi del dubbio radicale rispetto al mondo esterno, e da dove trarrebbe origine il senso di un tale dubbio. Se traesse origine dall'esperienza dovrebbe anche essere confutabile all'interno dello stesso piano dell'esperienza. Perché un dubbio risulti sensato, come abbiamo ricordato più sopra, vi devono essere delle ragioni o un indizio sul piano dell'esperienza che qualcosa non è come invece dovrebbe essere: nel film *Matrix*, per esempio, il dubbio sul mondo esterno prende corpo a partire dall'esperienza. Neo infatti *nota* che vi è qualcosa nell'esperienza di strano attraverso alcuni *déjàvu*. In ogni film, ogni romanzo, ogni storia dove si intende mettere in discussione la realtà del mondo esterno, il dubbio prende forma traendo origine da una serie di esperienze che fanno pensare o immaginare che le cose potrebbero stare in un altro modo. È sempre il piano dell'esperienza a condurre il gioco dell'ipotesi del dubbio. In *Matrix* alla fine sarà un'altra esperienza, quella del mondo reale, a convincerlo che il mondo è, in realtà, un programma. Inoltre come sottolinea Ferraris: «Se l'interesse di *Matrix* non è farci vedere cose straordinarie, ma semplicemente farci apparire ordinarie delle cose che in realtà non lo sono, essendo mere invenzioni, i limiti della inventiva restano gli stessi definiti dall'apriori materiale, con l'aggiunta di fisica ingenua, per esempio le cose colpiscono e

respingono. Anche lo spazio resta quello, quasi-euclideo, della nostra esperienza percettiva. [...] Il Demone, così, ci fa vedere le cose come sono, solo che non ci sono. Il che a questo punto non tocca la verità delle cose rappresentate, come a dire che da tutte e due le parti, il mondo reale e quello della Matrice, c'è un sacco di cose vere».¹⁵⁹

Per quanto sia possibile allontanarsi con il pensiero dal mondo dell'esperienza, il territorio da cui la verità, come contenuto concettuale, ha origine è sempre l'esperienza che confina con i limiti di senso. Il dubbio iperbolico è vissuto come insensato, se non è il mondo dell'esperienza ad avallarne la razionalità. Il dubbio radicale di per se stesso rimane un vuoto puzzle che deve sempre premettere più di quanto dovrebbe, per essere veramente radicale. Alla fervida immaginazione del filosofo non si possono porre limiti, non è difficile credere che qualcuno possa modellare l'ipotesi di Cartesio in modo ancor più realistico di quanto abbia già fatto Putnam: avvalendosi di qualche nuova tecnologia, si potrebbe, per esempio, ipotizzare l'esistenza di un cubo opaco virtuale, programmato in modo che una sua faccia scompaia ogni qual volta venga meno il contatto con la retina di un osservatore. Il problema rimane lo stesso è possibile o meno scoprire i meccanismi dell'inganno? Se ciò è possibile tale scoperta avviene sempre all'interno degli osservabili in atto, se ciò invece, in linea di principio, non è possibile il dubbio diventa insensato. In quest'ultimo caso si potrebbe dire quindi che i dubbi relativi all'esistenza di una «cosa» del mondo esterno siano soggetti a *restrizioni metodologiche* che «garantiscono la possibilità stessa del porsi in dubbio, viceversa non sapremmo più cosa potrebbe parlare a favore o contro una certa ipotesi».¹⁶⁰

6.3 L'insensatezza del dubbio

Le riflessioni di Merleau-Ponty hanno mostrato come la «fede percettiva» implichi un sapere estetico che, pur non coincidendo con la verità, rappresenta l'originaria apertura al senso delle cose e che per essere una fede è più che fondata. Infatti il terreno su cui poggiano le nostre credenze è sufficientemente coerente sul piano percettivo da consentirci anche di accogliere con scetticismo il dubbio o di poter dubitare del dubbio; quest'ultimo, per essere sensato, non può prescindere da un contesto di riferimento anche osservativo. Immaginare come un dubbio radicale si possa generare dall'esperienza significa metterne a nudo la logica, coglierne le nervature, al fine di tracciarne i confini del senso. Lo scettico muove le proprie obiezioni sull'esistenza del cubo a iniziare dalla sua definizione: quest'ultima, egli ritiene, rende possibile l'identificazione di «questa» cosa come un «cubo». Possiamo quindi dubitare della cosa perché

avendo presente la definizione «sei facce uguali coesistenti», ne notiamo una mancata evidenza percettiva. È già di per sé significativo come il dubbio sul cubo si generi a partire dalla sua definizione per poi riferirsi al piano empirico invece di prendere forma direttamente dal piano fenomenico. Inoltre, lo stesso dubbio rivolto unicamente a un oggetto geometrico ideale non avrebbe senso: l'esistenza o meno di una delle facce del cubo di un ente geometrico non intaccherebbe la realtà delle cose, poiché la definizione già implica l'ontologia dell'oggetto. Il vero scandalo provocato dal dubbio scettico avviene per la mancata conoscenza delle cose che esso provoca in riferimento al mondo esterno, quindi il cubo come oggetto fisico presente nel mondo esterno e non come ente geometrico. Ma è nella corrispondenza, ossia nel passaggio dalla definizione alla cosa, che lo scettico articola il dubbio sviluppando le proprie argomentazioni dalla definizione di cubo rispetto all'apparire della cosa. Dalle proprietà di quest'ultima abbiamo però, inizialmente, astratto la definizione di cubo, quindi il dubbio, così come argomentato, mostra una circolarità e una pretesa illegittima nella messa in discussione della cosa. Il dubbio per essere legittimo e quindi accolto come tale deve iniziare dall'apparire della cosa e non dalla sua definizione. L'insensatezza del dubbio rispetto alla pretesa impossibilità di affermare la presenza del cubo è data dal fatto che esso rimane su un piano astratto e ipotetico poiché è da lì che è generato con la pretesa di inficiare la realtà della cosa.

7. Riflessioni conclusive

Proviamo a recuperare le fila del discorso per tracciare una prima, se pur provvisoria, soluzione al problema sollevato attraverso l'esempio del cubo. Le argomentazioni di Severino si sono dimostrate solidali con Husserl (e la fenomenologia) nel ritenere l'apparire, ogni apparire in quanto tale, indubitabile. L'affermazione «vedo tre facce» è indubitabile anche se per entrambi inadeguata rispetto all'affermazione «vedo un cubo» (sei facce uguali). Severino diversamente da Husserl mantiene, rispetto alla cosa, un atteggiamento empirico più che fenomenologico. Infatti, applicando lo stesso ragionamento di Severino a Severino, come possiamo affermare di vedere solamente tre facce *uguali*? Come possiamo asserire di vedere tre facce, cioè tre facce che appartengono a un'*unità*? Dovremmo forse affermare di vedere due rombi (parallelogrammi) e un quadrato? Come possiamo affermare con un colpo d'occhio di vedere tre facce di qualcosa che solo in un secondo momento possiamo definire come cubo? Portando fino in fondo l'argomentazione empirica di Severino dovremmo considerare come indubitabile unicamente *una*

delle sei facce del cubo, ma allora dovremmo affermare di vedere un quadrato e non un cubo? Come noto ed evidente un quadrato non è un cubo, e, nemmeno una successione di sei quadrati, appaiono necessariamente come un cubo.

Per poter formulare il dubbio scettico sul cubo Severino deve *presupporre ciò che egli intende negare: l'intero impianto fenomenologico*, ossia i modi di apparenza della cosa. Come abbiamo avuto modo di evidenziare attraverso le riflessioni di Wittgenstein, il significato del concetto di cubo è presupposto nel gioco linguistico dello scettico: diciamo che quello non è «un» cubo. *Come* e in base a *cosa* possiamo negare *un* cubo implicando già nella domanda l'unità fenomenica della cosa? Ciò che possiamo osservare sono tre facce di un cubo, descrivibili empiricamente come «fisicamente distorte e piatte» nel caso del cubo disegnato e, allo stesso modo, nel caso del cubo «fisicamente presente» vediamo tre facce empiricamente non identiche (invece uguali e appartenenti a un unico solido se descritte da un punti di vista fenomenologico). Il giudizio così come viene pensato da Severino «S è P» dovrebbe determinare l'unità della cosa operando una sintesi tra ciò vediamo in t_1 (tre facce) e t_2 (le altre tre facce), ma non è il giudizio a determinare la cosa, esso è funzionale ai modi di apparenza. Rispetto alla nostra conoscenza del mondo esterno l'apparire determina sia il senso della presenza sia l'assenza, quindi *sia l'obiezione sia l'affermazione della presenza del cubo hanno senso* (può e non può sussistere quello stato di cose) *in funzione dell'apparire di quella cosa che da subito identifichiamo come cubo*. Diversamente se non fossimo in grado di cogliere la la struttura fenomenica della cosa, come potremmo formulare il problema? Dovremmo dire: «Vedo una sequenza di sei quadrati», ma sei quadrati, lo ribadiamo, non fanno un cubo.

Tenendo ferma l'impostazione empirica di Severino, a rigore non potremmo nemmeno descrivere l'aspetto di un cubo come tre quadrati ortogonali tra loro, visto che in prospettiva appaiono «distorti». Secondo questa impostazione empirica ciò che è giudicato o assunto come «distorto», una faccia del quadrato vista in prospettiva trapezoidale, è invece per il fenomenologo il dato primo: la descrizione della percezione diretta di un cubo è di tre facce uguali di un cubo; la prima descrizione invece è annoverabile come «errore dello stimolo».

L'esplicitazione del contenuto implicito dell'apparire della cosa necessita di un tempo di conferma, per poter dire che questa cosa che vedo come cubo è realmente un cubo. A prescindere dal risultato che il solido possieda o meno sei facce, ciò non toglie che il «dire di vedere» un cubo dall'aspetto della cosa rimane comunque una descrizione corretta dell'osservabile in atto. Possiamo affermare di vedere un cubo anche in assenza delle altre tre facce, proprio per una costitutiva indipendenza della struttura della apparire rispetto al pensiero e al giudizio conseguente la nostra esplorazione.

L'autotoglimento dell'aporia severiniana (diversamente ma compatibilmente a quanto messo in luce da Derossi) consiste nell'impossibilità – seguendo le stesse argomentazioni severiniane – della *formulazione del dubbio in termini non fenomenologici*: la tesi scettica, a rigore, *non può affermare di vedere* un cubo se non servendosi di una descrizione fenomenica che, una volta assunta, non può essere eliminata se non ammettendo di vedere ciò che si intende negare. Abbiamo così mostrato che non solo vi sono dei presupposti evidenziabili, come ha fatto Wittgenstein, sul terreno del linguaggio proposizionale, ma che tali presupposti linguistici sono anticipati e riscontrabili già nell'analisi descrittiva dell'aspetto della cosa.

Se consideriamo le cose per come appaiono nell'esperienza ingenua esse sembrano «evidenti», ossia non siamo portati a dubitarne. Su cosa si basa questa nostra certezza del mondo esterno? Il dubbio diventa «ragionevole» unicamente se sul piano percettivo le cose non sono *coerenti*, prima di tutto nel loro apparire, come, per esempio, un cubo che manifesti un comportamento percettivo anomalo durante la rotazione. Ciò accade se costringiamo il concetto a «soffocare» il dato percettivo, invece di ricondurre il concetto alla sua origine in modo funzionale ai modi e tempi di apparizione della cosa.

Il dubbio si origina dalla definizione di cubo a prescindere dall'apparire fenomenico, mantenendo come unico sistema di riferimento il concetto di cubo. Ma è il completamento della cosa attraverso i suoi aspetti che deve rendere ragione del concetto cubo o viceversa? Il singolo aspetto gioca un ruolo determinante rispetto al concetto: l'aspetto del cubo ne anticipa il concetto poiché, fenomenicamente, la descrizione consiste nell'affermare di vedere tre facce uguali di un cubo che viene già da subito percepito come cubo (solido composto da sei facce uguali). Inoltre se si affermasse che le facce del cubo non si possono vedere se non distorte, allora a rigore il dubbio non sarebbe formulabile in quanto il cubo avrebbe solo sei singolarità e mai possiederebbe tre facce uguali.

Nel caso in cui dopo ripetute esplorazioni il cubo risulti non essere un cubo, come scopriamo che ci siamo ingannati se non tramite l'osservazione? Lo potremo affermare unicamente attraverso la percezione di quella data cosa o aspetto che fino a quel momento ci ha ingannato. Come abbiamo già avuto modo di osservare l'inganno dei sensi presuppone che i sensi a volte non ci ingannino. Quindi l'argomento scettico sulla percezione immediata delle cose sotto osservazione, presuppone la falsità della conclusione scettica: i sensi ci inganno sempre. Qualora intendessimo come Severino mettere in dubbio l'apparire del cubo, perché una ipotesi di questo tipo possa risultare sensata, non deve unicamente basarsi sulla logica del possibile, ma possedere anche un corrispettivo fenomenico. Diversamente perché dovremmo ipotizzare che un

lato del cubo scompare sistematicamente ogniqualvolta non lo osserviamo direttamente? Visto che non ci sono ragioni a sostegno del dubbio esso risulterà irrazionale o semplicemente insensato.

L'obiezione squisitamente *logica* di Severino poneva sotto scacco la *certezza* empirica del cubo attraverso la possibilità di un sistematico annientamento delle facce non direttamente esperite: perché dovremmo accettare una simile ipotesi? Essa è e *rimane* una *possibilità* logica, ma non è, come vorrebbe Severino, in grado di mettere in discussione l'esistenza della cosa. La possibilità inizia fenomenologicamente come variazione del reale, essa ha valore gnoseologico proprio nel poter essere un *reale possibile*. Per poter essere reale essa non può sciogliere il suo legame originario con l'apparire, che la *possibilità* possa *ri-presentarsi* significa: essere reale. La possibilità in questo caso ha valore gnoseologico nel suo *poter* essere reale, ma tale possibilità che il cubo, questo cubo, non sia un cubo – poiché non sono mai simultaneamente visibili tutte e sei le facce e quindi una faccia potrebbe scomparire – sia un'ipotesi assumibile dovremmo avere delle ragioni suffragate anche dall'esperienza per ritenere e avvalorare una simile ipotesi

Si potrebbe probabilmente controargomentare affermando che la logica basta a se stessa e che non si è in grado di escludere la possibilità dell'annientamento di una delle sei facce non direttamente visibile. Ma prima di tutto sarebbe necessario dimostrare la sensatezza di tale ipotesi, ossia perché questo cubo, da noi esplorato ripetutamente, dovrebbe in realtà nascondere un inganno? Il valore della possibilità sta nel suo essere un invisibile-visibile, inteso come visibile necessario. Possiamo fingere una possibilità al solo fine di comprendere un concetto, un'idea. Se questa affermazione rappresentasse un'obiezione, significherebbe aver frainteso il senso stesso dell'immagine: «Se questa possibilità accadesse allora...», significa porre in immagine la possibilità, renderla visibile. Il significato della possibilità sta nel suo legame originario all'apparire.

Il *logos* può creare infinite possibilità logiche (dei sistemi razionali coerenti) ma, assunte in quanto tali, le possibilità del *logos* non esprimono *conoscenza*, rimangono appunto delle possibilità logiche. Il giocatore con carte imbattibili – come scrive Severino – potrà essere sfidato infinite volte, ma ogni avversario non potrà che cedere di fronte all'evidenza dei fatti fenomenicamente espliciti.

Porre, come fa Cartesio, la possibilità dell'esistenza di un genio maligno significa presupporre necessariamente un altro mondo vero, quello del genio che a sua volta potrebbe essere vittima di un genio più potente e così all'infinito. Un dubbio «iperbolico» *per acquisire realtà* deve presupporre un altro mondo: ma il *dubbio* in quanto tale come acquista legittimità, e su quale

piano? Infatti, come ha scritto Wittgenstein, «Chi volesse dubitare di tutto, non arriverebbe neanche a dubitare. Lo stesso gioco presuppone già la certezza».¹⁶¹

La cosa implica un rinvio alle facce non direttamente percepite. Il rinvio non è apodittico in quanto non è attualmente presente. Il decorso temporale non garantisce quindi l'identità della cosa. Il giudizio «questo è un cubo» non è mai effettuato sulla compresenza totale della cosa: ciò che abbiamo visto precedentemente può, da un punto di vista logico, non essere più. La conoscenza empirica dell'oggetto non può escludere, secondo Severino, a priori la possibilità del dubbio. La possibilità che la cosa possa non essere implica la non conoscenza «assoluta» (indubitabile) della cosa. Il cubo reale, implicando la temporalità del decorso percettivo, presenta l'impossibilità della conoscenza diretta. La certezza del cubo visto prospetticamente non è ritenuto ancora una conoscenza sufficiente.

La *certezza* della presenza, la nostra «fede percettiva» nel mondo esterno, non si basano unicamente sulla possibilità dell'esplorazione empirica. Passando da un cubo reale alla sua rappresentazione, continuiamo a vedere un cubo, ad affermare la sua presenza. Possiamo, inoltre, rendere compresenti le sei facce attraverso il cubo di Necker. Nella rappresentazione la datità si configura fenomenicamente come nel *campo percettivo*. Esiste la *medesima* struttura dell'apparire: nella rappresentazione non possiamo invalidare «temporalmente» la possibilità della non esistenza del cubo, poiché esso è la sua apparenza *qui ed ora* manifesta. La temporalità non ha, in questo caso, nessun'implicazione logica, così come il cubo reale, temporalmente esperito, non ci offre nessun dubbio sul piano fenomenico: il dubbio appartiene al dominio della logica. Perché nessuno sarebbe pronto a credere che le facce si annientano? Possiamo toccare contemporaneamente e affermare ingenuamente «questo è un cubo». In cosa consiste la nostra certezza? E se il cubo fosse troppo grande per essere toccato dalle dita della mano? Se il cubo fosse così grande che la sua esplorazione implicasse dei giorni o dei mesi, il dubbio diventerebbe sensato? E se un giorno scopriremo che la possibilità dell'annientamento accade realmente? Una faccia per esempio scompare ogni mille rotazioni. Potremmo dire: «Ho visto l'annientamento e con esso *incarnarsi* la possibilità del dubbio!»: il senso di realtà della cosa è dato dunque nel suo apparire, mentre la possibilità è una funzione logica dell'apparire.

La logica della possibilità dell'annientamento delle facce del cubo, non potendo prescindere dalla loro relazione originaria con l'apparire, perde il suo *valore*, cioè non è in grado di annientare la solidità dell'esperienza empirica. La possibilità logica presuppone un *sistema di riferimento* percettivo: dunque la possibilità logica, per avere valore epistemologico, non può prescindere dall'apparire fenomenico. Possiamo domandarci: «Le facce del cubo non

direttamente esperibili si annullano ogni volta che non le vediamo?». Oppure, prima di avere conoscenza del cubo: «Come potrebbe essere fatto il cubo nella parte non direttamente esperita?». Come ci *aspettiamo* che esso sia fatto? Ci sono infinite possibilità logiche, eppure l'esperienza – le tre facce del cubo direttamente esperite – non ci permettono di *credere* a un numero infinito di possibilità, ma solo ad alcune.

L'esperienza diretta si ripete durante il fluire delle diverse osservazioni del cubo. L'indubitabilità dell'esperienza diretta determina il risultato della nostra certezza: «Questo è un cubo». Per fare in modo che il dubbio – l'annientamento delle facce non esperite – acquisti valore, quanto dovrebbe essere grande il cubo? Il *tempo* dell'esplorazione dovrebbe essere sufficientemente lungo da farci ritenere logica questa possibilità, e se l'esplorazione avesse la durata di una vita?

Il valore della logica è funzionale al *sistema di riferimento* mentre il valore logico del dubbio è *secondo* rispetto all'esperienza che lo presuppone: è il nostro sistema di riferimento empirico-fenomenologico a determinare il valore epistemologico del dubbio. Il *logos*, in se stesso, pur potendo esprimere una «necessità» interna alla logica del pensiero, non è garante di conoscenza, ma solo della *possibilità* del sussistere di uno stato di cose. La *conoscenza* implica la necessità del rapporto tra vedere e pensare che rispecchia la relazione tra visibile e invisibile della cosa. L'esperienza di un cubo è quindi un *sapere* la cui dubitabilità della cosa non ha valore gnoseologico, se non si presenta in funzione dell'esperienza fenomenica da cui trae origine.

BIBLIOGRAFIA – OPERE CITATE

Cartesio, R., *Meditazioni metafisiche*, in *Opere filosofiche*, (a cura di) E. Garin, Laterza, Roma-Bari 1983.

Coliva, A., *Moore e Wittgenstein*, Il Poligrafo, Padova 2003.

Costa, V., Franzini, E., Spinicci P., (a cura di), *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2002.

De Monticelli, R., *L'ordine del cuore*, Garzanti, Milano 2003.

Ferraris, M., *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001.

Gerbino, W., *La percezione*, Il Mulino, Bologna 1983.

Husserl, E., Heidegger M., *Fenomenologia*, (a cura di) R. Cristin, Unicopli, Milano 1999.

Husserl, E., *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, (a cura di) S. Strasser, 1950, (a cura di) F. Costa, *Meditazioni cartesiane e discorsi parigini*, Bompiani, Milano 1960.

Leghissa, G., *L'evidenza impossibile*, Lint, Trieste 1999.

Lukasiewicz, J., *Ozasadzie sprzeczności u Arystotelesa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1910, trad. it. G. Maszkowska, *Del principio di contraddizione in Aristotele*, Quodlibet, Macerata 2003.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

Merleau-Ponty, M., *La structure du comportement*, Puf, Paris 1942, tr. it. di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano 1963.

Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi, (a cura di) M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993.

Nozick, R., *Philosophical explanations*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1981, (a cura di) S. Veca, *Spiegazioni filosofiche*, Il Saggiatore, Milano 1987.

Köhler, W., *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corp., N.Y. 1929, tr. it. di G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961.

Paracchini, F., *Le ragioni del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2002.

Perissinotto, L., *Logica e immagine del mondo*, Guerini, Milano 1991.

- Priest, S., *Merleau-Ponty*, Routledge, London-New York 2003.
- Sartre, J-P., *L'Immaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, trad. it. E. Bottasso, *Immagine e coscienza: Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1964.
- Severino, E., *L'essenza del nichilismo*, Adelphi, Milano 1982.
- Severino, E., *Destino della necessità*, Adelphi, Milano 1980.
- Severino, E., *Studi di filosofia della prassi*, Adelphi, Milano 1984.
- Severino, E., *Fondamento della contraddizione*, Adelphi, Milano.
- Spinicci, P., *Il mondo della vita e il problema della certezza*, Cuem, Milano 2000.
- Vassallo, N., *Teoria della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Wittgenstein, L., *Über Gewissheit*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, Blackwell, Oxford 1969, trad. it. di M. Trinchero, *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*, Einaudi, Torino 1978.
- Wittgenstein, L., *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie* (1946-1949), (a cura di) G.E.M. Anscombe e G. H. von Wright, 2 voll., Blackwell, Oxford 1980, tr. it. di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990.

II. NON «VEDERE COME» WITTGENSTEIN

*«... e se qualcuno ha qualcosa da dire
si alzi in piedi. E taccia»
K. Kraus*

1. Premessa

La percezione di un cubo affrontato nel capitolo precedente, come esempio paradigmatico della percezione della cosa, può essere ulteriormente approfondita attraverso l'esame di un cubo trasparente, dove ogni faccia del solido risulta visibile. È il caso della percezione di un telaio cubico, di un cubo di vetro e del cubo di Necker. Prendendo le mosse dalla discussione di questi esempi affronteremo alcuni aspetti della filosofia della psicologia di Wittgenstein e in parte di Merleau-Ponty, al fine di chiarire alcuni problemi legati alla percezione visiva. Può sembrare un accostamento singolare quello tra il filosofo austriaco e il francese, Merleau-Ponty, ma senza spingerci oltre il semplice accostamento ci limiteremo a trattare specifici esempi tratti dalla psicologia della *Gestalt*, che entrambi conoscevano, circoscrivendo l'analisi a fatti direttamente osservabili.¹⁶² È il confronto e l'analisi di questi fatti a interessarci per comprendere il problema della percezione visiva della cosa.

Entrambi i filosofi hanno esaminato immagini tratte dalla psicologia della *Gestalt*, discutendone dettagliatamente alcune figure ed esperimenti. Tali immagini possono essere considerate fatti sotto osservazione, comuni a loro quanto a noi. Possiamo far emergere produttivamente alcune considerazioni che ci saranno utili al fine di comprendere la percezione della «cosa».

L'influenza esercitata dalla psicologia della *Gestalt*, e in particolare da Köhler, sul concetto di percezione di Wittgenstein e di Merleau-Ponty è nota e documentata. Entrambi i filosofi hanno rifiutato spiegazioni fisiologiche e causalistiche, come approcci di stampo riduttivista e inferenzialista, della percezione visiva. La percezione non può essere «spiegata» su basi fisiologiche, né indagando i processi retinici né i processi cerebrali.¹⁶³ L'analisi della percezione di Wittgenstein offre un modo alternativo rispetto alle teorie «empiriche» e «costruttiviste» della percezione, dove è considerata come inscindibile da elaborazioni cognitive superiori.

Seguiremo con particolare attenzione la lettura di Wittgenstein fornita da Paolo Bozzi attraverso il suo libro *Vedere come*, dove egli commenta i primi ventinove paragrafi di *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*. Bozzi esplora le relazioni del pensiero wittgensteiniano con la fenomenologia sperimentale e con la teoria della *Gestalt*, in particolare con Köhler. Sulla scorta dell'interpretazione di Bozzi, sosteneremo che l'analisi wittgensteiniana del cambiamento d'*aspetto* mostra la propensione del filosofo a un «diretto» approccio alla percezione visiva, in particolare nell'analisi dei caratteri espressivi degli oggetti percepiti, dell'indipendenza del percepire dall'interpretare, e l'ininfluenza dell'interpretazione sugli osservabili in atto.¹⁶⁴

Oltre a prendere in esame i modi di apparenza del cubo di Necker e le sue implicazioni teoriche, in questo capitolo cominceremo a chiarire, attraverso alcuni esempi, cosa intendiamo con «percezione visiva». Distingueremo, in accordo con alcuni passi di Wittgenstein, tra «percezione diretta» della cosa e la sua «interpretazione». Sosterremo, contro Wittgenstein, o se si preferisce contro una certa sua interpretazione, come vi sia di fatto un unico senso della percezione visiva di per sé non suddivisibile. Tali riflessioni non hanno come obiettivo principale l'analisi del pensiero wittgensteiniano, quanto la discussione di alcuni problemi legati alla percezione visiva, come per esempio il vedere-come, sollevato dal filosofo austriaco e appartenente al dibattito contemporaneo sulla filosofia della percezione.

Argonteremo a favore della percezione diretta delle cose e della sua autonomia rispetto al pensiero, alle attività mentali quali pensare e interpretare, ma anche identificare, classificare e riconoscere. La distinzione tracciata da Wittgenstein tra vedere e vedere-come (come ogni altra distinzione operata sul piano della percezione visiva) sarà rifiutata se concepita anche come modalità di vedere, e non unicamente come modo di «classificare» le cose. Nelle *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein considera le manifestazioni comportamentali una condizione necessaria del comprendere un'espressione: la nozione di vedere un aspetto gli serve anche per chiarire l'esperienza vissuta del significato di una parola. L'interesse di Wittgenstein è senza dubbio concettuale e non empirico. Tuttavia rispetto al nostro approccio fenomenico i problemi sul modo di intendere e descrivere ciò che vediamo sono molteplici. Empirico non equivale, a scanso di equivoci, a fenomenico: per empirico si intende, in questo contesto, che nessun fattore di ordine fisiologico – nessun processo cerebrale – possa fungere da condizione necessaria rispetto all'esperienza del vedere-come. Una ricerca sulle cause fisiologiche dell'esperienza di vedere-come non può aggiungere nulla al piano concettuale. L'esperienza fenomenica diretta della cosa osservata giace sullo stesso piano d'indipendenza, evidenziato da Wittgenstein, rispetto alle conoscenze epistemiche di ciò che stiamo osservando. Quindi il piano concettuale indicato da Wittgenstein non è in contraddizione rispetto al piano dell'osservazione diretta, proprio di una descrizione fenomenica.

Diversamente da Wittgenstein riteniamo non vi siano diverse forme di vedere, ma unicamente diversi oggetti osservabili e classificabili. Delineare una distinzione sul piano percettivo tra vedere e vedere-come, trattando il vedere-come come se fosse una diversa modalità di visione, è il frutto della confusione tra modalità concettuali di cogliere l'oggetto osservato e la percezione visiva in quanto tale. Nel classico caso di figure ambigue e pluristabili è la cosa stessa a essere organizzata in modo bistabile: ciò non dipende da concetti, ma

principalmente da come è strutturata la sua datità fenomenica. La tesi opposta sostiene che le «figure ambigue» dimostrano che l'attività percettiva è un processo attivo, in cui l'elaborazione delle informazioni continua anche dopo che un primo rendimento percettivo è stato raggiunto. Da un punto di vista «fisico», in questa tipologia di figure niente si modifica nello stimolo, mentre sul versante percettivo si generano, a fronte di un'identica condizione stimolatoria, due o più rendimenti fra loro alternativi e sempre ben strutturati. L'analisi delle figure ambigue è utile non per comprendere i meccanismi di alcuni casi anomali e specifici, ma al contrario è utile per comprendere la percezione visiva in quanto tale, nella sua «normalità». Al centro della nostra riflessione vi è l'idea che ogni distinzione operata per distinguere diversi tipi di percezione visiva (semplice e complessa, vedere e vedere-come) vada respinta, poiché non vi sono diversi modi di vedere ma unicamente diverse cose da osservare. Sono le cose ad essere diverse e non la percezione in quanto tale. Le immagini prese in esame saranno quindi utilizzate come fatti sotto osservazione, utili a chiarire il senso della percezione visiva. Parlare di vedere-come in riferimento alla percezione di figure pluristabili risulta ridondante: non è in gioco la percezione visiva, ma diversi modi di classificare gli oggetti che, come in questo caso, sono già classificati come «pluristabili».

1.1 Wittgenstein: filosofia della psicologia

Negli ultimi anni Wittgenstein riflette a lungo sui problemi legati alla natura dei concetti psicologici, sono gli anni che vanno dal 1945 fino alla sua morte, nel 1951. Il momento dello spostamento di interesse del filosofo su questi temi non è facilmente individuabile, certamente durante la realizzazione delle *Ricerche* i temi tipicamente affrontati da Wittgenstein, come il problema del significato e dell'immagine, sono arricchiti da analisi appartenenti alla sfera della psicologia. In particolare la seconda parte delle *Ricerche* è focalizzata sull'analisi degli stati mentali, dell'esperienza del significato, del vedere-come, dell'intenzionalità e della situazione della psicologia contemporanea. Il lavoro preparatorio a questi temi consiste in annotazioni che vanno dalla fine del 1945 alla metà del 1949, corrispondenti ai manoscritti 130-138 e 130-137: due manoscritti (229 e 232) che oggi troviamo sotto il titolo *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*. Una parte del manoscritto 137 e l'intero 138 non furono rivisti dall'autore e la loro pubblicazione, avvenuta postuma, è intitolata *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia*.¹⁶⁵ L'influenza de *La psicologia della Gestalt* di Köhler su Wittgenstein, rilevata anche da Bozzi in *Vedere come*, è riconoscibile nella presenza di stilemi come l'uso dell'interlocutore

teorico. Assieme a Goethe e James, Köhler è, nelle *Bemerkungen*, l'autore più citato.¹⁶⁶

Bozzi non evidenzia però le critiche mosse da Wittgenstein a Köhler e alla *Gestalttheorie*. Diversi interpreti della filosofia della psicologia wittgensteiniana, pur concordando sul rifiuto wittgensteiniano, in accordo con la teoria köhleriana, dell'inferenzialismo e dell'associazionismo, hanno puntualmente rilevato anche l'idiosincrasia fra l'analisi concettuale elaborata da Wittgenstein e alcuni aspetti della soluzione al problema conoscitivo elaborata dalla *Gestalttheorie*.¹⁶⁷

Köhler si oppone alla teoria di Helmholtz, per la quale le sensazioni, considerate in termini di stimoli locali, garantiscono al soggetto percipiente la conoscenza dell'oggetto grazie a un processo interpretativo inconscio, sulla base dell'esperienza passata. La teoria helmholtziana, cui molto devono le odierne scienze cognitive, sostiene che i processi percettivi si sviluppano secondo la medesima logica dei processi inferenziali. Köhler sarebbe quindi uno dei primi psicologi a contrapporre «l'autoregolamentazione dinamica di un campo di forze all'interpretazione di dati».¹⁶⁸ La nozione di *organizzazione*, di *Gestalt*, come è qui presentata, polemizza con la concezione interpretazionista e associazionista di stampo helmholtziano: Köhler argomenta a favore dell'influenza di condizioni-stimolo ambientali sull'esperienza percettiva.¹⁶⁹ Nella concezione köhleriana «l'organismo reagisce al *modello* ordinato degli stimoli ai quali è sottoposto».¹⁷⁰ La percezione dell'oggetto è resa possibile dalla sua formazione, intesa come parte della complessiva organizzazione percettiva, indipendente dalle conoscenze precedentemente acquisite dal soggetto.¹⁷¹

Sul piano fisiologico, la percezione delle *Gestalten* è spiegata dalla teoria dell'*isomorfismo*, che Köhler definisce «l'ordine di cui si ha esperienza nello spazio e nel tempo sempre strutturalmente identico a un ordine funzionale nella successione dei processi cerebrali correlati».¹⁷² Sul problema dell'espressività, Köhler si pronuncia a favore della comprensione immediata e non inferenziale dell'emotività altrui e, per dimostrarlo, tratta della relazione tra stati emotivi ed espressività delle strutture percettive.¹⁷³

Wittgenstein critica il vocabolario tecnico di Köhler, allo scopo di determinare in quali casi di percezione visiva è appropriato e in quali può risultare fuorviante.¹⁷⁴ Wittgenstein, elaborando un'analisi concettuale, prende le distanze dalla psicologia della *Gestalt*. Quest'ultima può aiutare la filosofia a comprendere la percezione e la visione e a operare delle distinzioni concettuali, ma rimane una teoria psicologica e non una forma di analisi. Si potrebbe anche affermare, in uno spirito wittgensteiniano, che proprio per il fatto stesso di essere una teoria, la *Gestalttheorie* sia passibile di critica; secondo il filosofo

infatti non esistono teorie in filosofia ma esistono unicamente teorie scientifiche. Rispetto ai *gestaltisti*, in Wittgenstein è rilevabile una maggiore attenzione ai casi in cui il cambiamento d'aspetto è soggetto alla volontà e all'analogia tra la visione attuale e l'esercizio della fantasia.

Vogliamo qui evidenziare tre divergenze di Wittgenstein rispetto a Köhler, che emergono dal confronto dei loro testi e dalla letteratura secondaria.

Secondo Wittgenstein l'attenzione prestata all'organizzazione percettiva è svincolata dall'adesione alla tesi dell'*isomorfismo*.¹⁷⁵ Egli critica la fede materialistica dello psicologo *Gestaltista*, secondo cui una spiegazione esaustiva dei fenomeni psicologici non è possibile finché non si siano stabilite delle dipendenze psicofisiche.

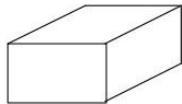
Questa idea può essere ricondotta alla tesi per cui le sole autentiche leggi della natura umana sono le leggi fisiologiche, tesi che, secondo Wittgenstein, corrisponde a una sorta di «ansia» dello stesso Köhler.¹⁷⁶ La filosofia della psicologia di Wittgenstein mostra il suo «agnosticismo» – secondo Hark – riguardo la fisiologia e la psicofisica, dovuto al suo metodo filosofico, cioè, al suo proposito di ottenere delle corrette descrizioni del modo in cui utilizziamo i nostri ordinari concetti psicologici.¹⁷⁷

Wittgenstein evidenzia come Köhler tenda a porre l'organizzazione figurale sullo stesso piano della forma e del colore, presentando il cambio d'aspetto come assimilabile al cambiamento di colore apparente.¹⁷⁸ Wittgenstein ritiene invece che questo sia un errore e che abbia due conseguenze indesiderabili: anzitutto, l'organizzazione risulta *imposta* all'esperienza visiva, mentre ne è parte costitutiva. Essa non è esprimibile, e, se produco una copia esatta della figura di cui abbiamo notato un mutamento d'aspetto, la copia non può riprodurre la percezione del cambiamento.¹⁷⁹ Una copia del cubo di Necker sarà semplicemente un secondo cubo identico al primo, e non avremo ancora mostrato il nuovo modo di vederlo.

Inoltre, nell'assimilazione dell'organizzazione alla forma e al colore, Wittgenstein ravvisa il rischio di considerare l'esperienza visiva un oggetto interno.¹⁸⁰ Infatti, la figura ambigua, di cui cogliamo i diversi aspetti, non cambia, cambia invece la sua organizzazione. Se essa è posta sullo stesso piano del colore e della forma, deve essere la proprietà non della figura, ma di qualcos'altro che viene percepito. Questo qualcos'altro non può essere che la stessa impressione visiva, l'oggetto interno e non la figura.¹⁸¹ Per Wittgenstein, «il criterio dell'esperienza visiva è la rappresentazione di ciò che è visto, dove per “rappresentazione” s'intende tanto una rappresentazione pittorica, quanto una descrizione verbale». ¹⁸² Negando la privatezza dell'esperienza, egli sostiene che «le descrizioni del modo in cui le cose appaiono a me sono logicamente secondarie alle descrizioni delle cose stesse». ¹⁸³

2. Maurice Merleau-Ponty osserva il cubo di Necker

Il cubo di Necker fu realizzato nel 1832 dallo studioso svizzero di cristallografia Louis Albert Necker. Sull'esempio si esercita Merleau-Ponty ne *La fenomenologia della percezione* quando afferma: «Un cubo disegnato sul foglio muta *aspetto* a seconda che è visto da una parte o dal di sopra, oppure dall'altra e dal di sotto. *Anche se io so* che esso può essere visto in due modi, accade *che la figura si rifiuti di mutare struttura* e che il mio sapere *debba attendere* la sua realizzazione intuitiva».¹⁸⁴ Come Wittgenstein, Merleau-Ponty coglie un'autonomia dell'estetico rispetto al *logos*, rilevando come la volontà non sia una condizione necessaria per ottenere il rovesciamento del cubo. È possibile provocare intenzionalmente il ribaltamento (denominato, più tecnicamente, *gestalt-switch*) della figura, ma ciò può avvenire anche inaspettatamente. «Anche qui – continua Merleau-Ponty – si dovrebbe concludere che *giudicare non è percepire*. Ma l'alternativa della sensazione e del giudizio costringe a dire che il mutamento della figura può dipendere unicamente da un mutamento nell'*interpretazione*». È lo stesso interrogativo che si pone Wittgenstein nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*: «Vedo effettivamente una cosa diversa ogni volta, o interpreto soltanto in maniera diversa quello vedo»? Entrambi i filosofi sembrano evitare una troppo rigida dicotomia tra pensare e vedere riconoscendo però allo stesso tempo un'autonomia al piano fenomenico delle cose. Nella seconda parte delle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein distingue il piano interpretativo dal vedere in senso stretto: «Si potrebbe immaginare che l'illustrazione

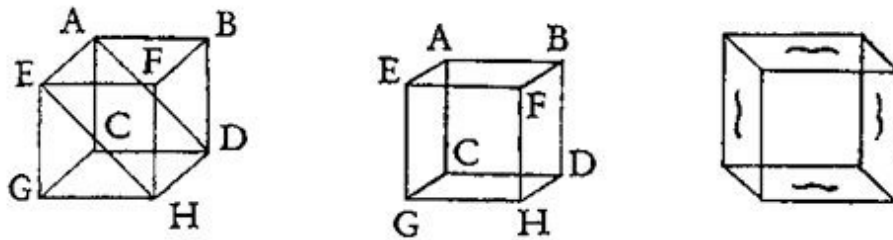


si trovi in molti luoghi di un libro, per esempio, di un trattato. Nel testo che accompagna questa figura si parla, ogni volta, di qualcosa di diverso: Una volta di un cubo di vetro, un'altra volta di una volta di una cassa aperta e capovolta; ora di un'intelaiatura di filo che ha questa forma; ora di tre tavole che formano un angolo solido. Ogni volta il testo dà un'interpretazione dell'illustrazione. Ma potremmo anche *vedere* quest'illustrazione ora come l'una ora come l'altra cosa. Dunque l'interpretiamo; e la *vediamo* come l'*interpretiamo*».¹⁸⁵

Se le nostre interpretazioni determinassero il vedere, ogni cosa potrebbe diventare il risultato dalle nostre interpretazioni: «Orbene – si domanda Merleau-Ponty – se si vede ciò che si giudica come distinguere la percezione vera da quella falsa?»¹⁸⁶ Ma un'interpretazione può essere vera o falsa, mentre

il dato fenomenico possiede una propria autonomia: a rigore, potremmo dire, non è né vero né falso, solo i nostri giudizi che si *riferiscono* al dato fenomenico possono risultare veri o falsi. Il dato sotto osservazione rimane lì, indifferente al nostro giudizio. Il caso delle illusioni di Müller-Lyer è paradigmatico: l'effetto illusorio non svanisce dopo aver scoperto l'uguaglianza, rimanendo tale e quale.

Merleau-Ponty, prendendo in esame l'immagine del cubo, coglie il senso della profondità, la sua capacità di imporsi allo sguardo: «È il disegno stesso a tendere verso la profondità, così come una pietra che cade va verso il basso».¹⁸⁷ Possiamo percepire la prima immagine «sia come un cubo visto dal basso con la faccia ABCD anteposta, sia come un cubo visto dall'alto con la faccia EFGH anteposta, sia, infine, come un mosaico da cucina composto da dieci triangoli e un quadrato». La seconda figura sarà vista «quasi inevitabilmente, come un cubo, giacché è questa l'unica organizzazione che la mette in simmetria perfetta».



Merleau-Ponty pare contraddirsi quando afferma che «la profondità nasce sotto il mio sguardo perché esso *cerca* di vedere qualcosa», mentre più che cercare semplicemente vede. Poi però aggiunge che «l'organizzazione in profondità è distrutta se *aggiungo al disegno* non delle linee qualsiasi (la terza figura rimane pur sempre un cubo), ma delle linee che disgiungono gli elementi del medesimo piano e congiungono quelli di piani diversi» dimostrando che il risultato è dipeso dall'intervento sull'immagine e non dall'atteggiamento assunto di fronte all'immagine. Riteniamo che tale contraddizione possa essere risolta distinguendo il vedere dal guardare, riconoscendo quindi che non si impara a vedere, ma a guardare. Possiamo guardare la prima figura come «un mosaico di cucina unicamente a condizione di portare prima il mio sguardo al centro, poi di distribuirlo uniformemente sull'intera figura. Allo stesso modo in cui Bergson attende che la zolla di zucchero si sia sciolta, talvolta *io sono costretto ad attendere* che l'organizzazione si effettui».¹⁸⁸

Né l'intellettualismo né l'empirismo sembrano rendere ragione di come lo sguardo sia capace di cogliere la cosa sotto osservazione. L'immagine del

cubo, come la pittura in generale, costringono il *logos* a pensare la cosa nella sua esteriorità, a cominciare dal suo aspetto. «È, dice l'*empirismo*, *associare* all'aspetto effettivo del disegno una serie di altre apparenze, quelle che esso offrirebbe visto più da vicino, visto di profilo, visto sotto differenti angoli. Ma quando vedo un cubo, io non trovo in me nessuna di queste immagini, esse sono la materia di una percezione della *profondità* che le rende possibili e non deriva da esse».¹⁸⁹

Ma qual è quell'atto unico che rende possibile il coglimento di tutte le apparenze? L'intellettualismo lo individua nel «*pensiero* del cubo come solido fatto di sei facce uguali e di dodici spigoli uguali che si intersecano ad angolo retto, – e la *profondità* non è altro che la coesistenza delle facce e degli spigoli uguali». Questo significa offrire come definizione della *profondità* ciò che ne è solo una conseguenza: «tutto il senso della *profondità* non è esauribile nelle sei facce e nei dodici spigoli uguali e, per contro, tale definizione non ha senso senza la profondità. Le sei facce e i dodici spigoli possono coesistere e al tempo stesso rimanere uguali per me *solo se si dispongono in profondità*». Empirismo e razionalismo, Berkeley come Cartesio, identificano la profondità con la larghezza della cosa, ma tale identificazione è possibile solo pretendendo che lo sguardo si collochi in un non luogo. La prospettiva della cosa e il senso della profondità vengono così dimenticati nel tentativo di cogliere il cubo dall'interno, di coglierne l'essenza. In questo non luogo di percezione la larghezza e la profondità dei lati diventano la stessa cosa.

I pittori diversamente risvegliano il senso più autentico della cosa riconsegnandone il senso alla percezione, incarnando la profondità nella visione dove lo sguardo coglie i lati del cubo nella loro disuguaglianza, che è la stessa condizione dell'uguaglianza delle larghezze del cubo. È il tema della reversibilità che emerge e che sarà oggetto di studio degli ultimi scritti: i tre lati del cubo sono quadrati (larghezza) anche se, analizzando due facce appaiono in prospettiva come rombi (profondità). Le due esperienze si escludono e si appartengono allo stesso tempo, cioè fanno parte di un unico atto percettivo. Vi è una reversibilità tra la profondità oggettiva, cioè la larghezza, e la prospettiva soggettiva, che rappresenta la condizione per cogliere la stessa oggettività. L'idea di reversibilità conduce Merleau-Ponty a superare la contrapposizione tra soggetto e oggetto. «L'atto che *corregge* le apparenze, che dà agli angoli acuti od ottusi valore di angoli retti, ai lati deformati valore di quadrato, non è il *pensiero* delle relazioni geometriche di eguaglianza e dell'essere geometrico al quale esse appartengono, ma l'investimento dell'oggetto da parte del mio *sguardo* che lo penetra, lo anima, e fa valere immediatamente le facce laterali come “quadrati visti di sbieco”, a tal punto che *non li vediamo nemmeno sotto il loro aspetto prospettico di rombi*».¹⁹⁰

2.1 Ludwig Wittgenstein osserva il cubo di Necker

Prendiamo in esame nel dettaglio la percezione della raffigurazione di un cubo riflettendo su alcune affermazioni di Wittgenstein. Nell'immagine sono visibili unicamente tre facce, nonostante *appaia* come un cubo. «Un cubo – scrive Wittgenstein – è un corpo simmetrico estremamente regolare o quella cosa irregolare che vedo guardandolo da un angolo? Su che cosa dovrei insistere? Dovrei dire: è *primariamente irregolare* ma lo si potrebbe rappresentare come qualcosa di regolare, irregolarmente proiettato, oppure: è *primariamente regolare ma irregolarmente proiettato*».¹⁹¹ In questo passo Wittgenstein tocca il nocciolo del problema. Il cubo è prima di tutto un corpo regolare, oppure tale regolarità è astratta e definita a partire dall'irregolarità osservata da un angolo prospettico? Il cubo è primariamente irregolare oppure regolare ma irregolarmente proiettato? Il dato originario è l'apparire di un solido regolare che posso rappresentare e osservare da un certo angolo prospettico come irregolare, ma tale «irregolarità» è come il cubo appare, come solido regolare, da quella determinata posizione d'osservazione. Queste considerazioni valgono sia per la rappresentazione di un cubo sia per l'osservazione del cubo fisico.

Soffermiamoci sul passaggio dal cubo «reale» all'immagine, quali implicazioni teoriche sono presenti nel cubo immagine?¹⁹² Prima di tutto possiamo rilevare come il tempo non sia più un elemento determinante, poiché non è più possibile, attraverso un decorso temporale, girare attorno alla cosa osservando le diverse prospettive dell'oggetto. Non dobbiamo più aspettare, come scriveva Bergson, che lo zucchero si scioglia; tre facce del solido disegnate sono sufficienti a rappresentare un cubo. Nel cubo-immagine «vedo un cubo», eppure di facce sul supporto cartaceo ne sono «fisicamente» presenti solo tre.

È possibile disegnare l'intelaiatura di un cubo che apparirà trasparente (come un cubo di vetro) rendendo così compresenti tutte e sei le facce. Probabilmente lo scettico non si sentirebbe appagato dall'evidenza procuratagli dalla raffigurazione delle sei facce del cubo trasparente; egli verosimilmente ci ricorderebbe che il cubo disegnato non è un cubo, ma è per l'appunto solo un cubo disegnato. Eppure, è significativo che davanti a tre facce di un solido raffigurato non solo appaia l'aspetto del cubo, ma appaia un cubo *come se* possedesse tutte e sei le facce. L'eventuale mancanza di tre facce non può essere comprovata, non possiamo decidere se sia la rappresentazione di un cubo o di metà, tuttavia viene vissuto come se fosse intero.

Ciò è simile a quanto accade davanti a un solido composto da materiale opaco: se esplorandolo scopriremo che il cubo è privo di tre facce incontreremo inevitabilmente un effetto di *delusione* (fenomeno studiato dallo stesso Husserl). L'aspettativa è di un cubo intero, perché *sappiamo* come è fatto un

cubo, oppure, perché l'aspettativa è suggerita dalle modalità di apparenza della cosa.

La prospettiva del cubo è stata congelata in una veduta che corrisponde all'aspetto dell'immagine prospettica di esso. Il fatto che il decorso temporale non sia più epistemologicamente rilevante comporta alcune implicazioni.

La prima è che in questo caso il dubbio scettico, così come è stato formulato nel capitolo precedente, viene meno. Non è possibile dubitare tra il prima e il dopo poiché vi è solo il presente: «L'adesso vedo un cubo». L'immagine rimane la stessa, ma è l'*immagine* di un cubo? Oppure, più semplicemente, diciamo «è un cubo», non asseriamo «vedo l'immagine di un cubo». Scrive Wittgenstein: «L'impressione visiva dei disegni visti come figure solide ha tre dimensioni: per essa lo schema del cubo (per esempio) è un cubo. (Infatti la descrizione dell'impressione è la descrizione di un cubo)».¹⁹³

La seconda è che il concetto di immagine non è una condizione necessaria per vedere ciò che di fatto osserviamo: il cubo appare nel nostro *campo visivo* pur non potendo prendere coscienza della cosa dalle sei facce uguali.¹⁹⁴

Il comportamento assunto di fronte all'immagine è «come se» ci trovassimo realmente di fronte a un cubo fisicamente presente? Possiamo relazionarci all'immagine in questo modo? Vediamo la profondità del cubo, percepiamo la sua tridimensionalità. Si potrebbe ritenere che vediamo la *somiglianza* con un cubo fisico (*somiglianza esterna*) e perciò riconosciamo l'immagine come *l'immagine di un cubo*. Ciò sembrerebbe verosimile, ma possiamo vedere l'immagine pur non sapendo che cosa sia un cubo: per esempio, possiamo mostrare l'immagine per far capire a qualcuno cosa intendiamo con il concetto di cubo. Oppure, per esplicitare sia il concetto di immagine sia il concetto di cubo, possiamo disegnare una cosa fatta “così e così” e con *queste* caratteristiche, fino a quando vi è la possibilità di indicarle o rappresentarle. Più complessa risulterebbe la spiegazione del concetto di ipercubo. In *Zettel* Wittgenstein annota il seguente pensiero: «Nulla di più facile che rappresentarsi un cubo quadridimensionale! Ha quest'aspetto:



Ma io voglio dire questo: voglio dire qualcosa come:



ma con quattro dimensioni! – “Ma quello che *ti ho fatto vedere* io non è appunto qualcosa come



solo con quattro dimensioni?” – No, non *intendo* questo! – ma che cosa intendo? Qual è la mia immagine? Ebbene, *non* è affatto il cubo a quattro dimensioni, così come l’hai disegnato tu! Come immagine, ora ho soltanto le *parole* e il rifiuto di tutto ciò che tu puoi mostrarmi». ¹⁹⁵

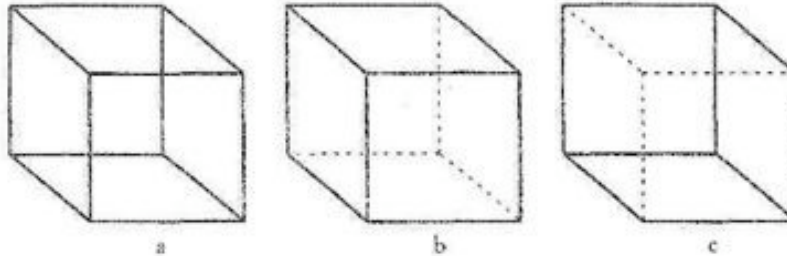
Un cubo a quattro dimensioni è un concetto astratto. Non possiamo mostrarlo poiché disponiamo di tre dimensioni a cui possiamo riferirci direttamente, di conseguenza, essendo privi dell’aspetto della cosa, non è facile nemmeno spiegarlo.

Prendendo spunto dal romanzo di Abbott, *Flatlandia*, si potrebbe tentare la strada dell’analogia: cercando di immaginare, come nel romanzo, l’incontro tra un abitante di un mondo bidimensionale, un quadrato e un cubo. Il quadrato di fatto incontrerebbe un altro quadrato, per il cubo non sarà facile convincere il l’interlocutore della sua diversa natura.

Per analogia potremmo procedere dalle due alle tre dimensioni così come dalla terza alla quarta. Ma vi è un naturale «rifiuto» nell’accettare il disegno come la rappresentazione di un oggetto a quattro dimensioni, poiché non vediamo la quarta dimensione. Il quadrato nel racconto continuerà a vedere un suo simile anche qualora si convincesse di aver incontrato qualcuno solo apparentemente simile, ma in “verità” di natura diversa.

Wittgenstein si è soffermato, fin dai tempi del *Tractatus*, sul problema delle immagini reversibili. Il cubo di Necker è preso in esame nella proposizione 5.5423: «Percepire un complesso vuol dire percepire che le sue parti costitutive

stanno in questa certa relazione l'una all'altra. Questo spiega anche la possibilità di vedere in due modi come la figura



e tutti i fenomeni simili. Poiché in effetti *noi vediamo appunto due fatti diversi*. (Se guardo prima gli angoli *a*, e solo di sfuggita i *b*, appare a davanti; e viceversa). Il riconoscimento della presenza di due fatti, e non di uno, è rilevante. Il termine «fatto» meriterebbe ulteriori delucidazioni, ma per ora limitiamoci a osservare nuovamente la figura: ciò che vediamo è un cubo dalla doppia stabilità, cioè lo vediamo in una posizione e poi vediamo lo stesso cubo in un'altra posizione. L'immagine del cubo in proiezione isometrica appare ambigua: l'incrociarsi delle linee non evidenzia quali si trovino in primo piano e quali sullo sfondo. Sulla carta sono presenti i medesimi segni, ma è l'organizzazione della figura nel suo complesso a mutare d'aspetto. Ciò che vedo sono due cose diverse: una si orienta verso il basso, l'altra verso l'alto. Nel fenomeno dello *switch* la prima faccia del cubo che appare non è la stessa, e quindi il cubo non sembra lo stesso. L'immagine si impone in profondità e non come forma bidimensionale esagonale. «Chi mentre considera lo schema del cubo si esprimesse così: "Io ora vedo un cubo in *questa* posizione – ora un cubo in *quest'altra*" – costui potrebbe voler dire due cose assai differenti. Qualcosa di soggettivo; oppure qualcosa di oggettivo. Le sue parole per sé sole non permettono di riconoscerlo. – Il resoconto del mutamento di aspetto ha essenzialmente la forma di un resoconto concernente l'oggetto percepito. Ma la sua applicazione ulteriore è differente».¹⁹⁶

Wittgenstein riflette lungamente su questi casi di percezione anche dopo il *Tractatus*, e, in modo particolare, nell'ultimo periodo. L'interesse per il tema dell'immagine è costante, come la sua capacità di coglierne le molteplici implicazioni teoretiche.

L'ambiguità della figura suggerisce qualcosa di soggettivo, ma possiede non di meno una propria evidenza: «Appare così» e non altrimenti. Interpretiamo ciò che vediamo, ma la nostra interpretazione non determina ciò che vediamo. Alcuni psicologi della percezione distinguono le figure ambigue dalle immagini

bistabili, poiché solo in queste ultime vi è un mutamento della posizione durante la ristrutturazione dell'immagine. «*Vedere* un aspetto, un atto volontario. Si può dare l'ordine a qualcuno: Adesso guardalo *in questo modo*. Cerca di vedere nuovamente la somiglianza. Ascolta il tema *in questo modo*, ecc. Ma questo fa del vedere un atto volontario? Non è piuttosto il modo di guardare che suscita questo vedere? Io posso vedere per esempio lo schema del cubo *in questo modo*, indirizzando il mio sguardo in particolare su *questi* spigoli. Se lo faccio avviene allora il mutamento dell'aspetto. Qui io so come *provocarlo*. D'altronde, se io guardo *F* in un modo e poi in un altro non ne sono consapevole».¹⁹⁷

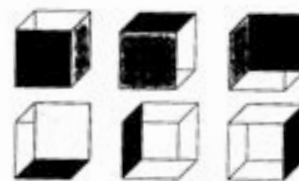
Osserviamo sei facce: il cubo può apparire in modo diverso a seconda di come è osservato. Come abbiamo ricordato più sopra, lo sguardo non decide il *fatto*, ma decide piuttosto il nostro relazionarci al fatto osservato.

Il rovesciamento della figura può avvenire anche non *intenzionalmente*: l'intenzionalità non definisce l'immagine e non incide sull'apparire.

Possiamo colorare due delle facce del cubo e continuare a vedere il rovesciamento, oppure coprirlo in parte senza per questo perdere la reversibilità del cubo; qualora però dipingessimo un'ombra, il ribaltamento ne risulterebbe «appesantito», in tal caso il cubo sembra «tentare» il ribaltamento per poi aderire alla direzionalità della superficie che gli conferisce stabilità e posizione.

Commentando questa immagine, Ferraris ha ragione nel sottolineare l'impossibilità che le immagini coesistano simultaneamente: «C'è una sola figura, e sei rendimenti percettivi, che si *escludono a vicenda* (quando ne individuo uno non vedo gli altri), ma che si possono susseguire nel tempo, mentre se identificassimo *ontologia* ed *epistemologia* dovremmo sostenere che i sei esiti sono altrettanti oggetti diversi, da moltiplicarsi per tutte le interpretazioni che supportano».¹⁹⁸

Rilevante è come l'apparire di un cubo escluda immediatamente ogni altro possibile apparire, per cui l'apparire di ciascuna figura comporta la scomparsa dell'altra. I due cubi devono apparire in tempi diversi evitando sul piano estetico ciò che la logica ha espresso attraverso il *principio di non contraddizione*. Il fatto che tale principio funzioni sul piano estetico è un'ottima ragione per apprezzarne l'efficacia e la forza nel pensiero, ma vale l'inverso. Se una figura appare contraddittoria, come nel caso del «cubo impossibile», essa appare come tale *nonostante* la logica: ma, di nuovo, l'immagine si mostra contraddittoria palesando una logica diversa, una possibilità perfettamente inscritta nel sensibile, rivendicando così



l'autonomia di quest'ultimo rispetto al logico. Se proprio vogliamo che l'occhio pensi, almeno, scriveva Kanizsa, lasciamolo pensare a modo suo.

Ferraris nota come le interpretazioni non incidano sulla cosa, il piano ontologico delle cose è inemendabile rispetto ai diversi piani epistemologici. Tuttavia, la visualizzazione propostaci è ambigua. Il cubo disegnato in alto offre due aspetti e non sei visualizzazioni, inoltre, le sei cose visualizzate non sono un cubo. Wittgenstein descrive il mutare della coppia di immagini attraverso il mutamento delle relazioni spaziali. «L'organizzazione: ad esempio le *relazioni spaziali*. La rappresentazione delle relazioni spaziali nell'impressione visiva consiste delle relazioni spaziali nella rappresentazione dell'impressione visiva. Il *mutamento dell'aspetto può rappresentarsi mediante un mutamento delle relazioni spaziali nella rappresentazione di ciò che è visto*. Esempio: gli aspetti dello schermo del cubo. La copia che viene disegnata è sempre la stessa, mentre *la copia spaziale è differente*».¹⁹⁹

Egli descrive il fenomeno del mutamento d'aspetto, il «vedere così» o altrimenti, denominato vedere-come; esso è un caso diverso rispetto alla percezione visiva normale, poiché vi è, in questa tipologia di immagini, qualcosa che cambia mentre qualcosa rimane identico. Ma cosa rimane identico? Potremmo affermare che ciò che rimane invariato sono le «relazioni spaziali» interne all'immagine, mentre ciò che cambia è l'aspetto della cosa. Ma possiamo affermare di vedere le «relazioni spaziali» o è qualcosa che deduciamo da ciò che vediamo? Per evitare di imbatterci nell'*errore dello stimolo*, saremmo propensi a sostenere la seconda ipotesi. Il vedere-come è un caso di figura bistabile?

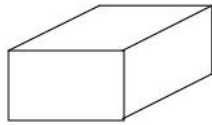
3. Percezione vs interpretazione: non c'è contraddizione nell'apparire

Tenteremo di chiarire la distinzione tra «percezione» e «interpretazione» attraverso l'analisi del mutare dell'aspetto seguendo le riflessioni di Wittgenstein. Il cambiamento di aspetto è un fenomeno noto da tempo alla psicologia, è possibile esperirlo guardando una figura ambigua o bistabile. In tali figure si osservano due oggetti visivi distinti, dove è possibile esperire il passaggio da una soluzione percettiva a un'altra.

«Il fenomeno *un po' strano* del vedere così o altrimenti» è oggetto di un'attenta analisi da parte del filosofo austriaco. Secondo Budd l'attenzione di Wittgenstein per la visione attuale è motivata tanto dall'atteggiamento complessivo di quest'ultimo nei confronti della psicologia, quanto dalla sua opposizione alle teorie empiriste della percezione.²⁰⁰ La filosofia della psicologia di Wittgenstein si configura, non diversamente dalla sua filosofia

della matematica, come una ricerca concettuale. Più precisamente, lo scopo di Wittgenstein è quello di indagare la grammatica dei termini psicologici al fine di ottenere una rappresentazione dei concetti psicologici che impieghiamo nella vita quotidiana.²⁰¹ Riflettendo sulla grammatica di verbi quali «vedere» e «interpretare», Wittgenstein intende chiarire la differenza tra i nostri concetti di visione e di interpretazione di quanto osserviamo.

Wittgenstein ha ideato un sistema per dimostrare l'indipendenza della percezione dall'interpretazione costruendo una figura pluristabile: il filo di ferro, la scatola rovesciata, il diedro.



Il fatto che interpretazione e percezione siano distinguibili emerge con chiarezza dall'osservazione di oggetti in cui è possibile tener ferma l'interpretazione, mentre la percezione bistabile sfugge ora da una parte ora dall'altra. Possiamo vedere la figura come un telaio di filo di ferro e interpretarlo come scatola rovesciata o come diedro. Nel secondo caso possiamo vedere la scatola rovesciata e interpretarla come filo di ferro o come diedro. Nel terzo caso possiamo vederlo come diedro e interpretarlo come filo di ferro o una scatola rovesciata. In questo modo si delinea una «matrice di indipendenza» del vedere dall'interpretare: dire che la percezione è «indipendente» dall'interpretazione significa affermare che noi possiamo vedere in tre modi diversi e, mentre vediamo in uno di quei modi, possiamo interpretare in tre modi diversi²⁰². Alcuni studiosi di Wittgenstein ritengono di poter parlare di «modi» diversi di vedere, mentre in una figura multistabile noi osserviamo (in virtù del fatto di come il surrogato è organizzato) tre diverse cose e ogni cosa esclude l'altra rispettando il principio di non contraddizione: non appare la «stessa cosa», nello stesso tempo, secondo il medesimo rispetto, essa appare in momenti diversi in successione e, all'apparire dell'una, scompare l'altra.

Al chiedere ragione del perché una figura pluristabile muti d'aspetto mentre altre si presentano come stabili, risponderemo tautologicamente che quell'oggetto è fatto come è fatto: la risposta consiste dunque nel descrivere la figura e la sua organizzazione.

3.1 Percezione visiva vs interpretazione

Wittgenstein mostra come la figura precedentemente esaminata si possa «interpretare» in modi diversi. Abbiamo già avuto modo di mostrare che è possibile, per esempio, vederla come: cubo di vetro, scatola aperta capovolta, intelaiatura di filo di ferro, tre tavole che formano un angolo solido, eccetera. Secondo Johnston, Wittgenstein sostiene «di vederla in un modo diverso nei vari casi». Tale affermazione introduce nella nostra esperienza visiva il ruolo che l'interpretazione gioca nella percezione, accostandosi più a un'idea che a una percezione in senso stretto. Potremmo dire «che l'interpretazione è una descrizione indiretta della nostra esperienza», ma in questo caso, rileva sempre Johnston, non vi sarebbe più una descrizione diretta. Supponiamo di rispondere che «vi sono svariate esperienze visive, e ciascuna di esse corrisponde a un certo modo di vedere la figura, favorendo così una particolare interpretazione». Ciò parrebbe spiegare perché l'individuo, per descrivere la propria esperienza, faccia appello all'interpretazione. «Ma che cosa significa che l'esperienza favorisce una particolare interpretazione? E soprattutto: come si identifica tale esperienza?» Il problema è che «una volta che l'interpretazione sia considerata esterna all'esperienza, non abbiamo alcun criterio che ci autorizzi a parlare di diverse esperienze visive». Noi diversamente da Johnston sosteniamo che il criterio consiste in un rinvio sistematico alla figura, una sua precisa descrizione implica il fatto che quella figura e non altre favorisce diverse esperienze. «Quella» figura disegnata «così e così» è possibile vederla come una scatola, un telaio eccetera. La percezione intesa come esperienza diretta della scatola o delle altre figure è diretta, poiché ogni volta che scopriamo un'altra cosa osservabile *essa* si ristrutturata determinando una nuova esperienza. Osservando il celebre esempio della papera-lepre, possiamo percepire una lepre le cui orecchie sono il becco di una papera. Ciò non sarebbe possibile se la figura fosse diversa da come è.

Johnston include il concetto di interpretazione come un'espressione indiretta dell'esperienza nell'analisi della figura ambigua. Tornando all'esempio del cubo egli sostiene infatti che «l'esperienza di vedere la figura come un cubo capovolto viene caratterizzata dall'individuo dicendo: “Ora vedo la figura come un cubo capovolto”». Il problema rimane infatti, riconosce Johnston, «come può l'esperienza visiva dell'individuo mutare mentre il suo oggetto resta lo stesso»? Una risposta fornita dallo studioso potrebbe essere che ciò che vediamo rimane lo stesso, ma «cambia l'interpretazione data dall'individuo alla propria esperienza». Gli esempi discussi da Wittgenstein della scatola e dell'anatra-lepre mostrano l'inadeguatezza di questa risposta. Johnston evidenzia come per Wittgenstein questa ipotesi non funzioni, «perché la

grammatica del vedere-come è del tutto diversa da quella dell'interpretare. In particolare, il vedere una figura in certo modo è uno *stato*, che ha lo stesso tipo di durata del vedere». Per esempio, «è sensato dire: “Ho guardato la figura per cinque minuti; per il primo minuto l'ho vista come un'anatra, poi come una lepre per circa un minuto e mezzo, e poi ancora come un'anatra fino alla fine”». Diversamente, l'interpretazione è un'*azione*. «Essa comporta l'uso della figura in un certo modo: per esempio assumendola come un particolare carattere in un linguaggio di simboli. Proprio per questo l'interpretazione ha un tipo di durata affatto diverso». Poniamo che qualcuno affermasse: «Per cinque minuti ho interpretato la figura come un'anatra, poi ho cominciato a interpretarla come una lepre», noi penseremmo che questa persona abbia passato cinque minuti a tentare di applicarla a diverse interpretazioni passando dall'una all'altra. «Ciò evidenzia un'ulteriore differenza tra il vedere-come e l'interpretare: infatti l'interpretazione è un'ipotesi, e può rivelarsi errata». Per esempio, in un messaggio espresso in un linguaggio simbolico potremmo interpretare l'anatra-lepre come un'anatra, mentre era stata intesa come una lepre: dunque fraintenderemmo il messaggio. Nel caso del vedere non c'è alcuna ipotesi di fraintendimento, e quindi non c'è possibilità d'errore. Quando qualcuno dice «ora la vedo come una lepre», non può essere errata, non diversamente da «ora vedo rosso». Dunque, «sotto molti importanti profili, la percezione di aspetti possiede la stessa grammatica della visione. Proprio come il vedere, è uno stato e ha una durata continua». La differenza con quanto noi sosteniamo è che l'aspetto collimi con la percezione, ossia, che gli aspetti siano sempre e comunque aspetti di quella data cosa osservabile. Condividiamo invece la distinzione tra vedere e interpretare nella lettura di Johnston che può essere anche sintetizzata con le parole di Bozzi: «Dunque, mentre l'*interpretazione* è un'attività o azione, il vedere corrisponde all'aver presente nel campo dell'*esperienza diretta* uno *stato* osservabile. Esso è l'insieme delle fattezze riconoscibili nell'oggetto durante il corso delle osservazioni; è né più né meno quello che credono tutti coloro che non si pongono problemi filosofici, ignorano le congetture degli psicologi della percezione, e quindi non sono soggetti a tentazioni che oggi potremmo chiamare costruttivistiche, mentre ierlaltro furono più o meno idealistiche».²⁰³ Le nostre posizioni, come vedremo, divergono qualora si intenda distinguere, oltre che tra vedere e interpretare, tra vedere e vedere-come, non condividendo la posizione di molti studiosi secondo la quale esistono diversi modi di vedere.

3.2 Aspetto vs interpretazione

Seligman sottolinea che l'analisi wittgensteiniana del vedere-come è una critica alla teoria del dato sensoriale.²⁰⁴ Wittgenstein polemizza con la teoria secondo cui una percezione visiva è costituita da una pura e indubitabile impressione sensibile unita a un'altra esperienza consistente nel risultato di un processo interpretativo, o, in altri termini, da dati sensoriali e giudizi a essi relativi.²⁰⁵ Secondo Seligman, Wittgenstein intende sostenere che, se la teoria del dato sensoriale fosse una valida spiegazione della visione, essa dovrebbe rendere conto del fatto che, di fronte a certe immagini e figure, l'osservatore, pur sapendo che il dato visivo non cambia, ha coscienza di un cambiamento della sua esperienza visiva.²⁰⁶

Nella sua discussione del problema, Seligman prende in considerazione la parte iniziale delle *Ricerche* in cui Wittgenstein presenta e discute il fatto che esistono varie interpretazioni possibili di una figura (un cubo, nel suo esempio) e differenti modi di vederla, e s'interroga sul rapporto tra il vedere in modi diversi e il vedere in conformità a un'interpretazione. Lo stesso esempio è presentato e discusso in modo analogo.²⁰⁷ Di fronte alla figura di Wittgenstein, un teorico del dato sensoriale sosterebbe che la percezione di un cubo schematico come una scatola, piuttosto che come uno scalino o un'intelaiatura di filo metallico, dipende da un atto di giudizio basato sull'esperienza passata. La stessa percezione della tridimensionalità della figura, anzi, sarebbe fatta dipendere da precedenti esperienze di oggetti cubici. Sostanzialmente, il teorico del dato sensoriale negherebbe che il cubo possa essere *visto* in modi diversi e affermerebbe che esso non può che essere *interpretato* in modi diversi, in virtù di un atto di giudizio di cui l'osservatore non è consapevole.²⁰⁸

L'obiezione avanzata da Wittgenstein è la seguente: se la descrizione della percezione visiva per mezzo di un'interpretazione fosse una descrizione indiretta, cioè, se vedere il cubo come una scatola significasse avere una determinata esperienza visiva che sempre si accompagna al fatto che interpreto il cubo come una scatola, innanzitutto dovrei esserne consapevole e, inoltre, dovrei essere capace di riferirmi a questa esperienza direttamente e non solo indirettamente.²⁰⁹

Wittgenstein sostiene che noi *vediamo* l'illustrazione del cubo in modi diversi e l'interpretazione si accorda all'aspetto visto: usiamo le parole dell'interpretazione come descrizione del modo di vedere che la favorisce.²¹⁰ Non possiamo comunicare la nostra esperienza visiva se non mediante un'interpretazione.²¹¹ Ma la descrizione che produciamo non è una descrizione indiretta, bensì la sua «espressione primaria», è una «manifestazione del vissuto».²¹² Non si tratta di una interpretazione «responsabile» di un vissuto,

bensi di una espressione del vissuto.²¹³ Il vedere un aspetto non è reso possibile dalla padronanza del linguaggio, né è conforme a un atto interpretativo. L'aspetto è visto e può essere descritto in modi diversi, tanti quanti vengono favoriti dalla struttura del fatto visivo.²¹⁴ Il manifestarsi dell'aspetto è il manifestarsi di un nuovo oggetto visivo, che può essere definito un oggetto fenomenologico, come Wittgenstein sembra suggerire quando identifica l'oggetto della percezione aspettuale col suo modo di darsi.

3.3 Percezione visiva e ostensione

Il richiamo di Wittgenstein all'ostensione pone dei problemi rispetto all'esempio discusso, infatti, egli scrive: «Se so che ci sono differenti aspetti dello schema del cubo, e voglio sapere che cosa un altro vede, posso fare in modo che, oltre alla copia, egli faccia un modello di quello che vede, oppure che me lo *indichi*; anche se *egli* non sa affatto a che scopo io gli richiedo due spiegazioni».²¹⁵ La situazione descritta da Wittgenstein è la seguente: noi conosciamo la pluristabilità della figura e la mostriamo a qualcuno che invece la osserva per la prima volta non sapendo che è possibile «vederla» in due modi diversi; in un altro caso è possibile, come noi sosteniamo, vedere due «cose» diverse. L'ostensione consente facilmente di identificare una cosa quando abbiamo a che fare con fatti fenomenicamente stabili. Nel caso di una figura pluristabile l'ostensione e la riproduzione non sembrano essere più garanti di ciò che stiamo osservando. Indicare il cubo (o riprodurlo) non è sufficiente a garantire «come» egli lo veda, ma unicamente «che» lo vede.

In certi casi come questo nemmeno la riproduzione di un modello tridimensionale è sufficiente a catturare la nostra esperienza. Nel caso del cubo schematizzato, esso non è sufficiente a chiarire se vediamo il cubo sporgere verso di noi oppure allungato in direzione opposta: possiamo comunicare la nostra esperienza visiva solamente attraverso parole o gesti. Il dover ricorrere al gesto «potrebbe far pensare che l'esperienza visiva sia, in senso stretto, inesprimibile, o comunque esprimibile solo in modo vago e approssimativo». Tuttavia, l'idea di un'esperienza privata e inesprimibile non ha senso. L'unico fondamento per parlare di un'esperienza specifica è ciò che dice o fa l'individuo, l'esperienza è caratterizzata dal fatto che l'individuo dice «Vedo il disegno come un cubo sporgente verso di me», oppure lo comunica a gesti. «La chiave – conclude Johnston – per comprendere la visione sta dunque nel riconoscere che il contenuto dell'esperienza visiva dell'individuo è fornito dalla spiegazione che l'individuo stesso offre di ciò che ha visto».²¹⁶ Inoltre le obiezioni all'ostensione non ci sembrano sufficienti a invalidare il metodo

ostensivo nell'osservazione, poiché possiamo chiedere al soggetto, anche nel caso di figure plustrstabili, di indicarci quali facce del solido egli vede prima. Si noti come «due» sono le spiegazioni se due sono le cose a cui ci riferiamo, poiché è la conformazione stessa del dato osservato a richiedere e consentire due possibili spiegazioni.

3.4 Vedere, vedere-come e interpretare

Per Wittgenstein il vedere-come è riscontrabile in quelle figure dove vi è qualcosa che rimane identico mentre qualcos'altro cambia. Vi è nel vedere-come un rendimento fenomenico diverso rispetto al mero interpretare, poiché avviene una ristrutturazione visiva della bistabilità della figura, non presente nel semplice mutare da un'interpretazione all'altra del dato visivo.²¹⁷ Prerogativa del vedere-come è secondo Wittgenstein la consapevolezza che la figura possa anche essere vista altrimenti.²¹⁸



Prendiamo in considerazione tre esempi per chiarire la differenza tra interpretazione e percezione. La prima figura è la «F» inventata da Wittgenstein come esempio di vedere-come, la figura coppa-profili è un esempio di figura bistabile mentre la terza immagine è interpretabile in diversi modi, come per esempio: moneta, disco o sigaro.²¹⁹ La «F» ingrandita e ritoccata da Bozzi può essere vista come una «F» ma anche come l'immagine speculare di una «F»: «Allora – si domanda Wittgenstein – “vedo veramente qualcosa di diverso, o soltanto interpreto quello che vedo in modo diverso?”».²²⁰ Se la figura fosse disegnata male, se avesse dei trattini orizzontali appena poco sporgenti verso sinistra, «occorrerebbe – scrive Bozzi – proprio “interpretare” l'enunciato che allude alla bistabilità della figura in questione». Ma il fatto stesso, continua lo psicologo triestino, «che il disegno possa essere migliorato, in rapporto al fine che ci proponiamo, indica che si tratta di un vedere piuttosto che di un interpretare. Possiamo progettare una serie di «F» in cui la prima forzatamente si lasci solo interpretare come rivolta verso sinistra, e l'ultima si mostri ugualmente bene nei due modi».

Bozzi sottolinea come per Wittgenstein l'«interpretare è un'azione» mentre «vedere non è un'azione ma uno stato».²²¹ Il vedere corrisponde alla presenza di una cosa in uno stato osservabile, con tutte le fattezze che essa presenta durante l'esperienza diretta. L'interpretazione invece è un'attività ossia un processo mentale che si svolge nel tempo: essa ha un inizio e una sua conclusione, una fine temporale come per esempio la soluzione di un problema. Tornando al primo esempio della doppia «F» essa non è una interpretazione poiché vi è un cambiamento di stato. La stessa cosa accade anche nella figura coppa-profili, dove il mutamento di stato è avvertito in modo ancora più netto attraverso un istantaneo balenare di qualcosa all'interno della figura che ne determina il passaggio da uno stato all'altro. Prolungando l'osservazione della figura arriviamo inevitabilmente a scoprire la sua bistabilità, «proprietà interna del sistema di margini da cui risulta». Il cambiamento di stato nei due casi, scrive Bozzi, «è prova del fatto che il vedere è uno stato».

La figura a destra invece è utilizzata da Bozzi per esemplificare che cosa sia un'interpretazione. «Guardatela bene: in essa non succede nulla, essa non trapassa in altra figura né mostra al suo interno movimenti di sorta». La figura può essere *interpretata* come una varietà di cose: «una moneta, un panforte di Siena, un sigaro, un disco volante, uno sfilatino al prosciutto». Interpretare la figura in un determinato modo consente di apprezzare i particolari, «ma mai di *vedere* una cosa o l'altra, o di cogliere in essa una trasformazione, un mutar di rapporti o di equilibri figurali».²²²

Le tre figure sono utilizzate da Bozzi come chiarificazione della «grammatica» del termine «vedere», «l'uso linguistico è tale, e di fatto la grammatica del sentire e del vedere, contro quella dell'interpretare, è *là nelle cose*». Le prime due immagini ci introducono alla nozione wittgenstaniana di vedere-come, mentre la terza rappresenta il caso, più generale e comune, delle rappresentazioni al tratto. Il segno fenomenicamente presente e ostensibile di queste figure, può esser interpretato in diversi modi: ogni immagine, così come qualsiasi bozzetto tracciato su un pezzo di carta, è privo della ristrutturazione che contraddistingue invece le prime due figure.²²³ Il terzo esempio è un disegno che, per quanto «ambiguo» possa risultare, è visivamente ciò che è, le diverse interpretazioni possono contribuire a definirlo come la rappresentazione *di qualcosa*.

Le parole di Bozzi «là nelle cose» sono da prendere alla lettera. Infatti, i tre esempi non devono farci concludere che vi siano tre modalità percettive. Noi rifiutiamo l'idea che le distinzioni operate sul piano linguistico corrispondano a una classificazione del vedere invece che a una classificazione delle cose. In tal caso una siffatta tripartizione può essere oggetto del rasoio Occam e ridotta a quell'unica percezione che di fatto conosciamo. L'esperienza diretta del mondo

ci consente di classificare e memorizzare diverse classi di oggetti (qualora possiedano caratteri simili) come appartenenti al medesimo insieme, ciò non significa *vedere* in modo diverso, ma unicamente classificare cose tra loro simili.

4. Non tutte le cose sono classificabili come vedere-come

L'analisi del cambiamento d'aspetto è utilizzata da Wittgenstein per analizzare l'intera dimensione del vedere. In altri termini, possiamo dire che, per Wittgenstein, «la discussione del vedere-come può condurre a una migliore comprensione del vedere».²²⁴ Egli distingue i casi in cui possiamo usare l'espressione vedere-come da quelli in cui non possiamo. Per esempio è insensato dire «ora vedo questa cosa come una forchetta» quando ciò che sto effettivamente vedendo è una forchetta. «E neanche la cosa che sta sulla tavola e che si *riconosce* come una posata, si *prende per* una posata».²²⁵

Possiamo usare l'espressione vedere-come unicamente quando siamo consapevoli che c'è almeno un altro modo di vedere quella figura. Un bambino non capirebbe infatti l'enunciato «vedo questo *come* un tavolo» pronunciato in presenza di un tavolo; forse potrebbe capire «lo vedo come un tavolo» solo se detto in un contesto in cui non sia manifesto che l'oggetto sotto osservazione è un tavolo.²²⁶ Ancora, quando vedo un uomo in una fotografia non dico «questo potrebbe essere visto come un uomo» e se vedo l'immagine di un leone non posso dire di vederlo *come* un leone.²²⁷

Secondo Wittgenstein, il vedere-come non è parte della percezione visiva.²²⁸ Bozzi ritiene che solo dopo aver visto la «F» di Wittgenstein ci è possibile chiederci che cosa quel segno rappresenti. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, la possibilità di migliorare il segno per farlo apparire una comunissima «F» indica che l'interpretazione è successiva al fatto visivo. Dire «La vedo come...» esprime la mia congettura.²²⁹ Wittgenstein sostiene che una figura ambigua come la figura coniglio-anatra può essere una figura ben nota. Quando riconosciamo un certo oggetto o una certa immagine comunichiamo la nostra percezione («questo è un coniglio»). Compriamo la stessa operazione anche quando riconosciamo la figura ambigua come la figura coniglio-anatra, ma *non* comunichiamo la nostra percezione quando diciamo «ora è un coniglio» o «la vedo come un'anatra», perché in questi ultimi casi abbiamo effettuato un confronto, abbiamo usato la nostra facoltà di giudizio e non la sola visione.²³⁰ A differenza della terminologia della visione, «la terminologia del vedere-come è essenzialmente contrastiva».²³¹ Dunque, il vedere-come non è parte della percezione, cioè non vediamo grazie all'interpretazione.

Diversamente da Zemach riteniamo che asserire che per Wittgenstein tutto il vedere è vedere-come sia errato.²³² «Quando vediamo una forchetta non siamo consapevoli di interpretare qualcosa. [...] Dobbiamo vedere in virtù dell'interpretazione; non possiamo vedere le cose "in modo neutrale", *senza* l'intervento dell'interpretazione».²³³ Zemach tende a enfatizzare le osservazioni di Wittgenstein sulla connessione tra visione e pensiero.²³⁴ Egli ritiene che secondo Wittgenstein l'interpretazione è sempre coinvolta nel processo percettivo. Wittgenstein si chiede «da che cosa si distingue un caso di visione da uno di interpretazione».²³⁵ Secondo Zemach, invece, il filosofo ci sta dicendo che l'interpretazione è responsabile della visione; il passo mostra semplicemente, in maniera concreta, la necessità di trovare dei validi criteri per distinguere visione e interpretazione.²³⁶ Inoltre, Zemach legge l'asserzione wittgensteiniana «dunque l'interpretiamo; e la *vediamo* come l'*interpretiamo*», che si riferisce al caso di visione aspettuale della figura di un cubo, come l'effettiva espressione del pensiero wittgensteiniano.²³⁷

Lewis ha dimostrato che l'inizio del paragrafo successivo delle *Ricerche* indica che così non è. Wittgenstein scrive «Qui si vorrebbe forse rispondere...», che suggerisce che la frase precedente è un'obiezione di un interlocutore immaginario.²³⁸ L'interlocutore è un teorico dei dati sensoriali, che pensa che noi non vediamo la figura del cubo in modi diversi e che quando esprimiamo il cambiamento d'aspetto abbiamo soltanto «una impressione visiva sulla base della quale produciamo diverse interpretazioni».²³⁹ Zemach invece ascrive a Wittgenstein la posizione dell'interlocutore. A questo proposito Lewis afferma che «vedere un oggetto in conformità ad un'interpretazione non implica vederlo in conformità ad un atto interpretativo».²⁴⁰ Sebbene non interpretiamo una figura (diciamo un cubo o un triangolo) in modi diversi, si può dire che vedo la figura secondo differenti interpretazioni. Ma «differenti interpretazioni» significa «descrizioni di modi differenti di vedere la figura». Quindi i principali fraintendimenti dell'analisi wittgensteiniana della percezione visiva derivano da un'implicita accettazione della teoria del dato sensoriale da parte di alcuni suoi interpreti.

5. Vedere contro la nostra volontà

La figura del cubo segna l'autonomia del vedere poiché, oltre che reggere diverse interpretazioni su un unico rendimento fenomenico, il rovesciamento può avvenire non intenzionalmente. È essenziale, scrive Bozzi, «rendersi conto dell'importanza che ha, per la teoria, il fatto che le pluristabilità negli oggetti si manifestino spontaneamente, in assenza di pensieri, di intenzioni, di parole». Il

cosiddetto *gestalt-switch* è autonomo rispetto alle attività cognitive superiori.²⁴¹ Per Bozzi l'atto intenzionale e volontario che consiste nel voler vedere la coppa o i profili può aiutare a ottenere l'inversione, «ma può anche non giovare ad ottenerla». D'altra parte l'inversione può avvenire senza che l'osservazione sia il risultato di un atto volontario, il quale non risulta essere necessario alla scoperta della bistabilità della figura. L'intenzione di vedere «è debolmente correlata al fenomeno, e certo non è necessaria». La stessa cosa può essere affermata riguardo al ruolo del «suggerimento» di fronte a figure ambigue. Esso a volte può risultare decisivo ma si dà il caso in cui se qualcuno vi suggerisce «la coppa» o «i profili», «la menzione di tali oggetti non vi faccia scorgere questo o quello nel sistema sotto osservazione».

Il problema riguarda il ruolo dell'*esperienza passata*, del riconoscimento e del possesso di un concetto al fine di ottenere l'inversione figurale.²⁴² Come abbiamo evidenziato, l'inversione figurale può capitare attraverso suggerimenti tipo: «Vedi la papera?», «Sì, la vedo», «Vedi il coniglio?», «Sì, lo vedo». Lo stesso Wittgenstein nota anche che chiedendo «Vedi la papera?», vi può essere inizialmente una risposta negativa e poi un'esclamazione come: «Ah! Adesso ho capito, adesso la vedo». Vi è anche la circostanza in cui, se noi guardiamo la figura senza pensare a niente, scatta l'inversione indipendentemente dalla nostra volontà: ciò significa che la percezione di una figura al posto di un'altra è *indipendente* dal linguaggio e non è necessariamente legata alle nostre intenzioni. Possiamo avere l'intenzione di vedere un papero e incontrare un coniglio e viceversa.

Il punto rilevante è che è sufficiente, ma non necessaria, l'intenzionalità del soggetto perché avvenga il ribaltamento della figura: «Il cambiamento dell'aspetto possiamo provocarlo ed esso può anche prodursi contro la nostra volontà. Può seguire la nostra volontà come può farlo il nostro sguardo».²⁴³ Infatti a volte capita che, proprio quando viene dato il suggerimento, si osservi ciò che è stato suggerito, ma può anche darsi il caso contrario in cui non si vede ciò che è stato suggerito. Il concetto di «indipendenza» del fatto osservato è spesso equivocado poiché si crede erroneamente che due cose siano percettivamente indipendenti nei casi in cui: se succede A, allora non succede B. Diversamente si dicono indipendenti quando: se succede A succede qualche volta B e qualche volta A; se succede B succede qualche volta B e qualche volta A. Possiamo allora avere la parola che suggerisce «papera» e la parola che non suggerisce «papera», poi la parola che suggerisce «coniglio» e la parola che non suggerisce «coniglio», talvolta in concomitanza con quella parola si realizza una figura e talvolta no. L'espressione «talvolta sì e talvolta no» costituisce la matrice dell'indipendenza tra i due fenomeni. Tale ragionamento implica l'*indipendenza* del percetto rispetto al linguaggio.

Altro aspetto rilevante è che il passaggio da un'immagine all'altra accade anche quando noi non pensiamo a nulla pur affermandolo in seguito, attraverso il linguaggio. Si potrebbe obiettare che il dirlo implichi già il linguaggio. Il fatto che lo si affermi tramite il linguaggio, parlando di una fase della nostra esperienza appena vissuta, non implica che essa, quando era vissuta, necessitasse del linguaggio. Il mondo esterno delle cose visibili, tangibili, odorabili, «gustabili», udibili ha esistenza precategoriale autonoma e in quanto tale costituisce il banco di prova rispetto a ciò che affermiamo su e di esso.

Vicario distingue tra figure reversibili e figure ambigue, poiché solo nelle prime vi è un mutamento di posizione. Il cubo cambia posizione, mentre figure come la «F» e l'anatra-lepre rimangono spazialmente le stesse. Si parla di *figure ambigue* nei casi in cui il sistema percettivo non riesce a «decidere» quale delle due soluzioni accettare in modo definitivo, per cui si oscilla fra diversi risultati percettivi, nessuno dei quali si impone in maniera stabile. L'inversione produce un mutamento della collocazione spaziale nel caso di *figure bistabili* come nell'esempio del «cubo di Necker»: visibile alternativamente dall'alto, come se fosse appoggiato su un tavolo oppure da sotto, come se fosse sospeso.

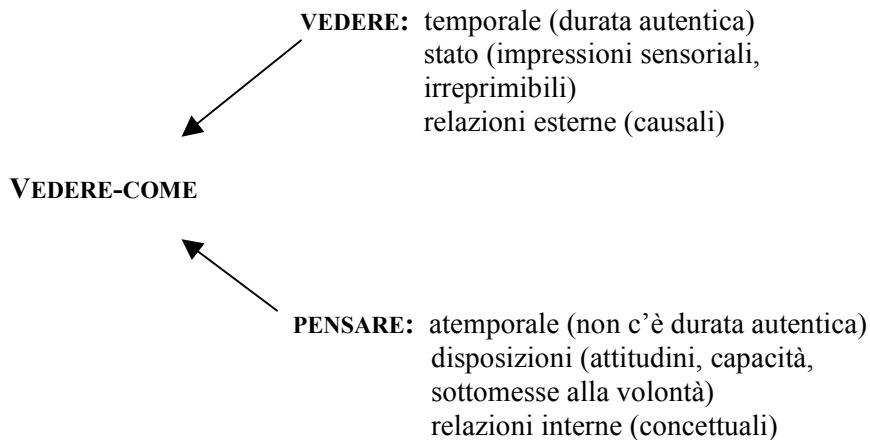
Fatte queste precisazioni il punto centrale è se le tre figure prese in esame da Bozzi siano o meno tre modi di vedere: bistabile, vedere-come e un caso di interpretazione. Egli ritiene che le immagini mostrino tre diversi modi di vedere. Infatti, nell'ultima figura da un punto di vista percettivo non accade nulla, la figura può solo essere interpretata in modi diversi. La «F» disegnata da Wittgenstein invece può essere vista e interpretata in due modi diversi: come «una», oppure, come una doppia effe ed esemplifica i casi di vedere-come. Mentre il cubo di Necker è una figura doppiamente stabile (reversibile).

5.1 Vedere vs vedere come

Wittgenstein situa il concetto di vedere-come tra il vedere e il pensare. Vediamo in che senso il vedere-come non è vedere *tout court*. La ragione fondamentale per cui il vedere-come è distinto dalla percezione ordinaria di un oggetto è che nel primo è insito un fattore voloniaristico che manca nella seconda.²⁴⁴ La forma di descrizione «Ora vedo questo come...» non si applica alla percezione ordinaria di un oggetto, per esempio di una posata, perché non ha senso dire che tento di vedere l'oggetto in questione «come» una posata. In questo senso noi neghiamo che esista una differenza tra un vedere *tout court* e il vedere-come, non vi sono diversi tipi di vedere ma solo diverse «cose» che, essendo costituite in modo diverso, possono richiedere un addestramento di un certo tipo, lunghe o brevi osservazioni.

Tale fattore volutaristico, come precisano molti studiosi di Wittgenstein, non va enfatizzato. Esso è soggetto a svariati vincoli, il fatto di vedere ora un aspetto ora un altro «dipende dall'apprendere una tecnica di applicazione dei concetti che informano gli aspetti». In secondo luogo, l'elemento volutaristico rimanda a una focalizzazione dell'attenzione verso alcuni punti della cosa osservata che si configura come un «notare l'aspetto». Il fattore volutaristico è quindi ritenuto fuorviante poiché è la configurazione della cosa osservata a determinare un certo ventaglio di interpretazioni e a escluderne altre come non aderenti al fatto osservato.

Nel volume di Chauviré, Laugier, Rosat si distinguono in modo preciso diverse «grammatiche» del vedere. Esso non è riducibile a una logica del pensiero, è statico in opposizione alla labilità del cambiamento di aspetto, inoltre possiede una durata autentica (un inizio, una fine, delle interruzioni possibili in funzione dei movimenti del corpo dell'agente percipiente e/o dei suoi oggetti in rapporto a detto agente).²⁴⁵ Il vedere è quindi distinto dal pensare che «è di fatto dipendente da quelle che sono, sempre *grammaticalmente* parlando, atemporali, evolutive, dinamiche (in opposizione alla passività o alla ricettività che caratterizza gli stati)». ²⁴⁶ Il vedere-come è collocato tra queste due polarità, ed è riassunto dagli autori nello schema seguente:



Secondo i tre studiosi francesi, Wittgenstein «suggerisce che si può operare in favore della distinzione tra *due poli grammaticali*: da una parte gli *aspetti "puramente ottici"* e dall'altra gli *aspetti "concettuali"*». Vengono così delineando il seguente schema dove sono riassunte e distinte le diverse modalità del vedere: quella primaria che comprende esempi, come la doppia croce e il cubo di Necker, segue un «punto di rottura grammaticale» oltre il quale si passa ai tratti disposizionali primari dove troviamo il vedere-come, l'esempio del triangolo eccetera. Tale suddivisione avviene per gradi di complessità.

Wittgenstein riconosce il carattere non concettuale delle figure del cubo e della croce: questi casi sono indicati come «puramente ottici». ²⁴⁷

TRATTI OTTICI PRIMARI

(dal più al meno “puramente ottici”)

- Doppia croce nera e bianca (contrasto)
- Cubo di Necker (elementi spaziali) (sapere)
- Vedere una forma umana nell’incrociarsi dei rami di un albero (aspetto di organizzazione, cambiamento di configurazione) (immaginazione, sapere)



ROTTURA GRAMMATICALE



- Papera – coniglio (nessun cambiamento spaziale, nessun cambiamento di configurazione) (disposizione richiesta: sapere)
- Concepire le vocali come associate ciascuna ad un colore diverso (sapere, immaginazione)
- Triangolo visto a volte come una montagna, a volte come una freccia, a volte come sospeso per un angolo,... (ma anche vedere la doppia croce nera e bianca come la parte superiore di un ombrellone o come le pale di un mulino!) (disposizioni richieste: capacità di rappresentarsi, immaginazione, sapere)
- Sentire (intendere/comprendere) una frase musicale come una “conclusione” o sentire l’indicazione musicale “come da molto lontano” (disposizioni richieste: “una cultura ci piacerebbe dire!” scrive Wittgenstein)

TRATTI PRIMARI DISPOSIZIONALI

(degli aspetti che si richiamano solo ad una capacità, a quelle che necessitano l’incastro di numerose disposizioni in reti)

La nostra critica è rivolta proprio a questo tipo di classificazioni, esse infatti conducono alla distinzione tra tipologie di vedere. Nel caso della doppia croce, per esempio, gli aspetti sono ritenuti puramente ottici: il mutamento d’aspetto può essere messo in luce semplicemente indicando dapprima una croce nera, poi una croce bianca (o viceversa). Mentre si ritiene che un altro tipo di percezione è quella implicata nel vedere lo schema di cubo come un cubo;

infatti qui l'aspetto è tridimensionale, mentre nel caso della doppia croce non lo era. In quest'ultimo caso, non è necessario descrivere l'esperienza dicendo che si vede una croce nera su uno sfondo bianco: la si potrebbe esprimere semplicemente dicendo che si vede una croce nera e uno spazio bianco circostante. Inoltre i due aspetti potrebbero essere delucidati dipingendo delle croci su un foglio: cioè in termini di rappresentazioni bidimensionali. Per contro, l'esperienza di vedere lo schema del cubo come un cubo può essere spiegata solo in modo tridimensionale, per esempio indicando un vero cubo.²⁴⁸ Diversamente riteniamo che sia possibile distinguere tra diverse tipologie di figure come le figure reversibili (cubo di Necker), dove avviene un mutamento spaziale e le figure come la doppia croce. Questo però non comporta alcuna distinzione interna alla percezione diretta: la percezione del cubo non è una percezione più «complessa» rispetto a una «semplice» percezione della doppia croce. Tutt'al più la complessità sarà interna al surrogato e non alla percezione che di per sé non ammette distinzioni.

La differenza della nostra posizione diventa evidente dopo la «rottura grammaticale». Infatti si ritiene che i diversi tipi di percezione di aspetti, indicati nella seconda parte dello schema, richiedano prerequisiti di tipo diverso. Per esempio, per poter vedere gli aspetti dell'anatra-lepre si sostiene che bisogna già aver dimestichezza con le sagome di questi due animali, mentre per la doppia croce non vige un'analoga condizione. Allo stesso modo, per vedere un lato di un triangolo come la base e un altro come il vertice, occorre conoscere questi termini e padroneggiarne la tecnica d'applicazione. In questo caso l'individuo deve possedere certe abilità prima di poter dire che possiede determinate esperienze, perciò «il substrato della sua esperienza vissuta è la padronanza di una tecnica».²⁴⁹ Ciò può sembrare inusuale: viene da chiedersi come la padronanza di una tecnica possa costituire una condizione logica per avere un'esperienza. Di certo, come osserva Wittgenstein, non si presuppone alcuna simile condizione per essere in grado di avere mal di denti. Questo, tuttavia, significa semplicemente che qui non abbiamo a che fare con il medesimo concetto di esperienza: si tratta di un concetto diverso, anche se collegato.²⁵⁰ Quindi si afferma che, non solo la nozione del vedere aspetti comporta una modifica del concetto di vedere, ma che è anche possibile distinguere tra diversi tipi di vedere più o meno complessi, ossia compenetrati da più o meno complesse attività cognitive. La discussione wittgensteiniana della percezione di aspetti risolve il problema relativo ai diversi tipi di visione, mostrando che la percezione visiva non è affatto così semplice come pretenderebbe la spiegazione basata sull'immagine interna. Ciò che vediamo non rientra in un'unica categoria omogenea, ma richiede concetti diversi. In

particolare, gli aspetti di una figura appartengono a una categoria diversa dai colori e dalle sagome che formano quella figura.

6. Vedere-come: anatra-lepre

Johnston evidenzia il caso, immaginato da Wittgenstein, in cui una persona non è a conoscenza dell'aspetto bistabile della figura anatra-lepre, in questa circostanza egli la considererà semplicemente come la raffigurazione di una lepre o di un'anatra. Nel primo caso se gli si chiedesse che cosa rappresenta la figura, indicherà altre figure di lepri, o qualche lepre reale, o magari farà l'imitazione di una lepre. Di certo non dirà: "Ora vedo la figura come una lepre". Farà invece il resoconto della propria percezione in modo normale. Le ambiguità della percezione nascono solamente qualora una persona, che abbia familiarità con entrambi gli aspetti, affermi: "Quello vede la figura come una lepre", oppure quando l'individuo stesso vede improvvisamente l'altro aspetto e dice "Adesso sembra completamente diverso, sembra un'anatra!". Centrale è cosa Wittgenstein intenda con «avere familiarità con ...». Tale familiarità, a nostro avviso, non comporta una distinzione sul piano dell'osservabile in atto. Quando noi scopriamo un'altra figura vediamo un'altra cosa, ma il nostro sapere non determina ciò che vediamo, possiamo conoscere un'infinità di animali diversi eppure difficilmente scopriremo qualcosa di diverso da un'anatra e una lepre, la gamma delle possibili «interpretazioni» si riduce a due. L'importanza del vedere-come al fine di operare un chiarimento concettuale sulla percezione visiva è sottolineata dallo stesso Wittgenstein: «Qual è l'importanza di questo fenomeno? È davvero tanto più strana delle esperienze visuali quotidiane? Questo fenomeno getta luce inaspettata su di esse? – Nella descrizione di esso, raggiungono il culmine (i) problemi riguardanti il concetto di vedere».²⁵¹ Il vedere-come è qui ritenuto situato all'incrocio tra l'informazione sensoriale e l'elaborazione concettuale: come ricorda Casati sullo sfondo troviamo il problema che ha origine nell'età moderna e che ritrova animosità alla fine del secolo scorso nel dibattito tra empiristi e innatisti. Ma in che misura ciò che sappiamo può influenzare o dipendere dalla nostra percezione visiva?²⁵²

Wittgenstein critica un certo modello psicologico secondo il quale: «(1) vedere un aspetto di un dato oggetto comporta vedere un oggetto diverso dall'oggetto dato (una forma della fallacia dei dati sensoriali), e (2) la percezione non è permeabile alla cognizione».²⁵³ È necessario comprendere se nei casi «complessi» di percezione visiva sussista realmente un'influenza del sapere

sulla percezione e se il vedere-come possa essere considerato un vedere diverso rispetto a un qualunque altro caso di percezione visiva.

6.1 Vedere X come Y

Che la nostra esperienza muti da quando vediamo la figura come un'anatra a quando la vediamo come una lepre è attestato dal fatto che, «se mi chiedessero cosa vedo, darei descrizioni o traccerei rappresentazioni differenti; nell'un caso farei il disegno di un'anatra, nel secondo quello di una lepre».²⁵⁴ Nel caso in esame trattandosi di una figura ambigua potremmo anche affermare che due persone vedono due animali, un papero e un coniglio, mentre disegnano la *stessa* figura.

Il vedere-come, secondo Wittgenstein, non può essere considerato solo un pensare, in quanto il vedere l'aspetto significa notarlo, e questo implica un tratto genuinamente percettivo del vedere-come, il quale non consiste in una semplice sovrapposizione della percezione di un oggetto a un'interpretazione concettuale.

Quando vediamo un'anatra in carne e ossa noi memorizziamo ciò che abbiamo visto, determinando un' classificazione. La percezione di un surrogato può adattarsi o meno a quella classificazione determinando l'esperienza immediata del significato. Ciò avviene immediatamente poiché non esitiamo a vederla così in quanto sappiamo come vederla. Tale considerazione non implica l'esistenza di due modi di vedere. Una circostanza simile avviene quando impariamo a leggere, dove i segni delle lettere non vengono più visti come tale ma associati direttamente al significato delle parole.

«Vedere X come Y è almeno vedere X, ed effettuare un'appropriata connessione tra X e qualcosa del tipo Y. Ciò che costituisce "un'appropriata connessione" varierà secondo le circostanze. (...) Affinché possa vedere X come Y, A deve possedere il concetto di Y».²⁵⁵ Questo è il problema espresso da Wittgenstein attraverso l'esempio della figura anatra-lepre: è possibile che qualcuno che non conosce i conigli veda un coniglio nella figura coniglio-anatra?²⁵⁶

Wittgenstein rispondere negativamente a tale interrogativo sostenendo inoltre che il contesto può forzare la visione: se la figura è posta tra figure di conigli può facilmente essere vista come un coniglio.²⁵⁷

6.2 Identikit: dall'immagine alla realtà

Analizziamo ora uno dei modi d'impostare il problema da parte di Wittgenstein: «Dovrei dire: “Una lepre può assomigliare ad un'anatra”?». ²⁵⁸ Sarebbe pensabile, si domanda Wittgenstein, che qualcuno, sapendo che cos'è una lepre ma non che cos'è un'anatra, dicesse: «Posso vedere quel disegno come una lepre e anche in un altro modo (aspetto), sebbene per descrivere il secondo modo non ho la parola adatta perché non ho mai visto prima un'anatra». Poi viene a sapere che cos'è un'anatra (non è sapere cognitivo appreso attraverso una descrizione, ma semplicemente perché l'ha osservato direttamente nella realtà) e dice: «Allora è quello che ho visto»! Si potrebbe sostenere che si vedono i due aspetti della figura senza identificare la seconda figura, ma non è quanto Wittgenstein vuole dirci. Il punto è che per Wittgenstein la bistabilità della figura anatra-lepre presuppone la conoscenza di come è fatta un'anatra e una lepre.

Una lepre non può assomigliare a un'anatra, eppure la figura qui è composta esattamente dagli stessi elementi; allora possiamo affermare che questa figura disegnata sulla carta non assomiglia a se stessa? Se ragioniamo in termini analitici dovremmo dire non solo che è falso che il papero non assomiglia alla lepre, ma addirittura che sono la stessa cosa. Però nella realtà la lepre non è fatta così e nemmeno il coniglio. Se tutte le linee che compongono il disegno sono le stesse per i due animali, allora il disegno è lo stesso; ciò che è rappresentato da quelle linee assomiglia necessariamente a tutto quello che è rappresentato dalle stesse, anche se non c'è alcuna somiglianza tra un papero e un coniglio.

Sarebbe pensabile che una persona, sapendo che c'è una lepre ma non un'anatra, dicesse: «Posso vedere il disegno come una lepre, però anche in un altro modo. Probabilmente si tratta di un altro animale, forse immaginario, che non sono in grado di descrivere», potrebbe essere il caso di un aborigeno che si trovasse di fronte a un coniglio per la prima volta.

Il punto da considerare è il passaggio dalla raffigurazione all'oggetto, che può essere rappresentato con modalità allusive (come per esempio una caricatura) e grazie alle quali veniamo a sapere che cos'è un'anatra. Possiamo dare un'interpretazione di un oggetto mentale che all'inizio era «vuoto», e solo grazie alla spiegazione tramite parole e figure veniamo a conoscenza del concetto che lo caratterizza, determinandone una possibile identificazione.

Occorre a questo punto fare una premessa maggiore e una minore:

1. Se la figura è reversibile, la vediamo tale perché ognuna delle due facce corrisponde a un oggetto differente (per es. cubo di Necker). Si può affermare che la maggior parte delle figure reversibili sono figure senza senso. Non

occorre che vi sia familiarità con due oggetti diversi per poter vedere in una figura la sua bistabilità, ossia i suoi due aspetti diversi.

2. Possiamo realizzare il disegno di un animale che il nostro interlocutore non ha mai visto, così quando lo incontrerà nella realtà sarà in grado riconoscerlo (come nel caso dell'identikit di una persona ricercata).

Sommando le due premesse diviene possibile ciò che per Wittgenstein non era possibile, e cioè il disegno può essere tale che vediamo il coniglio e un'altra cosa che può essere il disegno di un animale che non abbiamo mai visto e che però siamo pronti a riconoscere non appena lo incontriamo la prima volta.

Possiamo quindi avere figure reversibili in cui si vedono due cose, di cui l'una o l'altra è priva di riferimento; allo stesso modo può verificarsi il caso in cui tracciamo dei disegni di animali ignoti all'osservatore, tramite i quali però è possibile riconoscere i medesimi animali nella realtà quando li incontrerà per la prima volta. Da ciò deriva la possibilità di riconoscere la realtà attraverso il disegno.²⁵⁹

6.3 Bistabilità e riconoscimento

Nel caso dell'anatra-lepre le due soluzioni percettive non si assomigliano, benché le strutture portanti siano identiche. Dato lo stesso sistema di segni tracciato sullo sfondo, vi dovrebbe essere identità tra la lepre e il coniglio, ma pur essendoci identità in ogni punto della figura, non c'è *somiglianza* tra i due elementi. È possibile che una figura sia bistabile e in una delle soluzioni percettive il nostro interlocutore riconosca qualcosa, mentre nell'altra non riconosca alcunché. Supponiamo che camminando il nostro interlocutore incontri un certo animale sulla sua strada, lo vede e afferma: «Ecco quello che io vedevo nella seconda alternativa della figura bistabile!». Wittgenstein sostiene che non è possibile, ma evidentemente lo è, principalmente per due ragioni:

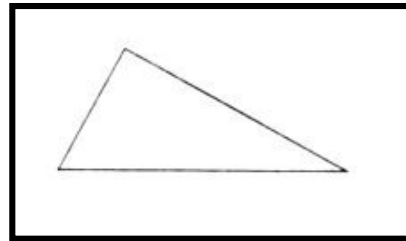
1. Si danno figure bistabili anche quando non c'è nulla da riconoscere nelle varie soluzioni percettive (per esempio avendo figure percettive astratte); quindi è possibile vedere la bistabilità anche senza alcun richiamo associativo con qualche esperienza concreta.

2. È possibile che io faccia lo schizzo di qualche animale che il mio interlocutore non ha mai visto e che sulla base di questo schizzo veda l'animale e dica: «Ecco, questo è l'animale dello schizzo».

Dato che queste due cose sono vere, è vera anche la somma logica che nega l'affermazione di Wittgenstein. Queste sono le premesse teoriche, la difficoltà risiede nell'inventare la soluzione concreta.

7. Essere ciechi a un aspetto

Per comprendere la percezione continua di aspetti, Johnston evidenzia il problema della cecità a un aspetto ossia «l'idea secondo la quale ci rapportiamo alle figure in modo diverso da come si rapporterebbe una persona che non vede gli aspetti». Come si comprende che qualcuno si rapporta a una figura vedendo un aspetto? Nel caso delle figure ambigue, «i proferimenti dell'individuo sono un criterio decisivo, ma – come si vede nel caso delle figure non ambigue – tale criterio è legato anche ad altri aspetti della nostra reazione a queste figure». Wittgenstein a questo proposito si sofferma ad analizzare una figura triangolare che può essere vista in diversi modi: un foro triangolare, un solido, una figura geometrica, appoggiato sulla propria base, appeso per un vertice, una montagna, un cuneo, una freccia eccetera. Immaginiamo l'esperienza di una persona che non riesca a vedere questi diversi aspetti della figura, «un “cieco agli aspetti” vedrebbe ciò che vediamo noi, nel senso che sarebbe in grado di descrivere (e copiare) le proprietà geometriche della figura, ma per ipotesi non direbbe mai di vederla in un modo particolare. Ciò fa pensare che l'unica differenza tra noi e lui sia che noi diciamo certe cose che quella persona non dice»; ciò dimostra allo stesso tempo che tutto il suo modo di relazionarsi alla figura è diverso dal nostro.



Le cose che affermiamo stanno a indicare che ci rapportiamo alle figure nello stesso modo in cui ci rapportiamo alle cose da esse raffigurate. Sulla scorta di queste osservazioni è importante notare che ci sono diversi tipi di aspetto, e di conseguenza, secondo Johnston, diverse forme del vedere-come. Per esempio, «occorre immaginazione per vedere un triangolo come un pezzo di vetro rotto, mentre non ce ne vuole affatto per vedere i vari aspetti di una figura come la precedente».

Discutiamo un altro esempio: «Immaginiamo di guardare la figura di un palloncino che si libra verso il cielo. Se è ben realizzata, potremmo esprimere la nostra reazione dicendo: “Ti fa avvertire la leggerezza del palloncino: è come se il prossimo alito di vento dovesse soffiare via dalla figura”. Espressioni come queste e altre simili ci autorizzano a dire che vediamo il palloncino come un oggetto che vola, e non che semplicemente sappiamo che la figura mira a rappresentare ciò. La reazione di una persona affetta da “cecità agli aspetti” sarebbe del tutto diversa. Essa sarebbe cosciente quanto noi dei segni sulla carta, ma, per ipotesi, si rapporterebbe ad essi unicamente come segni. Per esempio, noterebbe l'oggetto più o meno circolare disegnato sulla carta, e forse

converrebbe che può rappresentare un palloncino, ma aggiungerebbe che potrebbe rappresentare anche mille altre cose; inoltre non comprenderebbe come la figura possa rappresentare qualcosa indipendentemente dal fatto di avere un certo uso. In un linguaggio di simboli, la figura potrebbe rappresentare un palloncino; in un diagramma, potrebbe indicare la misura di un foro da praticare; ma di per sé non è altro che una forma di un certo tipo. Questi esempi evidenziano la differenza tra la relazione che noi abbiamo con le figure e quella che ha il “cieco agli aspetti”; in tal senso, gli esempi giustificano l’affermazione che noi vediamo le figure diversamente da lui. Inoltre questa spiegazione chiarisce il fenomeno della comparsa improvvisa di un aspetto: vuol dire che, in un simile caso, ci rapportiamo alla figura prima come un certo oggetto, poi come un altro». Johnston non considera che se siamo cechi a un aspetto e vediamo per esempio l’anatra-coniglio unicamente come un animale, il problema letteralmente non si pone, poiché tale figura per chi l’osserva è una figura stabile e non doppiamente stabile. Il fatto che due persone vedano nella «medesima» figura bistabile due cose diverse è motivato dalla forma della cosa che si presta a essere vista come due figure; ciò non dipende dai nostri concetti e dalla nostra esperienza passata ma, principalmente da come l’immagine è organizzata visivamente.

Nell’esempio del palloncino non c’è alcuna ristrutturazione visiva e quindi si non si tratta di vedere il palloncino in modo diverso, ma interpretarlo in modo diverso. Per Johnston il punto essenziale è che l’individuo ha una nuova esperienza visiva, benché l’oggetto che ha dinanzi rimanga invariato: nel caso in cui al posto di vedere dei segni, vediamo il palloncino potremmo dire che «qualcosa rimane invariato». Rovesciando i termini è necessario chiederci se il cieco all’aspetto può *scoprire* le qualità espressive dei segni che egli osserva unicamente in quanto tali. Ammettendo ciò, il surrogato (i segni sulla carta) ha sostituito, in modo più o meno efficace, il palloncino, ossia i modi di apparenza di quella tal cosa e quindi, secondo la metodologia dell’*esse est percipi*, «è» un palloncino.

Il fatto di scoprire un’altra immagine cioè la bistabilità di una figura non cambia la natura dell’osservazione diretta, né in realtà vi è un sostrato che rimane invariato rispetto all’esperienza immediata. Colui che è ceco a un aspetto vede qualcosa di meno rispetto a ciò che è possibile scoprire in quella data cosa.

8. Il vedere-come è un errore dello stimolo

Il vedere-come, per dirla con Wittgenstein, è «un modo particolare di vedere? E un vedere e un pensare? O un misto di vedere e di pensare – come sarei quasi tentato di dire?». ²⁶⁰ Come giustamente evidenzia Johnston è vano supporre che vi sia qualcosa che dall'interno precede la percezione, un dato sensoriale oppure un'esperienza immediata privata. «Non è che ciò che muta al mutare dell'aspetto (dall'aspetto-anatra a quello-lepre) sia qualcosa come un oggetto interno della sensazione». Non c'è quindi per Johnston «una descrizione più diretta della propria visione-come, come sarebbe la denotazione “pura” di un'esperienza visiva privata, rispetto alla quale l'ordinaria descrizione “Ora vedo questo come un...” risulta essere una descrizione indiretta». L'esperienza diretta della cosa deve quindi essere accolta così come viene direttamente vissuta, ma ciò che noi sosteniamo è che il vedere-come di per sé non identifica una modalità percettiva, come invece Wittgenstein suggerisce affermando: «Vorrei dire: ci sono aspetti che sono determinati principalmente da pensieri e associazioni, e altri che sono “puramente ottici” e che appaiono e mutano automaticamente, quasi come immagini postume». ²⁶¹

Johnston definisce paradossali le affermazioni wittgensteiniane: «È la stessa figura, ma ora ha un aspetto completamente diverso», oppure «Ora è un'anatra, prima era una lepre», poiché «sembrano esprimere una nuova percezione e nello stesso tempo il riconoscimento che l'oggetto della percezione (e in un certo senso la percezione stessa) è immutato». Tali considerazioni implicano la distinzione della «percezione d'aspetti dalla percezione in senso proprio», quando esse invece colgono unicamente la peculiarità dell'organizzazione interna di alcune figure. A conferma di quanto sia netta la differenza tra le nostre posizioni rispetto a Wittgenstein, consideriamo l'affermazione che «ciò che resta percettivamente costante nel mutamento d'aspetto – scrive sempre Johnston – è l'esperienza che costituisce la percezione *tout court* dell'oggetto fisico che viene di fatto visto, ossia la percezione delle forme e dei colori propri di tale oggetto, questi passi ci dicono anche che ciò che viene percepito mutare è qualcosa che non è, come i suoi colori e forme, una proprietà dell'oggetto visto, quanto piuttosto la relazione interna dell'oggetto ad altri oggetti. La differenza di genere, dunque, tra vedere *tout court* e vedere-come non è solo una differenza d'ordine nel tipo di esperienza (esperienza semplice versus esperienza complessa), è anche una differenza d'ordine nel tipo categoriale d'oggetto che essi rispettivamente posseggono: percepire oggetti fisici è diverso da percepire relazioni, in particolare relazioni di tipo interno, dunque necessariamente sussistenti tra i propri relata, che vigono tra oggetti siffatti».

Infatti sostiene Wittgenstein: «Il fenomeno *un po' strano* del vedere così o altrimenti fa la sua comparsa solo quando uno riconosce che c'è un senso in cui l'immagine visiva *resta identica*, mentre qualcos'altro, che si vorrebbe chiamare "concezione" [*Auffassung*], può modificarsi». ²⁶² Il vedere-come è in questo modo collocato tra il vedere *tout court* e il pensare. Il filosofo austriaco indica che la componente percettiva presente nel vedere-come è di natura «complessa»: essa si fonda su, o dipende da, un'esperienza semplice di visione *tout court*. Essa rimane invariata sia al susseguirsi di differenti esperienze percettive complesse di vedere-come, sia all'esperienza su cui si fonda: «L'espressione del cambiamento d'aspetto è l'espressione di una *nuova* percezione, e, nel medesimo tempo l'espressione della percezione che è rimasta immutata». ²⁶³

La domanda si pone ora in questa forma: in che senso quello che Wittgenstein definisce «il balenare dell'aspetto» (il fatto che, nel caso del papero-coniglio, il soggetto percipiente riconosca improvvisamente nella figura un aspetto piuttosto che l'altro) genera un mutamento che non è improprio classificare come percettivo?

La risposta è la seguente: «Se ho visto la testa L(epre)-A(natra) come L(epre), ho visto queste forme e colori (e li riproduco esattamente) – e, oltre a ciò, ancora qualcosa del genere: e così dicendo indico un certo numero di lepri-immagine», ²⁶⁴ e ancora: «Il colore dell'oggetto corrisponde al colore dell'impressione visiva (questa carta assorbente mi sembra rosa ed è rosa) – la forma dell'oggetto alla forma dell'impressione visiva (mi sembra rettangolare ed è rettangolare) ma quello che percepisco nell'improvviso balenare dell'aspetto non è una proprietà dell'oggetto, ma una relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti». ²⁶⁵ Per Johnston il criterio di «identità di uno stato di vedere-come, le sue condizioni necessarie, sono un criterio esterno; nella fattispecie, "la rappresentazione di ciò 'che si è visto'"». Noi sosteniamo che i criteri sono sì esterni ma per ragioni diverse da quelle indicate da Wittgenstein. L'uso del termine «rappresentazione» non può essere riferito alla percezione diretta: esso è fuorviante poiché noi non vediamo rappresentazioni ma unicamente e direttamente il mondo esterno. I criteri sono sempre esterni poiché sono intrinseci alla figura, si tratta quindi di mostrare come quest'ultima è organizzata.

Inoltre cosa resta *costante* «percettivamente» nel mutare d'aspetto? L'esperienza dell'oggetto fisico *tout court* a cui fa riferimento Wittgenstein non è la figura in quanto tale, ma essa è percezione immediata, e *non* mediata, da una percezione del sostrato, l'oggetto fisico più l'esperienza fenomenica. Noi non usciamo mai dall'osservabile in atto, la percezione delle forme e dei colori sono osservabili come elementi della figura che possono anche essere percepiti

in quanto tali. Nella cosa osservata (la figura) ciò che muta non è una sua proprietà ma la relazione interna tra l'oggetto e gli altri oggetti.²⁶⁶ Cosa si intende per relazione interna? Che rapporto intercorre fra quest'ultima e la somiglianza? Di queste questioni verrà discusso nel capitolo conclusivo. Per ora soffermiamoci su come Wittgenstein identifichi il vedere-come, quando afferma che vi è qualcosa che rimane identico, l'oggetto fisico, mentre qualcos'altro muta. Contrapporre un oggetto fisico (una macchia) e la visione *tout court* (ciò che non varia) al vedere-come (i diversi aspetti) significa commettere l'*errore dello stimolo*. Si potrebbe sostenere che ciò che rimane invariato sono le proprietà spaziali interne alla figura, ma noi cosa vediamo effettivamente? La figura è tale quando cessa di essere un mero segno per essere un di-segno di qualcosa. Noi non vediamo una macchia né una «invariante», ciò che noi vediamo è una lepre e poi un'anatra (proprio come nell'esempio di Necker possiamo scoprire un cubo e poi un altro cubo). Nel momento in cui aggiungiamo «nella medesima figura» l'analisi risulta fuorviante, poiché non esiste qualcosa come una «medesima figura». La differenza tra il vedere *tout court* e il vedere-come non è una differenza di tipo esperenziale né in alcun modo può caratterizzare la percezione visiva in quanto tale, può unicamente identificare una certa gamma di figure.

BIBLIOGRAFIA – OPERE CITATE

Aldrich, V. C., *Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects*, «Mind», 67, (1958), pp. 70-79.

Bozzi, P., *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989.

Bozzi, P., *Vedere come*, Guerini, Milano 1998.

Budd, M., *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, Routledge, London and New York 1989.

Casati, R., *Il linguaggio psicologico*, in D. Marconi (a cura di), 1997, pp. 193-239.

Chauviré, C., Laugier, S., Rosat, J.J., *Wittgenstein: les mots de l'esprit. Philosophie de la psychologie*, Vrin, Paris 2001.

Cometti, J. P., *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, Puf, Paris 2004.

Cometti, J. P., *Merleau-Ponty, Wittgenstein, and Question of Expression*, in «Revue internationale de philosophie», 1, Bruxelles (2002), pp. 73-91.

Distaso, V.L., *Estetica e differenza in Wittgenstein*, Carocci, Roma 1999.

Dunlop, C. E. M., *Wittgenstein on Sensation and Seeing-As*, in «Synthese», 60, (1984), pp. 349-367.

Egidi, R., (a cura di), *Wittgenstein e il Novecento*, Donzelli, Roma 2002.

Gibson, J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin 1979, trad. it. di R. Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino 1999.

Hintikka, J., Hintikka, M. B., *Ludwig looking at the Necker Cube: The Problem of "Seeing As" as a Clue to Wittgenstein's Philosophy*, in «Acta Phil. Fennica», 38, (1985), pp. 36-48.

Johnston, P., *Wittgenstein Rethinking the Inner*, Routledge, London 1993, trad. it. R. Brigati, *Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

Kanizsa, G., *Grammatica del vedere*, Il Mulino, Bologna 1980.

Kanizsa, G., *Vedere e pensare*, Il Mulino, Bologna 1991.

- Köhler, W., *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corp., N.Y. 1929, (a cura di) G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961.
- P. B., Lewis, *Wittgenstein on Seeing and Interpreting*, in *Impressions of Empiricism*, (a cura di) G. Vasey, Macmillan, London 1976, pp. 93-108.
- Lewis, P. B., *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Burlington 2004.
- Massironi, M., *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998.
- Marconi, D., (a cura di), *Guida a Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- Mautarelli, C., *Visione e interpretazione in Wittgenstein*, in «Esercizi filosofici», 6, (2003), pp. 157-167.
- McFee, G., *Wittgenstein on Art and Aspect*, in «Philosophical Investigation», 22, 3, (1999), pp. 262-284.
- Merleau-Ponty, M., *La structure du comportement*, 1938, Puf, Paris 1942, tr. it. di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano 1963.
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- Monnoyer, J-M., *Voir comme autrement*, in «Revue internationale de philosophie», 1, Bruxelles (2002), pp. 109-125.
- Seligman, D. B., *Wittgenstein on Seeing Aspects and Experiencing Meanings*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 37, (1977), pp. 205-217.
- Spinicci, P., *Lezioni sulle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Cuem, Milano 2002.
- Stromberg, W. H., *Wittgenstein and the Nativism-Empirism Controversy*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 41, (1980), pp. 127-141.
- Ter Hark, M., *Electric Brain Field and memory Traces: Wittgenstein and Gestalt Psychology*, in «Philosophical Investigations», 18, 1, (1995), pp.113-137.
- Vesey, G., *Impressions of Empiricism*, The Macmillan Press, London 1976.
- Voltolini, A., *Two Types of (Wittgensteinian) Seeing-As*, in Casati e White (a cura di), *Philosophy and the Cognitive Sciences*, «The Austrian Ludwig Wittgenstein Society», Kirchberg Am Wechsel, (1993), pp. 567-572.
- Voltolini, A., *Guida alla lettura delle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Wilkerson, T. E., *Seeing-As*, in «Mind», 82, (1973), pp. 481-496.

Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-philosophicus*, London, Routledge and Kegan Paul 1961, trad. it. di A. G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968.

Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad. it. di R. Piovasan e M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999.

Wittgenstein, L., *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, Basil Blackwell Oxford 1953, trad. it. di M. Trinchero, *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, Einaudi, Torino 1971.

Wittgenstein, L., *Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Basil Blackwell, Oxford 1967, trad. it. di S. De Waal, *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

Wittgenstein, L., *Philosophische Bemerkungen*, Basil Blackwell, Oxford 1964, trad. it. di M. Rosso, *Osservazioni filosofiche*, Einaudi, Torino 1976.

Wittgenstein, L., *On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford 1969, trad. it. di M. Trinchero, *Della Certezza*, Einaudi, Torino 1978.

Wittgenstein, L., *The Blue and Brown Books*, Basil Blackwell, Oxford 1958, trad. it. di A. G. Conte, *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino 1983.

Wittgenstein, L., *Zettel*, Blackwell, Oxford 1981, trad. it. di M. Trinchero, *Zettel. Lo spazio segreto della psicologia*, Einaudi, Torino 1986.

Wittgenstein, L., *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics*, (a cura di) C. Diamond, Cornell University Press, Ithaca, New York 1976, trad. it. di E. Picardi, *Lezioni di Wittgenstein sui fondamenti della matematica*, Boringhieri, Torino 1992.

Wittgenstein, L., *Philosophical Occasions*, Hackett, Indianapolis-Cambridge 1993, trad. it. M. Andronico, *Filosofia*, Donzelli Editore, Roma 1996.

Wittgenstein, L., *Last Writings on the Philosophy of Psychology. The Inner and the Outer 1948-1951*, Blackwell Publishers 1992, trad. it. di B. Agnese, *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*, Editori Laterza, Roma-Bari 1998.

Wittgenstein, L., *Über Gewissheit*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, Blackwell, Oxford 1969, trad. it. di M. Trinchero, *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*, Einaudi, Torino 1978.

Wittgenstein, L., *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (1946-9)*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, 2 voll., Blackwell, Oxford 1980, tr. it. R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990.

Wittgenstein, L., *Esperienza privata e dati di senso*, (a cura di) L. Perissinotto, Einaudi, Torino 2007.

Zemach, E. M., *Meaning, the Experience of Meaning and the Mind-blind in Wittgenstein's Late Philosophy*, in «The Monist», 78, 4, (1995), pp. 480-495.

Zhok, A., *Introduzione alla Filosofia della psicologia di L. Wittgenstein (1946-1951)*, Unicopli, Milano 2002.

III. L'ESPERIENZA FENOMENICA DELLA COSA

LE COSE

*«Le monete, il bastone, il portachiavi,
la pronta serratura, i tardi appunti
che non potranno leggere i miei scarsi
giorni, le carte da giuoco e gli scacchi,
un libro e tra le pagine appassita
la viola, monumento di una sera
di certo inobliabile e obliata,
il rosso specchio a occidente in cui arde
illusoria un'occhiata. Quante cose,
atlanti, lime, soglie, coppe, chiodi,
ci servono come taciti schiavi,
senza sguardo, stranamente segrete!
Dureranno più in là del nostro oblio;
non sapran mai che ce ne siamo andati».*

J-L. Borges

1. Premessa

In questo capitolo chiariremo la nozione di cosa e di esperienza immediata da un punto di vista percettivo: specificheremo il senso dell'esperienza immediata della percezione visiva della cosa per poi, nel capitolo successivo, coglierne la datità fenomenica *iuxta propria principia* attraverso il metodo della fenomenologia sperimentale in difesa di un monismo realismo (diretto).²⁶⁷

Il significato di «cosa» collima con «oggetto», causando alcuni fraintendimenti: «cosa» traduce il greco *pragma*, il latino *res* e il tedesco *Sache*. Tutti termini che si riferiscono all'oggetto fisico in quanto tale: *Ding* in tedesco e *thing* inglese rinviano all'essenza di ciò di cui si parla o di ciò che si pensa.²⁶⁸ La stessa etimologia dell'italiano «cosa» deriva da *causa*. In questo senso Aristotele parla dell'*autò to pràgma* (della «cosa stessa»), Hegel della *Sache selbst* e Husserl del ritorno alle «cose stesse» (*zu den Sachen selbst*) operando l'*epoché* fenomenologica.

Diversamente da «cosa» il termine «oggetto» *objectum* è più recente, risale alla scolastica medioevale e sembra ricalcare teoricamente il greco *próblema*: inteso dapprima come ostacolo, qualcosa che ci sta di contro (come scrive Heidegger per oggetto, in tedesco, di *Gegenstand*). In un corso universitario tenuto nel semestre invernale del 1935-1936 Heidegger si sofferma a lungo sulla nozione di «cosa»: «A cosa pensiamo quando diciamo una cosa? Intendiamo un pezzo di legno, una pietra, un coltello, un orologio, una palla, un'asta; una vite, un fil di ferro; ma diciamo che è una “cosa imponente” anche il grande atrio di una stazione, e parimenti un abete gigantesco. Parliamo delle molte cose che sono in un campo estivo: le erbe e gli ortaggi; le farfalle e i coleotteri. Anche quella cosa lì sul muro – il quadro – diciamo che è una cosa, e in fatti uno scultore ha nel suo studio molte cose, compiute e non».²⁶⁹ Diversamente «esitiamo a chiamare cosa il numero cinque. Non si può afferrare, né vedere, né sentire il numero cinque». Se però, per esempio, in qualche luogo si va compiendo un tradimento, diciamo: «Ci sono cose grosse in gioco». Nel dire questo non intendiamo pezzi di legno, utensili e simili. «E se in una decisione ciò che conta “prima di ogni altra cosa” è questa o quella considerazione, le altre cose che vengono escluse neppure esse sono pietre o altro genere, ma altre considerazioni e risoluzioni [...] è allora chiaro che noi adoperiamo la parola secondo due significati, l'uno più ristretto, l'altro più ampio. Cosa, nel senso più stretto, significa ciò che è tangibile, visibile, e così via, ciò che è a portata di mano. Nel senso più ampio indica invece qualsiasi faccenda, ossia ciò con cui in un modo o nell'altro si ha a che fare, indica le cose che accadono nel mondo, i fatti, gli eventi». Heidegger delinea una prima distinzione: 1) cosa nel senso di ciò che è a portata di mano: una pietra, un pezzo di legno, una tenaglia, un

orologio, una mela, un pezzo di pane; cose viventi: una rosa, un arbusto, un faggio, un abete, una lucertola, una vespa...; 2) cosa nel senso di ciò che è nominato, ed inoltre i piani, le decisioni, le considerazioni, le azioni, la storia...; 3) Tutto questo e quant'altro ancora è, come che sia, qualcosa e non niente.

La cosiddetta metafisica classica riduceva la *cosa* agli elementi logicamente essenziali, alla definizione per genere prossimo e differenza specifica. La filosofia contemporanea ha invece cercato di recuperare la ricchezza di significati che essa può lasciare emergere. La filosofia ha così guardato all'arte come un modello di restituzione dei significati che l'usura dell'abitudine e la pratica delle generalizzazioni hanno cancellato, ritenendoli superflui.

La nostra riflessione ha lo scopo di cogliere la cosa nell'esperienza immediata della percezione visiva anche in riferimento ai problemi che verranno sollevati nei capitoli successivi. Cosa sia una pietra – scrive Heidegger – ce lo «dicono nel modo migliore e più rapido la mineralogia e la chimica; che cosa sia una rosa o un arbusto lo apprendiamo con certezza dalla botanica; che una rana o un falco ce lo descrive la zoologia. E su ciò che è una scarpa o un ferro di cavallo o un orologio, sono il calzolaio, il maniscalco e l'orologiaio a darci i migliori e più concreti ragguagli [...] che cosa vogliamo sapere di diverso da cosa ci dicono le scienze» che cos'è una cosa in quanto cosa. «per stabilire che cosa sono le cose è necessario attenersi ai fatti e alla loro esatta osservazione».²⁷⁰

2. Borges: «Le cose»

Borges elenca una serie di cose che popolano il mondo come: «le monete, il bastone, il portachiavi, la pronta serratura, i tardi appunti che non potranno leggere i miei scarsi giorni, le carte da giuoco e gli scacchi, un libro e tra le pagine appassita la viola...». Poi aggiunge: «Quante cose, atlanti, lime, soglie, coppe, chiodi, ci servono come taciti schiavi, senza sguardo, stranamente segrete! Dureranno più in là del nostro oblio; non sapran mai che ce ne siamo andati». Le cose che percepiamo e utilizziamo quotidianamente sono indifferenti al nostro sguardo, anzi, «senza sguardo» poiché sono altro rispetto a noi. Queste cose esistevano già poco prima che le cogliessimo e che diventassero mondo per noi, utilizzabili per i nostri fini: cose a portata di mano che riteniamo manipolabili. Esse rimarranno anche quando non saremo più lì, anche quando non ci serviranno più. Le cose acquistano un senso per noi nel nostro utilizzarle. L'uso che ne facciamo ne determina il senso.

Tutte le cose che ci «servono come taciti schiavi» è come se ci «parlassero» e allo stesso tempo, in quanto tali, fossero mute e indifferenti. È tale lontananza

delle cose dalle parole e dal linguaggio che diventa paradossale, perché ogniqualvolta tematizziamo le cose inevitabilmente ne parliamo. Il pittore, insegna Merleau-Ponty, può indicarci un atteggiamento che è quello dell'artista che coglie le cose per farle apparire sulla tela. Ma i disegni del pittore senza un osservatore non resterebbero di per se stessi che macchie di inchiostro, così come le parole di un poeta in un libro, e le carte da gioco rimarrebbero carta se prive dei giocatori che le fanno essere «carte da gioco», e nel gioco degli «scacchi» il «cavallo» rimarrebbe un pezzo di legno senza i giocatori che lo utilizzano come parte del gioco. Le «cose» di cui parla Borges sembrano andare incontro a questo destino di oblio se private della nostra soggettività, ma lo scrittore argentino evoca anche come sia la nostra soggettività sulle cose a determinarne l'oblio, infatti, esse rimarranno là e «non sapran mai che ce ne siamo andati».

La fenomenologia ha svolto a partire da Husserl e poi con Heidegger ampie e note riflessioni su questi temi. Molto è stato scritto e possiamo riconoscere che la complessità della relazione tra noi, le cose e il mondo è in grado di evocare una tale mole di rimandi capace di coprire l'intero arco della tradizione filosofica: i primi filosofi greci non si interrogavano forse sul «principio» capace di unire la totalità delle cose?

Non è nostra intenzione soffermarsi su alcuni aspetti che possono solo indirettamente richiamare queste vaste tematiche, vogliamo invece delineare un ambito decisamente più circoscritto che riguarda la *percezione diretta* delle «cose». Alcuni filosofi ritengono che le cose siano soggette alla storia, altri che il nostro modo di percepirle dipenda da categorie o da schemi concettuali. Noi invece argomenteremo a favore dell'idea che i modi di apparenza delle cose non dipendono da noi, esse sono indifferenti e indipendenti dalla nostra volontà e continueranno ad apparire anche senza alcuno sguardo che le colga. Tale approccio può essere denominato «intuizione realista». Marconi suggerisce alcuni esempi: nel caso del Dc9, noi non sappiamo come siano andate le cose, se l'aereo è stato abbattuto oppure se vi era una bomba all'interno, ma è possibile distinguere questo nostro non sapere come siano andate le cose dal fatto che vi è un modo in cui le cose sono andate. La verità è come le cose stanno, altro è poi il problema di conoscere le cose come stanno e se è possibile farlo. Possiamo dire che forse non sapremo mai esattamente quanti pianeti vi sono nell'universo ma possiamo dire che vi è un numero «n» di pianeti. Se così non fosse, cioè se come le cose stanno non fosse indipendente dalla nostra conoscenza, non potremmo nemmeno indovinare qualcosa. Facciamo un esempio: in una grande sfera sono contenute un numero elevato di biglie nere e rosse. Non conosciamo la quantità precisa di biglie nere e rosse però possiamo dire che vi è un modo in cui le cose stanno, cioè un certo numero di biglie rosse

e nere: può capitare che qualcuno possa indovinarne il numero pur non avendone conoscenza. Così come vi è un rumore nella foresta anche se nessuno lo può udire. In questo capitolo non ci occuperemo di verità ma di percezione visiva, di come osserviamo lo stare delle cose. Tematizzeremo la nostra esperienza immediata, descrivendo il nostro modo ingenuo e diretto di percepirle.

«Relativismo» ed «ermeneutica» sono solidali nel ritenere che «non vi siano fatti ma solo interpretazioni». Tale posizione è stata evidenziata in diversi modi, ma alla base vi è l'idea che le cose non sono indipendenti dalla mente o più in generale dalla nostra «soggettività». Ciò implica che inevitabilmente le «cose» siano determinate da «valori» guidati da atti interpretativi, poiché i fatti si danno solo all'interno fitte griglie interpretative. «I fatti – scrive Vattimo – sono un insieme inestricabile di interpretazioni e di datità che non si danno *mai* se non entro orizzonti interpretativi».²⁷¹

Questo capitolo ha lo scopo da un lato di indicare quali sono i presupposti di questa idea e dall'altro di mostrare come alcuni chiarimenti sulla percezione portino a conclusioni opposte, ovvero il mondo direttamente percepito come invariante rispetto a un ampio variare di paradigmi *epistemici* e concettuali. Esperienza immediata significa non necessariamente mediata da concetti, è l'esperienza che ingenuamente facciamo guardando il mondo. Esso ci si manifesta direttamente, percepiamo le cose senza pensare che esse possano essere il frutto della volontà ingannatrice di un genio maligno, e nemmeno siamo portati a pensare che esse siano create e dipendenti dalla nostra mente così come i colori che le cose possiedono. Per credere che le cose «stiano così» ci vuole l'intervento di molta filosofia e di molta scienza che ci allontanano alla speculazione ma ci allontana dalle cose così come le esperiamo direttamente. La scienza pretende di dirci come le cose stanno in «verità», contro l'apparenza sensibile considerata soggettiva e fuorviante rispetto alla realtà. Noi invece ci occuperemo della realtà *incontrata*, cercheremo di avvalorare l'idea monistica di Bozzi che essa sia anche l'unica realtà: quella del mondo esperito direttamente e delle cose incontrate, cercheremo inoltre di superare la dicotomia tra apparenza e realtà, tra realtà del mondo fisico e realtà fenomenica.

Una «esperienza», anche la più banale, è un campo vasto che tocca la sfera delle emozioni, come gioie e dolori, intenzioni e desideri eccetera. Noi ci occuperemo dell'esperienza della percezione visiva, non della visione intesa come vedere con l'occhio della mente, ma dell'esperienza diretta delle cose del mondo esterno. Si tratterà prima di tutto di un approccio di tipo descrittivo. Il fenomeno incontrato chiarisce il modo in cui concettualizziamo le cose e il modo in cui ne parliamo. Molte sono le obiezioni a un approccio extralinguistico alle quali cercheremo di rispondere. Noi consideriamo la

percezione visiva del mondo qualcosa che è almeno in parte indipendente e autonomo rispetto alla categorizzazione concettuale.

Il pensiero coglie la cosa mentre la cosa appare. Noi riflettiamo sulle cose ma esse sono di per sé eloquenti nel senso dell'espressione latina *res ipsa loquitur*: le cose parlano da sé. Le cose stanno così e non possiamo affermare il contrario. Nella percezione delle cose vi è una doppia polarità di matrice cartesiana: una cosa che pensa, la *res cogitans*, e le cose del mondo esterno, la *res extensa*. Tra queste due polarità si annidano una serie di problemi filosofici legati all'alterità della cosa rispetto al soggetto, al linguaggio, alla cosa in se stessa. Le cose se colte da un occhio divino non sarebbero problematiche, esse apparirebbero in tutta la loro verità: «La parentela di *theoría* e *theós*, col Dio, vuol dire che Dio è inteso non soltanto, ma anche, come colui che vede: è colui che riesce a vedere».²⁷² Le cose per noi non stanno così, poiché esse ci appaiono problematiche, discutibili e interpretabili. Noi vorremmo soffermarci sul loro aspetto e coglierle per come appaiono così *come* appaiono. Ci occuperemo delle cose nella loro datità, legandole al loro senso più comune e non per cercare di coglierle come «oggetto» di indagine scientifica, rappresentazione o immagini.

3. Il senso nichilistico della cosa non sta nel «tempo di presenza»

Secondo Severino l'Occidente «cresce all'interno del senso che la “cosa” incomincia ad assumere in Grecia: la cosa è appunto ciò che risulta dalla sintesi tra *identità* e *divenir-altro*». Senso che i Greci attribuiscono per la prima volta e una volta per tutte alla cosa «intendendola come *ón, ens*, essente» ossia come *non nihil*, come non-niente. Come quell'essente «che è *tautótés*, identità di con sé, e insieme è divenir altro». In italiano, argomenta Severino, «cosa» deriva dal latino *causa*, ma esso non coincide con il senso greco dove invece il termine *cosa* è indicato in diversi modi: *prágma*, per esempio, «che proviene da “prassi”, perché la cosa è sentita come ciò su cui si può agire, come ciò che regge e sviluppa l'azione». La lingua inglese e la lingua tedesca possiedono due termini affini come *thing* e *Ding*. È possibile sostiene Severino accostare *Ding* a *Denken* come *thing* a *think*. La cosa è il pensato, «ciò che sta dinanzi al pensare, che regge la luce del pensare, che si mette in vista di questa luce».

Come abbiamo avuto modo di discutere precedentemente, Severino sostiene la tesi secondo la quale l'esperienza diretta non testimonia alcunché rispetto al divenire altro della cosa. L'apparire tace rispetto all'annientamento della cosa nel divenire altro da se stessa: vi è un prima e un dopo nel divenire della legna che si trasforma in cenere, per riprendere un esempio del filosofo, ma

nell'apparire che ci sta dinanzi vediamo il fuoco, la legna e poi la cenere. Infatti se il significato della cosa guida l'azione, l'agire è determinato dal modo e dai significati che costituiscono lo scopo, cioè il contenuto dell'azione. «Il significato parte da ciò che deve diventare altro, l'*ex quo* (il pezzo di legno) per raggiungere l'*ad quem* (il tavolo)». ²⁷³

Vediamo l'apparire e non vediamo il suo annientamento: vediamo le cose che appaiono qui ed ora e di ciò che osservavamo prima (ma che ora non appare più se non nel ricordo) inferiamo che la cosa che prima appariva come «legna» è ora è *diventata* cenere. Di per se stesso l'annientamento non è direttamente manifesto nell'apparire della cosa, infatti, «l'esperienza non dice nulla della sorte che compete a ciò che è uscito dall'esperienza. [...] Sennonché questo schema non è una visione di ciò che appare, ma è una *interpretazione* di ciò che appare. [...] L'esperienza (o l'apparire) non attesta alcunché di ciò che si manifesta». ²⁷⁴

L'affermazione che una cosa possa diventare «altro» da se stessa è, per Severino, un'interpretazione che dipende dal concetto di «cosa» intesa come «oscillante» (*epamphoterizein*). Egli sottolinea l'inadeguatezza della descrizione fenomenica, la quale non è in grado di cogliere la *verità* della cosa. «I Greci pensano la “cosa” come ciò che non è quell'assolutamente altro che è il niente, e che innanzitutto si presenta come un essere se stesso. Un essere se stesso che diventa altro. È il divenire altro che è chiamato da Platone *epamphoterizein*.» ²⁷⁵

Il concetto di *epamphoterizein* è presente nella *Repubblica* (479 c) di Platone come il senso fondamentale della cosa: un *dibattersi* (*erizein*) indice della lotta tra l'essere e il niente presente nel divenire, perché *non è contemporaneamente* né l'uno né l'altro, ma partecipa di entrambi. «La cosa, *insieme* (*háma*), è e non è, nel senso che, nel divenire, l'essere e il non essere sono inseparabili». ²⁷⁶ L'avverbio *háma* non indica quindi la contemporaneità ma l'inseparabilità dell'essere e del non essere che si contendono la cosa.

Nel fenomeno, l'ente è la modalità in cui, a partire dai Greci, la tradizione filosofica occidentale pensa il senso della cosa (ossia del qualcosa, del *ti*) come *oscillante* tra l'essere e il niente. ²⁷⁷ «L'ente è la cosa nel suo essere coinvolta nell'oscillazione tra l'essere e il niente». ²⁷⁸ Il nichilismo per Severino è caratterizzato come *fenomeno* dalla doppia stratificazione: la prima è quella *nascosta*, dove il senso greco della cosa sta alla base delle determinazioni concrete della tecnica e della scienza contemporanea, indicato come il «preconscio» dell'Occidente, perché non vi è la consapevolezza che le loro determinazioni hanno origine nel senso greco della cosa. Nella seconda stratificazione invece il fenomeno del nichilismo, come fenomeno di *superficie*, è ciò che l'epistemologia scientifico-tecnologica crede di sapere e di fare

attraverso il dominio sulla cosa. Ma vi è anche un altro senso del nichilismo: come *cosa in sé* che rappresenta il *preconscio*, cioè la cosa come *oscillante* in quanto essenza del fenomeno del nichilismo. Essa è l'*evidenza fondamentale* intesa come struttura essenziale delle categorie occidentali che ci consentono di storicizzare e temporalizzare le cose sull'ontologia greca, ossia la persuasione che la cosa sia divenire (storia, tempo, oscillazione tra l'essere e il niente). Il nichilismo come *cosa in sé* (l'inconscio dell'Occidente) è per l'Occidente qualcosa di assolutamente inaudito.²⁷⁹ La cosa in sé, di cui l'*oscillazione* della cosa è il fenomeno, è legata con necessità alla persuasione che la cosa, in quanto tale, è niente.²⁸⁰ Questo è l'«inconscio» essenziale dell'Occidente. L'*oscillazione* richiede che, quando si trova in uno dei due estremi, la cosa sia «così» e quando si trova nell'altro estremo sia «non così». «Così», cioè quando essa è, «non così», cioè non essente quando non è. «La cosa oscilla tra l'essere e il non essere, ma dove, quando essa è, è, e, quando non è, non è».²⁸¹ L'aristotelico «principio di non contraddizione» è essenzialmente l'espressione della struttura dell'*oscillazione*, «proprio perché è il principio dell'ente in quanto ente e non nel senso che esso sia un sia un principio del solo ente diveniente».²⁸² Per Aristotele: «non è possibile che la stessa cosa sia e non sia per il medesimo rispetto e nello stesso tempo». «La cosa, qui, è considerata appunto nel suo essere preda provvisoria di ognuno dei due antagonisti (l'essere e il non essere) che se la contendono. [...] L'impossibilità che la stessa cosa sia e non sia nello stesso tempo è la struttura stessa del tempo, cioè l'*epanphoterizein*».²⁸³ Severino non può essere annoverato nella tradizione scettica né ermeneutica, poiché possiede un'idea forte di verità come eternità di ogni singolo ente. Egli rivendica una diversa interpretazione del divenire, recuperando il sentiero del Giorno di Parmenide e non quello percorso dall'intero Occidente che pensa il divenire della cosa identificandola con il nulla. Il principio di non contraddizione e di identità definiscono, secondo la «struttura originaria», l'identità della cosa. La tradizione secondo Severino ha colto la verità come ciò che sta di contro al divenire, ciò che permane e non diviene, quindi come qualcosa di immutabile. Vi è il divenire e la verità che ne coglie la struttura sottostante. La verità per definizione non può divenire altrimenti non sarebbe più una verità diventando altro da se stessa. L'immutabile, dovendo «stare», non può cogliere ciò che muta e diviene: la filosofia contemporanea è andata incontro a questo destino di «frantumazione» della verità assoluta arrivando con Nietzsche a far coincidere la verità con il divenire, ospitando tutte le posizioni relativistiche che contraddistinguono la filosofia contemporanea. La posizione di Severino, se pur riassunta solo a grandi linee, offre alcuni spunti anche rispetto al problema dell'esperienza immediata: l'apparire della cosa non è sufficiente per dire l'identità della cosa,

nell' $A=A$, «si dice che ci si serve di uno – e uno che cos'è? È la cosa (A), per esempio la porta – e lo si usa come fosse due. Infatti la formula $A=A$ differisce da A. Perché altro è pensare la porta, altro è pensare l'essere sé della porta, cioè l'identità della porta con se stessa».²⁸⁴ Non solo, l'annientamento (il divenire altro della cosa) non appare: il tempo in cui la cosa appare sembra per Severino concepito da singoli istanti eterni, ma cosa vi è tra un istante e l'altro? Il tempo dell'apparire qui e ora della cosa possiede un proprio «tempo di presenza», indicato da James come *specius present*, di cui Severino non sembra tener conto.

Lasciamo parlare i fatti sotto osservazione al fine di comprendere qual è la struttura fenomenica dell'apparire. Ogni percezione presente è ancorata a quella che l'ha preceduta e, al tempo stesso, anticipa il divenire che ne consegue. Tutte le nostre percezioni si svolgono nel presente, nell'ora attuale; ma questo «ora» non è istantaneo, «non è – citando James – il filo di una lama, ma piuttosto un dorso di sella abbastanza largo, sul quale sedendo guardiamo in due direzioni». Esso è «una durata, con una prua e una poppa, come se avesse un'estremità che guarda avanti ed un'altra che guarda all'indietro».²⁸⁵

Come nel caso del cubo, l'evento percettivo è osservabile ed ha luogo nel tempo della *durata reale*, per usare l'espressione di Bergson, che sottolinea la realtà della durata dell'evento, e che Stern e poi Meinong hanno utilizzato denominandolo *tempo di presenza*. Esso prima di essere un concetto è un dato dell'esperienza, ed è diverso dal tempo dell'istante matematicamente inteso.

Esaminiamo cosa intendiamo per «tempo di presenza» con l'esempio di Bozzi dell'esecuzione al pianoforte di una scala eseguita rapidamente: «è evidente che già alla luce di una superficiale analisi logico-linguistica che un evento di questo tipo non è descrivibile – istante per istante – mediante l'asserzione “sento una sola nota, ne ricordo tante immediatamente trascorse e me ne aspetto tante altre nel prossimo futuro; inoltre, la nota che sento adesso ha una durata pari a quella avuta dalle note che ho nel ricordo”. La ‘fitness’ tra evento e descrizione è completamente stravolta, poiché l'evento non è fatto così. [...] L'evento è fatto in modo che solo la menzione di una compresenza tra piccole note abilita la descrizione alla veracità; ma di una compresenza in successione: “sto sentendo una rapida sequenza di note che, qui e adesso, prosegue una lunga sequenza simile per rapidità già stata nel passato immediato”. Se il tempo di presenza fosse lungo un attimo, poniamo un millesimo di secondo, allora sì che sentiremmo una nota sola e ricorderemmo le precedenti, secondo la prima descrizione. Ma se fallisce la ‘fitness’ di una descrizione fatta così, allora vuol dire che le cose non sono fatte così. Occorre prendere atto di una scomoda circostanza: le cinque o sei note che riempiono in quest'attimo il mio ascolto musicale sono tutte ugualmente presenti, ed è impossibile dire quale di esse sia

più presente delle rimanenti. Ma dato che vengono una dopo l'altra, e il senso della melodia sta proprio in ciò, esse sono necessariamente in successione, cioè non compresenti. Occorre accettare questo paradosso, o piuttosto inghiottire questa contraddizione. Essa risiede piuttosto nel congegno linguistico impiegato per evidenziare i fatti che nei fatti stessi. In effetti l'esperienza di rapide sequenze di avvenimenti è formata da eventi compresenti e in successione. Il linguaggio comune è fatto per trattare cose grosse, e spesso i linguaggi tecnici della filosofia e di quelle scienze che fanno scarso uso di strumentazioni formali portano al loro interno certe grossezze derivanti da lì. Non fa meraviglia che un'espressione linguisticamente paradossale sia una effettiva buona descrizione fenomenologica, se i fatti stanno così». ²⁸⁶

È possibile operare una distinzione tra oggetti fattuali e oggetti puntuali, cogliendo con precisione «la cerniera che salda tra loro spazio e tempo». Il punto «è ciò che non ha parti», recita la definizione euclidea: un «oggetto puntuale» nel tempo non ha parti, come possiamo verificare con la semplice esperienza di battere delicatamente il piano del tavolo con la punta della matita. «Il 'tic' – scrive Bozzi – è perfettamente percettibile e distinto, contro il fondo degli usuali rumori che ci stanno intorno, ma è impossibile distinguere il momento in cui esso comincia da quello in cui finisce; nel 'tic' inizio e fine coincidono». Si potrebbe dire con un'espressione paradossale che «l'evento puntuale, quando accade è già accaduto».

Gli «eventi fattuali» hanno invece un inizio e una fine: un singolo squillo del telefono inizia e poi cessa. «Gli eventi fattuali possono durare a lungo. Essi quando accadono stanno accadendo. Possiamo percepirli nella loro parte centrale, nel ricordo del loro inizio e nell'attesa della loro cessazione. In queste circostanze possiamo avere la percezione esatta di ciò che significa l'espressione *tempo di presenza* (che Meinong mutua da Stern). Il tempo di presenza psichico, prima assai che un concetto, è *un'esperienza*. Una ben curiosa esperienza se, pur essendo *il recipiente in cui necessariamente ha luogo qualsiasi esperienza reale* (e anche immaginata, se badiamo all'*atto* e non al contenuto), tuttavia la maggior parte degli uomini passa la vita senza accorgersene». ²⁸⁷

Gli oggetti puntuali «*cadono nel tempo di presenza tutti interi*, e con tutte le loro caratteristiche, anche quando sono un poco più estesi del 'tic' prodotto da una matita che batte sul piano del tavolo. Essi esibiscono tutte le loro proprietà osservabili (nel caso che si tratti di suoni: altezza, intensità, timbro, funzione armonica nel contesto melodico, durata relativa ecc.) insieme, in una frazione del tempo di presenza – che, si badi, *non è il 'loro' tempo di presenza, ma il tempo di presenza dell'esperienza in cui sono contenuti* – anche se a volte, dopo la loro trasformazione in memoria immediata, affiora qualche dubbio sui

loro connotati, e resta l'impressione che tali eventi erano troppo brevi per poter essere bene osservati; ma anche questa caratteristica fa parte delle loro proprietà osservabili, badiamo bene, ed è per proprietà come queste che Meinong ha coniato il termine "eventi fugaci" perfettamente calzante a indicarli».

Il «tempo di presenza» sfugge «all'attenzione dei più per il fatto che, prima ancora d'essere un'esperienza, esso è una *condizione di ogni esperienza*». Per questa ragione è stato difficile in psicologia, continua Bozzi, «isolare il problema della percezione dell'*unità* degli eventi proprio perché l'esistenza di unità rende possibile un'esperienza non caotica nel senso kantiano, e quindi svolge un ruolo *categoriale nel costituirsi della fattualità immediata*. Altrettanto potrebbe dirsi per l'*identità*». L'unità come l'identità sembrano esaurirsi completamente nell'analisi concettuale, ma in verità essi fanno capo a percetti analizzabili attraverso la fenomenologia sperimentale.

A nostro avviso Severino non tiene conto di queste distinzioni fenomenologiche quando afferma che non si vede direttamente l'annientamento della cosa, mentre nel tempo di presenza dell'apparire della cosa essa già si completa rispetto a un prima e un dopo. Il divenire e il mutamento si danno nell'apparire fenomenico (su questo argomento si veda per esempio Vicario). Inoltre, anche l'apparire della cosa che per Severino, come abbiamo visto attraverso l'esempio del cubo, non può essere affermato fenomenologicamente è strutturato amodalmente. Si tratta quindi di comprendere cosa significa esattamente descrivere l'esperienza immediata o fenomenica delle cose.

4. «Questa» cosa

La parola «questo» è, come rileva Severino, «uno dei tanti modi in cui il linguaggio indica l'essere cosa: "questo" è un *ti*, e precisamente un *ti* che si trova sottoposto all'ostensione, all'indicazione». Soffermiamoci su alcune implicazioni teoriche del gesto ostensivo rispetto alla cosa. Lo stesso concetto è ripreso da Heidegger quando afferma che la cosa è sempre un «questo». Da tale determinatezza della cosa (questa cosa) prescindono le scienze che mirano a cogliere i caratteri comuni e universali delle cose. Richiamando nuovamente Heidegger possiamo infatti sostenere che «noi osserviamo le cose mirando al loro esser-cose, ovvero a ciò che pertiene a tutte le cose ed a ciascuna in quanto tale. Mirando a ciò scopriamo che le cose sono singole: una porta, un gesso, una lavagna, e così via».²⁸⁸

Nel «questo» è implicito un mostrare, un indicare: con il termine «questo» diamo un'indicazione di qualcosa, «più precisamente "questo" significa: qui nell'immediata vicinanza; mentre con "quello" indichiamo qualcosa che è più

lontano». La lingua latina distingue *hic* che «significa “questo qui”, *iste* “quello lì” ed *ille* “quello molto lontano”, che corrisponde al greco *einai*, usato dai poeti per indicare anche quello che si trova dalla parte che chiamiamo al-di-là». ²⁸⁹

I pronomi dimostrativi «questo», «quello» sono definiti tali in grammatica proprio perché dimostrano e indicano: «La caratteristica generale di questi dimostrativi viene espressa dalla loro definizione: pro-nomi. [...] La denominazione pronome – e qui sta per sostantivo – indica che i vocaboli come “questo” sostituiscono i sostantivi. Il che anche fanno, ma appunto lo fanno anche. [...] La sua (pronome) funzione designativa è più *originaria*. [...] Questo nomina le *cose* sul fondamento di un’indicazione, di una “dimostrazione”, che fa *vedere* ciò che viene incontro ed a portata di mano. La designazione che viene compiuta dal dimostrativo appartiene a quanto v’è di più originario nel dire in generale. [...] le cose ci vengono *incontro* appunto come dei “questi”. E tuttavia noi diciamo che il “questo” non è una qualità della cosa stessa. Il “questo” coglie le cose solo *in quanto* sono oggetto di un’indicazione». ²⁹⁰

Heidegger evidenzia come il «questo» sia qualcosa di originario nel senso che ogni interpretazione necessita di un interpretato, appunto un «questo» originario rispetto all’interpretazione. Noi interpretiamo sempre qualcosa che prima ci deve essere data: lo studio degli osservabili mira a cogliere il «questo» originario della cosa, così come essa appare. Riteniamo sia quest’ultima a guidare l’interpretazione e non viceversa.

Molte sono state le obiezioni contro la fondatezza del gesto ostensivo, classicamente si argomenta «che dove si indica ci sono troppe cose: non il libro che chiedevamo, ma un parallelepipedo, del colore, certe scritte ecc. Donde l’intervento del pensiero e l’insufficienza della ostensione». ²⁹¹ Infatti per Wittgenstein la *definizione ostensiva* spiega l’uso – il significato – della parola, «quando sia già chiaro quale funzione la parola debba svolgere in generale nel linguaggio. Così, la definizione ostensiva: “Questo si chiama ‘seppia’” aiuterà a comprendere la parola se so già che mi si vuol definire il nome di un colore». ²⁹²

In contrasto con la *definizione ostensiva*, secondo la quale, l’ostensione spiega il significato di un termine indicando la cosa, Wittgenstein sostiene che la definizione ostensiva non può fissare il significato di una cosa, poiché è necessaria una precomprensione di ciò che egli chiama «il posto del linguaggio» entro cui l’espressione si colloca: «Forse si dice: il due può essere *definito ostensivamente* solo così: “Questo numero si chiama ‘due’”. Infatti qui la parola “numero” indica in quale *posto* del linguaggio, della grammatica collochiamo la parola. Ma questo vuol dire che la parola “numero” deve essere già definita prima che quella *definizione ostensiva* possa essere compresa. – La parola “numero” nella definizione indica proprio questo posto; il posto nel

quale mettiamo la parola “due”. E così possiamo prevenire gli equivoci, dicendo: “Questo *colore* si chiama così e così”, “Questa *lunghezza* si chiama così e così”, ecc. Ciò vuol dire: talvolta gli equivoci si evitano in questo modo. Ma allora le parole “colore” o “lunghezza” possono essere concepite soltanto così? – Ebbene, dobbiamo appunto definirle. – Dunque, definirle con altre parole! E come la mettiamo con l’ultima definizione di questa catena?».²⁹³

In assenza di una preconfezione o di un contesto definitorio non esiste una interpretazione dell’oggetto indicato che sia più valida di un’altra: «colui al quale do una definizione ostensiva del nome di una persona potrebbe interpretarlo come di un colore, come la designazione di una razza o addirittura come il nome di un punto cardinale».²⁹⁴ Per Wittgenstein la definizione ostensiva si dà unicamente per linguaggi rudimentali, poiché la mera individuazione di un referente non ne spiega l’uso e quindi il significato.²⁹⁵

Definire ostensivamente significa, scrive Bozzi, «*mostrare*, esibire o *indicare* ciò a cui vogliamo dare un dato nome». Le obiezioni sollevate rendono evidenti alcune ambiguità logiche della definizione ostensiva, ambiguità che si dissipano nell’ambito della fenomenologia della percezione. Il problema logico evidenziato dalla definizione ostensiva è quello derivante dalla concettualizzazione cioè il passaggio dalla cosa al concetto: «possiamo voler sapere come si dice «verde» e a questo scopo mostrare un cespuglio; e l’interlocutore ci insegnerà a dire «cespuglio». Forse, mostrando prima il cespuglio, poi una foglia, poi un terzo oggetto di colore verde, alla fine otterremo l’informazione voluta. Questo richiede che il nostro interlocutore *astragga* un aspetto percettivo da più ostensioni. È già un processo di *concettualizzazione*».²⁹⁶

Un’altra critica fornita da Wittgenstein alla definizione ostensiva è data dal fatto che l’individuazione di un referente non spiega il significato di un termine nominale, perché in generale significato e riferimento (o portatore) di un nome sono separati; egli porta l’esempio dei nomi propri: «Se il signor N.N. muore si dice che è morto il portatore del nome, non il significato del nome». I nomi sembrano qualcosa che si avvicina più di ogni altro al riferimento: «È proprio delle regole d’uso di un nome proprio «N» che per definirlo entro una definizione ostensiva si usa un dimostrativo (questo si chiama N); ma ovviamente non si potrà usare un dimostrativo per definire a sua volta lo stesso dimostrativo».²⁹⁷

Per quanto concerne i fini delle nostre ricerche non si tratta di utilizzare la definizione ostensiva per definire e comprendere la natura del linguaggio, essa può invece essere utilizzata per definire la sensatezza della percezione visiva. Infatti, rispetto agli osservabili in atto la definizione ostensiva copre l’intero campo semantico: intendiamo per percezione visiva tutto ciò che può essere

indicato e condiviso intersoggettivamente.

4.1 Ostensione e percezione visiva

L'ostensività della cosa gioca un ruolo fondamentale all'interno del metodo fenomenologico. «L'identificazione di un percetto – scrive Burigana – tramite indicazione (o puntamento) risulta direttamente implicata nella definizione di un nome mediante ostensione». Da un punto di vista percettivo la definizione ostensiva si esegue evidenziando, attraverso l'indicazione, una particolare cosa in un appropriato contesto visivo, e pronunciando al contempo il nome che si intende far corrispondere a essa.²⁹⁸

Durante l'interosservazione di una cosa noi possiamo condividere l'osservazione di diversi aspetti: qualora non fossimo in grado di indicare cosa (quale aspetto, dettaglio) di diverso percepiamo, tale «diversità» scivola dal piano descrittivo fattuale al piano del ragionamento. Ciò significa che stiamo operando attraverso concetti e nozioni e non descrivendo ciò che osserviamo. Immaginiamo per esempio un uomo che sostenga di non poter percepire lo stesso identico cubo qui ed ora osservato da entrambi, poiché non possiede il nostro stesso numero di sinapsi. Il senso delle parole osservazione e percezione visiva implica il poter dire, descrivere e indicare cosa vediamo, quindi se ciò che vediamo appartiene al mondo esterno esso deve poter essere constatabile anche da altri soggetti. Gli osservatori devono poter rilevare il medesimo fatto da noi osservato, altrimenti stiamo affermando di vedere qualcosa che in realtà non c'è. Durante l'interosservazione possono nascere dissensi sulla descrizione e interpretazione di una certa cosa, ma da un punto di vista metodologico la descrizione degli osservabili non deve limitarsi a un primo resoconto: «Nel caso dell'interosservazione, è ovvio, che certe difficoltà individuali appaiono tra le descrizioni, in un primo tempo; ma il bello sta nel vederle sparire – dato che spesso si rivelano per quello che sono, cioè comunicazioni difettose, cattivo uso del linguaggio».²⁹⁹ Un esempio popolare è l'esclamazione del fumetto Superman, dove un ragazzo tra la folla indicando il cielo grida: «cos'è quello? Un uccello? Un aeroplano?... No, è Superman!». La questione sottesa alle domande è se i soggetti vedono cose diverse o interpretano diversamente la stessa cosa. Nel riconoscimento di Superman, oltre ad essere mutate le condizioni di osservabilità (dato che Superman si sposta alla velocità della luce, si deve essere avvicinato di molto tra un'esclamazione e l'altra), il riconoscimento è giunto attraverso l'interosservazione. Inizialmente possiamo riscontrare delle differenze tra le descrizioni operate dai diversi osservatori, ma limitandoci a descrivere, indicando ciò che vediamo, ma anche facendoci indicare ciò che gli altri dicono di vedere, tali discrepanze linguistiche tendono a convergere fino a scomparire, collassando sulle cose sotto osservazione.

La descrizione e l'ostensione del dato osservato sono garanti dell'oggettività del riferimento, esso è quel qualcosa su cui ci basiamo per correggere la descrizione altrui, se un tale riferimento, il questo, non esistesse come potremmo correggere una descrizione inesatta o imprecisa? Affermazioni del tipo «le cose non stanno così, guarda meglio», oppure, «guarda questo dettaglio, questa sfumatura ...» sarebbero in tal caso prive di senso. Osservare qualcosa implica la possibilità che qualcun altro possa cogliere la stessa porzione del reale (mondo esterno).

È la realtà fenomenica a guidare attraverso le definizioni ostensive della cosa le nostre descrizioni, non viceversa. Indipendentemente dalla natura del linguaggio l'apparire della cosa mantiene una sua irriducibilità rispetto al linguaggio stesso e al nostro modo di concettualizzarlo. Come rileva giustamente Ferraris «noi usiamo continuamente nella vita l'ostensione: “dammi quello”, e lo si addita; l'altro capisce e ce lo dà. Ma, oltre a essere ingegnosa, questa obiezione è anche seria o semplicemente vera? In natura le cose sono compatte, connesse nelle loro parti, distinte con margini o bordi da altre cose ecc., ed è ben difficile sostenere che per vedere qualcosa come unita e consistente abbiamo bisogno di un concetto di quella cosa».

Lo stesso Bozzi sostiene che la definizione ostensiva è la base operativa del linguaggio: «Né vale chiamare in causa il mito famoso della ambiguità di ogni definizione ostensiva, poiché questo appello è fallace. Dicesi la definizione ostensiva essere ambigua – quindi incapace di associare un osservabile definito a un gruppetto di fonemi – perché se uno punta il dito in una certa direzione investe, coll'ideale prolungamento del dito, una quantità di cose, cioè i tratti in cui è astrattamente scomponibile l'oggetto designato. Chi assiste al gesto resterà in dubbio: si vuol indicare il colore, la forma, la grandezza, lo spazio occupato? Questa critica diffusa tra i filosofi e i linguisti è priva di fondamento nel senso letterale del termine (fondamento). Difetta fortemente appunto di analisi fenomenologica, poiché nelle osservazioni in atto nessun oggetto compare come una somma o un grappolo di proprietà, ma come una unità integrata di aspetti discernibili ciascuno dei quali, con opportune manovre ostensive, può essere separatamente indicato senza ricorrere all'uso della parola».³⁰⁰

Con percezione intendiamo quindi tutto ciò che è *ostensibile*: è rigorosamente escluso dalla descrizione tutto ciò che «sappiamo di...» o ciò che non è direttamente visibile e, di conseguenza, non ostensibile. Una volta che una descrizione viene indicata diventa immediatamente anche condivisibile e controllabile intersoggettivamente. Infatti, a differenza delle allucinazioni, le illusioni non sono considerate elementi di per sé patologici poiché esse sono sempre interosservabili.

L'importanza della definizione ostensiva nella percezione visiva consiste nel delimitare il campo della percezione visiva: esso include tutto ciò che è oggetto di possibile indicazione e che è intersoggettivamente condivisibile.

5. L'immagine scientifica vs esperienza delle cose

«La prima consegna – scrive Merleau-Ponty – che Husserl impartiva alla fenomenologia esordiente, di essere cioè una “psicologia descrittiva” o di ritornare “alle cose stesse”, è anzitutto la sconfessione della scienza». ³⁰¹ Queste parole ricordano le riflessioni husserliane de *La crisi delle scienze europee*, facendo riferimento all'enorme progresso scientifico e tecnologico del primo Novecento. Mai come prima di oggi la scienza sembra restituirci un'immagine del mondo così lontana da come siamo abituati a vivere e a esperire ingenuamente il mondo esterno.

Nell'introduzione al libro, *La natura del mondo fisico*, del 1923 il fisico inglese Eddington testimonia esemplarmente questo radicale scollamento tra il tavolo a noi familiare su si scrive e una sua immagine scientifica: fatta di vuoto e di elettroni che ha poco a che spartire con quella sostanzialità della «cosa ordinaria» che è il tavolo. ³⁰² Il passo del fisico e astronomo inglese viene ripreso anche da Heidegger ne *La questione della cosa* testo dedicato alla dottrina kantiana dei principi trascendentali, egli scrive: «Eddington parlando del suo tavolo afferma che ogni cosa di questo genere, un tavolo, una sedia eccetera, ha un doppione. Il tavolo numero 1 è quello conosciuto fin dall'infanzia. Il tavolo numero 2 è quello “scientifico”. Questo tavolo scientifico, cioè il tavolo che la scienza determina nel suo esser-cosa, consiste secondo l'odierna fisica atomica non nel legno, ma per la maggior parte in spazio vuoto. [...] Qual è allora il tavolo vero?». ³⁰³ Lo stesso scollamento tra le cose del mondo esterno e l'immagine scientifica è colto anche dal fisico Pauri in un saggio di filosofia della fisica di alcuni anni fa: «La descrizione fisica non parla di “questo tavolo”, parla sempre di tipi, di enti, di classi di enti, di sistemi, mai di “concreti particolari”. [...] Nel tavolo esistono “particelle” chiamate elettroni; ora, innanzitutto, l'elettrone non è una particella se non in una certa approssimazione; poi, non ha un'identità distinta da quella di tutti gli altri elettroni dell'Universo, per cui propriamente non esistono gli “elettroni del tavolo”. La questione è in realtà più sottile: nemmeno un singolo elettrone appartiene veramente al tavolo, perché ogni elettrone “del tavolo”, pur avendo una grande probabilità di essere localizzato nel tavolo, cioè di “appartenere” al tavolo, ha pure una probabilità certa (anche se minima) di “appartenere” alla luna. Ed è chiaro che una questione ontologica non può essere risolta mediante

un'approssimazione quantitativa. In definitiva dove sta propriamente il confine del tavolo (il confine ontologico naturalmente, perché [...] vogliamo definire ontologicamente la cosa questo tavolo)».³⁰⁴

Cercheremo di sostenere che «questo» tavolo che appare è il tavolo reale e non un'immagine convenzionale creata dal nostro apparato sensoriale (o «apparato immagine» per dirla alla Lorenz); è la fisica a fornirci una «immagine» del tavolo che si contrappone all'apparenza fenomenica del tavolo direttamente esperito. Non intendiamo occuparci di quale sia lo statuto ontologico dell'oggetto fisico, ma di comprendere se l'esperienza diretta coglie la realtà del mondo esterno.

La percezione visiva del tavolo che osserviamo qui e ora non ha carattere soggettivo, esso appare solido e indipendente, e non appare in relazione al tutto, né alla luna né come un flusso di elettroni in movimento. Ci appare nella sua concretezza e ben isolato rispetto a un contesto, con una sua precisa unità e identità fenomenica. Non appare alcuna relazione della cosa con il tutto, semmai è visibile una relazione tra il tavolo e gli oggetti che vi sono appoggiati, la cui superficie pare continuare e completarsi dietro di essi. Sollevando la penna appoggiata sul tavolo non ci aspettiamo di trovare un buco, poiché vediamo una continuità amodale della superficie anche dove non ci è data direttamente, una sorta di invisibile-visibile. Scrive Merleau-Ponty: «Ritornare alle cose stesse significa ritornare a questo mondo anteriore alla conoscenza di cui la conoscenza parla sempre, e nei confronti del quale ogni determinazione scientifica è astratta, segnitiva e dipendente, come la geografia nei confronti del paesaggio in cui originariamente abbiamo imparato che cos'è una foresta, un prato o un fiume».³⁰⁵

5.1 Percezione, ambiente e comportamento

La distinzione tra «ambiente geografico» e «ambiente comportamentale» è stata delineata con chiarezza da uno psicologo sperimentale, ben noto anche al filosofo francese Merleau-Ponty, il *gestalista* Kurt Koffka. Nei *Principles* egli riporta la seguente leggenda tedesca: «In una sera d'inverno, durante una tempesta di neve, un uomo arrivò a cavallo in una locanda, felice di aver trovato rifugio dopo aver galoppato per ore su una pianura spazzata dal vento, con la coltre di neve che aveva coperto tutti i sentieri ed i punti di riferimento. Il locandiere che lo accolse lo guardò con stupore e gli chiese di dove venisse. L'uomo indicò un punto lontano diritto davanti alla locanda, al che il padrone, pieno di meraviglia e di sgomento, gli disse “Ma vi rendete conto che avete

cavalcato attraverso il lago di Costanza?” A queste parole il cavaliere piombò morto ai suoi piedi».³⁰⁶

La leggenda è ripresa da Koffka per mettere in luce la discrepanza tra l'ambiente geografico, composto da tutti i fatti fisici che ci circondano e di cui anche l'organismo è parte, e l'ambiente comportamentale che è invece l'ambiente direttamente vissuto. Il cavaliere attraversa una pianura, una lunga distesa di neve: colui che «sa» che in «realtà» essa è il lago di Costanza ghiacciato durante l'inverno, indica al cavaliere lo stesso percorso: entrambi vedono lo stesso ambiente comportamentale. Il Cavaliere muore nell'apprendere che dietro ai fenomeni che lo circondano, un paesaggio fatto di neve e ghiaccio, «in realtà» sta il lago di Costanza. La sua morte segna la discrepanza tra i due saperi, comportamentale e geografico. Il nostro modo di agire è guidato dall'ambiente comportamentale, dal nostro modo di relazionarci direttamente alle cose incontrate: il cavaliere voleva attraversare una pianura di neve e non il lago di Costanza.

Il più delle volte i due piani possono coincidere, tuttavia sono proprio i momenti di discrepanza che possono gettare luce e aiutarci a distinguere ciò che sappiamo delle cose da come esse appaiono. Inoltre il sapere che la pianura di neve «in realtà» è il lago di Costanza non modifica né altera ciò che vediamo, continuiamo a vedere una distesa di neve. Koffka distingue di conseguenza anche le cose dalle non-cose entro i confini comportamentali, dove le cose ci sono date rispetto alle conoscenze che ne abbiamo indirettamente. Le cose quindi possiedono le caratteristiche che da sole o riunite le contraddistinguono: «il contorno dotato di forma, la presenza di proprietà dinamiche e la costanza». Troviamo nel mondo cose tra loro diverse come le nuvole, la nebbia, bastoni, pietre o la luce che acquista cosalità quando fende il buio, o proiettata da un faro o si diffonde nel cielo all'alba. Il buio appare come una cosa «quando nubi tempestose proiettano l'oscurità sulla terra», il fiume è *una* cosa o lo trattiamo come tale nonostante il monito di Eraclito, secondo il quale non ci si può bagnare due volte nello stesso fiume. I rumori o le parole possono diventare cose anche se non lo sono necessariamente, come il rumore del tuono quando appare spaventoso e fragoroso.³⁰⁷ «La forza, che può avere il carattere di una cosa, è quindi anch'essa una proprietà della cosa».³⁰⁸ Possiamo a questo proposito ricordare le parole di altro psicologo gestaltista, Wertheimer, quando afferma che il nero è lugubre ancora prima di essere nero.

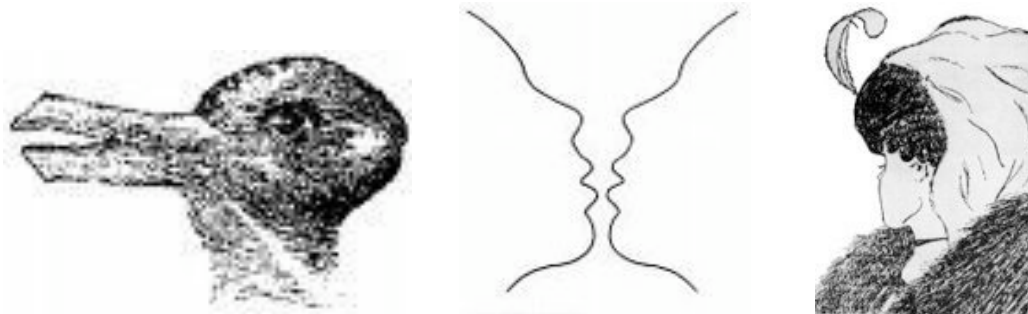
«In altri termini – scrive Koffka – la cosa e la forza, la sostanza e causalità sono spesso, quali parti del nostro ambiente comportamentale, non già due oggetti separati, bensì due aspetti strettamente correlati di un unico oggetto. Il pensiero discorsivo ha separato quello che in molti casi per l'esperienza ingenua è un'unità».³⁰⁹ Gibson, allievo di Koffka, approfondirà ulteriormente le intuizioni

del maestro, arrivando a fondare l'approccio oggi noto come teoria ecologica della percezione. Egli propone nel suo ultimo libro, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, un modo per descrivere l'ambiente terrestre (comportamentale e ambientale) attraverso la suddivisione in termini di mezzo, sostanze e superfici. Riprenderà anche l'idea di come alcune qualità espressive denominate *affordances* appartengano alle cose. Il neologismo deriva da *to afford* (offrire la possibilità di) su cui torneremo tra poco. Per il momento ci interessa sottolineare come le cose e la percezione si leghino alla realtà nell'esperienza immediata.

5.2 Scienza vs esperienza: *Theory of laddens*

Alla base del metodo fenomenologico che stiamo delineando vi è l'esperienza immediata, «la buona descrizione – scrive Koffka – di un fenomeno può da sola escludere parecchie teorie e indicare le precise caratteristiche che debbono comparire nella teoria corretta».³¹⁰ Il recupero del piano dell'esperienza implica la messa tra parentesi di ciò che sappiamo delle cose per accoglierne l'apparire in quanto tale, richiamando l'idea husserliana di *epoché* (sospensione del mondo esterno); tale assonanza rimane però soltanto tale, poiché è la conoscenza delle cose e non la loro esistenza che è posta tra parentesi. L'esperienza diretta è il presupposto per una fenomenologia sperimentale e per una filosofia della percezione (un vero confronto tra la fenomenologia husserliana e la fenomenologia sperimentale non è ancora stato fatto).³¹¹ Il ruolo dell'esperienza immediata è quello di cogliere le cose nella loro datità, essa è il rinvio fattuale necessario al pensiero concettuale e scientifico per comprovare e chiarire le proprie assunzioni empiriche, cioè il modo in cui le cose stanno. L'oltrepassamento del pensiero rispetto alla realtà sotto osservazione dovrà ritornare al dato osservato per poterlo spiegare, ogni conoscenza causale della percezione alla fine dovrà rendere conto del perché le cose appaiono così come appaiono.

Il ruolo dell'osservazione deve preliminarmente chiarire come l'esperienza immediata sia altra cosa dalla teoria. Quando Popper afferma che «l'osservazione è carica di teoria» bisogna distinguere ciò che andiamo a guardare dal *perché* andiamo a guardare quel determinato fenomeno. Ma questo è un altro problema rispetto a quanto vogliamo sottolineare. Si prenda il caso delle figure bistabili:



Queste immagini sono state utilizzate, in momenti storici diversi e da diverse scuole di pensiero della psicologia contemporanea, sia per dimostrare come l'osservazione dipenda da cognizioni di ordine superiore, sia per mostrare l'indipendenza della percezione dall'attività cognitiva. Nel primo caso, alcuni psicologi ritengono che anche l'inconscio potrebbe giocare un ruolo decisivo, facendo emergere il viso della giovane o della vecchia, il papero o il coniglio, la coppa o i profili eccetera. Altre scuole di pensiero hanno utilizzato le immagini bistabili per mostrare che vi è un'indipendenza del dato osservato rispetto ai concetti e al pensiero. «Psicologi di impostazione empirista, come per esempio Rock, considerano queste figure indicatori importanti del processo percettivo, il quale funzionerebbe in base a inferenze e a ragionamenti, in gran parte inconsci, ma analoghi all'attività di *problem solving*. In percezione, il *problem solving* sarebbe l'individuazione dell'oggetto che ha maggior probabilità di produrre quella stimolazione retinica. L'ambiguità figurale sarebbe un caso di stimolazione compatibile con più soluzioni, e il fatto che si producano le alternanze dimostrerebbe l'andamento ricorsivo del processo, alla ricerca della soluzione migliore. Per gli psicologi di impostazione innatista, invece, le figure ambigue costituiscono una prova che i processi di organizzazione sono dinamici e automatici. In questo caso, una condizione stimolatoria passabile di più di un'organizzazione fa emergere anche quelle alternative alla prima, il che rientrerebbe nell'autonomia dinamica della percezione. Per gli innatisti è naturale che si colga l'ambiguità anche in configurazioni senza significato viste per la prima volta, mentre per gli empiristi, secondo i quali il *problem solving* avviene in base al confronto con dati conosciuti, questo aspetto crea qualche complicazione teorica».³¹²

Possiamo conoscere le due immagini e non vederle, così come, quando le vediamo, non riuscire più a non vedere la bistabilità. Inoltre si potrebbe argomentare che lì ci sono due immagini e ciò nonostante non riuscire a vederle: non basta pensare che ci sono, né è sufficiente la volontà, per vedere

dobbiamo scoprire la figura. I sostenitori dell'argomento popperiano potrebbero ritenere che questa è la prova che possiamo utilizzare i fatti, a seconda della teoria o del modello scientifico che vogliamo difendere: essi sarebbero manipolabili a seconda di ciò che vogliamo dimostrare.

Anche se, volendo accreditare questa teoria, i fatti non dimostrassero nulla, essi sicuramente mostrano qualcosa: l'esempio delinea l'interpretazione che due scuole diverse hanno dato dello stesso dato fenomenico, pur intendendo dimostrare due teorie opposte. La teoria non ha cambiato il fatto osservato, esso è rimasto lì per entrambe le tesi, pronto ad accogliere o respingere le argomentazioni che mal si adattano ai fatti.

Contrariamente a quanto ritiene Popper quando afferma che «le osservazioni e a maggior ragione le asserzioni d'osservazione e le asserzioni riguardanti i risultati sperimentali, sono sempre *interpretazioni* dei fatti osservati; sono interpretazioni alla luce delle teorie».³¹³

Noi sosteniamo che è tale l'indipendenza del fatto osservato rispetto alle sue possibili interpretazioni che può sorreggere diverse interpretazioni proprio in virtù della sua indipendenza dalle teorie.

Ciò si collega a quanto indichiamo con la nozione di esperienza immediata (o fenomenica) e che ora cercheremo meglio di chiarire. Fenomenologia, scrive Koffka nei *Principles*, significa «una *descrizione dell'esperienza diretta il più possibile completa e non prevenuta*».³¹⁴

6. L'esperienza fenomenica

Al fine di comprendere meglio il significato della fenomenologia della percezione come descrizione dell'esperienza diretta «completa e non prevenuta», possiamo utilizzare un'immagine fornitaci da Leibniz nella *Monadologia*: «La percezione e ciò che ne dipende non è spiegabile con ragioni meccaniche, mediante figure e movimenti. Supponiamo che vi sia una macchina la cui struttura faccia pensare, sentire, percepire, e concepiamola, pur con le stesse proporzioni, più grande, per potervi entrare come si entra in un mulino: ebbene, una volta dentro occorrerebbe comunque constatare che non vi si trovano che dei pezzi che si tengono l'un l'altro, e che non c'è nulla che possa rendere conto della percezione».³¹⁵

A prescindere dalla cornice teorica del pensiero leibniziano, l'immagine suggerisce l'idea che la percezione visiva corrisponde a ciò che osserviamo direttamente e non comprende i meccanismi sottostanti la percezione diretta delle cose, che non spiegano in ogni caso il senso della percezione. Infatti, non si percepisce la percezione, diversamente si percepiscono direttamente le cose

del mondo esterno: possiamo osservare come esse si presentano nella loro «oggettività», oppure, come talvolta accade, accoglierle per il loro carattere di «soggettività», come nel caso di immagini postume e simili, senza uscire dall'osservazione in atto, senza cioè riferirsi ai processi neurofisiologici sottostanti, né alle concomitanti attività psicologiche di tipo logico, mnestico o affettivo. Esse sono ciò che appaiono e i meccanismi sottostanti la percezione visiva sono, come vedremo, condizioni sufficienti, ma non necessarie alla percezione.

Il caso descritto da Leibniz pone in evidenza come la percezione diretta sia altra cosa dai «meccanismi» transfenomenici sottostanti; come, per esempio, la fisiologia del cervello che corrisponde, nelle immagini di Leibniz, ai meccanismi del mulino, così come la fisiologia della retina, essi non danno ragione dell'esperienza immediata delle cose, oggetto d'indagine proprio della fenomenologia sperimentale.

In un passo di Wittgenstein troviamo un'idea simile a quella leibniziana, ossia la non riducibilità dell'esperienza immediata ai processi sottostanti la percezione: «Supponiamo – scrive Wittgenstein – che uno faccia la seguente scoperta. Egli indaga i processi sulla retina di persone che a momenti vedono quella figura come un cubo di vetro, a momenti come fili metallici ecc., e trova che quei processi sono simili a quelli che egli osserva quando il soggetto guarda un cubo di vetro, oppure una struttura di filo metallico ecc. Si sarebbe portati a prendere questa scoperta come prova per assumere che veramente vediamo in modo differente. Ma con quale diritto? Come può l'esperimento dire qualcosa sulla natura dell'*esperienza immediata*? – Esso la sistema in una specifica classe di fenomeni».³¹⁶

Wittgenstein intende rimarcare il fatto che sono le proprietà dell'esperienza percettiva «immediata» a consentire di «interpretare» l'apparato ottico e non viceversa. Soffermiamoci ulteriormente sull'esempio ipotizzando che un ricercatore scopra che lo stato di specifiche unità funzionali della retina di un dato soggetto varino in modo significativo ogniqualvolta egli affermi di notare un aspetto diverso della cosa osservata: un cubo di vetro, il telaio di un cubo, o il rovesciamento della figura bistabile. La scena è quindi la seguente: il ricercatore ha collegato il cervello del soggetto a un computer e mentre egli osserva nel monitor il cubo di Necker, lo sperimentatore registra l'attività della retina sullo schermo. Ogni volta che avviene il rovesciamento del cubo lo schermo traccia un certo andamento e quando il soggetto sperimentale rivede le soluzioni percettive già osservate, sul computer si ripresenta il medesimo andamento registrato precedentemente. «Dopo giorni di osservazione con più soggetti il nostro ricercatore uscirà dal laboratorio per dirci che il test dimostra che realmente la figura è vista in modo diverso quando il soggetto riesce ad

assumere un set che produce *Gestalt-Switch*. Lo sperimentazione può così dire che il fenomeno osservato è di natura retinica, e quindi visivo in senso stretto. Infatti, quando il soggetto, di fronte a qualche altro partner non pluristabile, passa da un'interpretazione a un'altra, noi non registriamo niente».

Potremmo anche immaginare che sia il soggetto stesso che vede il cubo di Necker e con la coda dell'occhio lo schermo del computer dove appaiono le curve delle risposte elettriche dello stato della sua retina: «supponiamo che tali curve siano ben visibili, da consentirgli di vedere che qualcosa cambia nel momento in cui accade il rovesciamento della figura. L'osservatore potrebbe dire che qualcosa cambia sullo schermo quando il fenomeno varia da una struttura all'altra. Oppure potrebbe dire l'opposto: quando muta la curva, ecco l'inversione. Questo è tutto ciò che può dire».

Ciò che egli scorge sullo schermo non gli dice niente sulla natura dell'esperienza immediata: l'esperimento infatti evidenzia le caratteristiche del funzionamento della retina e non qualcosa sull'esperienza immediata dell'osservazione della cosa: «I ricercatori hanno dato un contributo importante alla conoscenza da inserire nella catena causale, essi hanno fatto un lavoro sull'occhio simile a quello che un ricercatore molto meno sofisticato farebbe andando a misurare con un doppio centimetro le lunghezze delle due sbarrette della illusione di Müller-Lyer».

Non è inoltre concretamente possibile che il soggetto tenga sotto osservazione *contemporaneamente* un evento percepito e il processo neurofisiologico che né è il diretto responsabile. Quando osserviamo il cubo di Necker non possiamo contemporaneamente osservare le linee del grafico sullo schermo. Questo aut aut interno al campo degli osservabili potrebbe essere accostato, secondo Bozzi, al noto principio di indeterminazione di Heisenberg, secondo il quale posizione e velocità di una particella non sono contemporaneamente osservabili.³¹⁷

Immaginiamo un soggetto che osservi il cubo di Necker e la propria attività celebrale durante l'osservazione, attraverso un elettroencefalogramma. Ciò che risulta dal grafico sarebbe solamente il risultato di un processo del suo cervello poiché il cubo di Necker non è riprodotto integralmente come evento fenomenico nei dati dell'elettroencefalogramma. Infatti, se stiamo osservando un cubo disegnato su un foglio di carta qui davanti non siamo in condizione di osservare *contemporaneamente* i processi che nella testa in quel dato momento stanno generando quel cubo che vediamo qui e ora.

Questo concetto è ribadito anche da Merleau-Ponty quando afferma che «lo spettacolo di una *cosa* vista attraverso i suoi “profili”, è una *struttura originale* che non può essere “*spiegata*” da alcun processo fisiologico o psicologico reale». Il potere esplicativo delle descrizioni causali della percezione dipendono dai fatti scoperti dall'analisi fenomenologia: «L'analisi

fenomenologica è propedeutica, in senso stretto, a qualunque altro tipo di ricerca che verte sulla percezione. Il suo progredire allarga continuamente l'*explanandum* di cui le teorie non fenomenologiche dei processi percettivi si fanno carico». ³¹⁸ Il questo senso, come vedremo nel prossimo capitolo, lo *schema psico-fisico S-D è sempre epistemico*, o, usando l'allocuzione di Ferraris, emendabile, mentre la percezione non lo è. ³¹⁹ L'idea di fenomenologia espressa da Koffka conduce quindi a una «descrizione dell'esperienza diretta» il «più possibile completa e non prevenuta» da ciò che noi sappiamo sulle cose o sul nostro «apparato immagine». «Nulla nel campo visivo – scrive Wittgenstein nel *Tractatus*, – fa concludere che esso sia visto da un occhio». Infatti, scrive Bozzi, «la struttura dell'evento sotto osservazione è irriducibile e primaria, anche quando una foresta di integrazioni cognitive, scelte dalla fisiologia e dalla fisica, dall'immaginazione filosofica o da quella della volgarizzazione scientifica gli si attaglia alla perfezione, senza peraltro turbare la solida evidenza di quel pezzo di mondo». ³²⁰

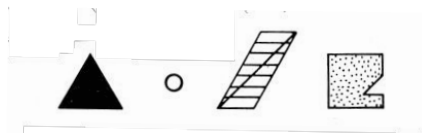
7. Realismo diretto: vedere in senso stretto

Mentre osserviamo una cosa ciò che vediamo può essere accompagnato a diverse associazioni, pensieri e interpretazioni, il problema è se sia possibile distinguere l'aspetto visivo dalle nostre integrazioni di pensiero. Benché non sia possibile stabilire un esperimento a prescindere dall'esperienza passata, le ricerche di fenomenologia sperimentale della percezione visiva mirano a evidenziare l'autonomia delle leggi di organizzazione percettiva. Inoltre si tenga in considerazione che mentre per il realismo diretto i contenuti di percezione sono le cose stesse del mondo esterno, per il realismo indiretto esse sono mediate dalla mente. Questo problema è forse quello che, più di ogni altro, ha diviso le varie scuole di psicologia e di filosofia della percezione. La corrente *cognitivista* sostiene l'inscindibilità dei processi cognitivi dall'osservazione della cosa, visto che nella «percezione visiva sarebbero rintracciabili, almeno in embrione le medesime leggi che presiedono al pensiero». ³²¹ La differenza tra la scuola gestaltista e la corrente cognitivista può essere ricondotta alla differenza tra *percezione diretta* e *percezione indiretta*: «è diretta quando la quantità di informazione, raccolta dagli organi sensoriali, è sufficiente, mentre, è indiretta quando risulta necessaria un'elaborazione delle facoltà superiori». Per i sostenitori della percezione indiretta, la quantità di informazione è sostanzialmente insufficiente, «sicché i processi elaborativi superiori, come la memoria o il pensiero, avrebbero il compito di integrare le informazioni mancanti in modo da garantire un risultato utile e affidabile».

L'informazione risulta insufficiente per ciò che concerne in particolare la tridimensionalità e la profondità spaziale, poiché essi non sarebbero presenti sull'immagine retinica di per sé bidimensionale. «La reintegrazione – scrive Massironi – sarebbe garantita dall'intervento di un processo, opaco alla consapevolezza del percipiente, definito *inferenza inconscia*. Diversamente i sostenitori della percezione diretta, come i gestaltisti, ritengono che la retina raccolga tutta l'informazione necessaria perché si produca un percetto sufficientemente ricco e informativo, senza che intervengano attività cognitive superiori».³²²

La fenomenologia sperimentale si occupa invece dello studio della percezione diretta delle cose; pur in continuità con la teoria della Gestalt nella metodologia, vi si differenzia nel considerare ogni elemento *transfenomenico* come «esterno» al proprio oggetto di studio, abbandonando il concetto di isoformismo (idea presente, se pur marginalmente, in alcuni gestaltisti come Köhler). Quello che avviene nella retina o all'interno del cervello non appartiene a una scienza degli osservabili, la quale si occupa unicamente di ciò che è direttamente visto dal soggetto. Kanizsa puntualizza come la fenomenologia sperimentale non si limiti a una mera descrizione o inventario di fenomeni: «Il suo fine è piuttosto la scoperta e l'analisi di connessioni causali necessarie tra fenomeni visivi, l'individuazione delle condizioni che determinano, favoriscono o ostacolano la loro comparsa e il grado della loro evidenza». Questo senza uscire dall'osservazione in atto, senza cioè riferirsi ai processi neurofisiologici sottostanti, né alle concomitanti attività psicologiche di tipo logico, mnestico o affettivo. «La fenomenologia sperimentale – scrive Kanizsa – non si occupa del cervello, ma del risultato dell'attività del cervello, cioè del vedere». La realtà fenomenica non può essere affrontata e tanto meno spiegata da un approccio neuroriduttivo, trattandosi di un livello di realtà che ha la sua specificità, che esige e legittima un'analisi adeguata a tale specificità, possedendo regole autonome rispetto all'attività di pensiero.³²³

L'esperienza visiva diretta o immediata equivale a ciò che Kanizsa intende con l'espressione «vedere in senso stretto», distinto da ogni operazione interpretativa: occuparsene significa quindi studiare la percezione e non il pensiero.³²⁴ Alcuni esempi possono essere utili per comprendere come circoscrivere il senso e il dominio della percezione visiva. Osserviamo le seguenti figure:



Le differenze presenti nel primo gruppo, sono facilmente descrivibili in quanto possediamo gli schemi concettuali e categoriali che ci permettono di indentificarle. Diversamente il secondo gruppo è composto da figure prive di significato e dunque non facilmente categorizzabili. D'altra parte sebbene la seconda situazione differisca dalla prima perché è priva di significato, «non c'è differenza tra le due sotto l'aspetto specificatamente visivo».³²⁵ Entrambi i gruppi infatti sono evidentemente suddivisi in elementi distinguibili, che si rapportano tra loro secondo spazio, colore, dimensione e posizionamento. Di conseguenza anche la seconda figura, pur priva di significato, possiede un'organizzazione: «il significato viene attribuito ad una realtà visiva già segmentata in oggetti distinti e dotati di forma. Anche se il processo di incorporazione del significato non è in genere osservabile, il costituirsi dell'oggetto visivo deve necessariamente precedere il suo riconoscimento. Può essere riconosciuto solo in quanto già esiste».³²⁶

Nel *De rerum natura* Lucrezio scrive: «Non credo che gli occhi possano in nulla sbagliarsi: è compito loro vedere la luce dov'è e l'ombra dov'è; ma poi se la luce è sempre o non la medesima e l'ombra stessa che prima era qui, adesso è passata di là, oppure se accada secondo ch'io dissi poc'anzi, è cosa che spetta alla mente discernere, che gli occhi non saranno le leggi del mondo né aggiungere agli occhi dovranno l'errar della mente». In questo passo sono contenute espressioni che ricordano alcuni degli assunti metodologici ed epistemologici della fenomenologia sperimentale, come per esempio: «né aggiungere agli occhi dovranno l'errar della mente». Infatti, come scrive il poeta, gli occhi «in nulla possono sbagliarsi», il dato qualitativo è quello che è, ed è il giudizio o più in generale ciò che pensiamo su ciò che vediamo ad essere vero o falso. Ne *L'analisi delle sensazioni* Mach sottolineava come «l'espressione "inganno dei sensi" dimostra che non siamo ancora pervenuti veramente alla piena coscienza (o almeno non abbiamo ancora sentito la necessità di esprimere questa coscienza nella terminologia) del fatto che i sensi non danno indicazioni né sbagliate né giuste. L'unica cosa giusta che si possa dire degli organi di senso è che essi, in circostanze diverse, evocano sensazioni e percezioni diverse».³²⁷

Soffermiamoci ulteriormente sulla nozione di «vedere in senso stretto», percezione diretta e sulla distinzione tra vedere e pensare recuperando un passo di Russell tratto da *Sintesi filosofica* scritto nel 1951 scrive: «Cosa potete vedere all'orizzonte? Un uomo dice: "Vedo una nave". Un altro dice: "Vedo un piroscifo con due ciminiere". Un terzo dice: "Vedo un transatlantico della linea Cunard che va da Southampton a New York". Quanto di ciò che queste tre persone dicono è da considerarsi una percezione? Esse possono tutte e tre essere perfettamente nel giusto in ciò che esse dicono, e tuttavia noi non dovremmo

ammettere che un uomo possa “percepire” che un piroscafo vada da Southampton a New York. Questa dobbiamo dire, è un inferenza».³²⁸

Il seguente disegno di Kanizsa esplicita ancora meglio la situazione esposta da Russell:

C U  O

C U B O

Se mostrando a un soggetto solamente la prima figura sulla sinistra e gli chiediamo di descrivere cosa vede ottenendo in risposta che egli vede la parola «cubo», ossia una «B» parzialmente nascosta, egli sta risolvendo un esercizio di *problem solving* ma non sta effettivamente rispondendo che cosa vedo. È come colui che nell'esempio di Russell risponde «Vedo un transatlantico della linea Cunard che va da Southampton a New York». Egli sa che quella è la linea del battello ma non è ciò che vede così come il soggetto deduce che la tarza lettera è una B ma non vede in senso stretto una B. Possiamo rendere descrittivamente ciò che percepiamo affermando di vedere una sorta di «D» contigua a un rettangolo o qualcosa del genere: essa non è un caso di completamento amodale ma di pura integrazione cognitiva rispetto a un problema dato.

Russell afferma ancora che «alcune cose che pure hanno carattere di inferenza, in un senso importante, si deve ammettere che sono percezioni. L'uomo che dice: “Vedo una nave” usa l'inferenza. Indipendentemente dall'esperienza egli vede solo una macchia scura di forma singolare su uno sfondo azzurro. L'esperienza gli ha insegnato che quel genere di macchia “significa” una nave; vale a dire egli ha un riflesso condizionato che lo conduce a profferire la parola “nave”, ad alta voce o a se stesso, quando il suo occhio è stimolato in un determinato modo. Distinguere nelle percezioni di un adulto cosa sia dovuto all'esperienza e cosa non lo sia è impresa impossibile».³²⁹ Russell distingue tra il vedere puro e semplice («vede solo una macchia scura») e il riconoscimento («una nave») che è un'operazione cognitiva ed empirica. Il filosofo sottolinea anche il fatto che dire «Vedo una nave» è un'inferenza, come in questo caso lo sarebbe l'enunciazione: «vedo una “B”». Dunque Russell potrebbe domandare: il fatto di sapere che questa è la lettera «B», ovvero il fatto che noi conosciamo l'alfabeto, incide sul nostro modo di vedere? Rispondere positivamente significa ritenere che una persona che vede per la prima volta il segno «B» oppure che non conosce il nostro alfabeto vedrebbe qualcosa di più, o di meno, rispetto a coloro che conoscono l'alfabeto. Coloro che intendessero sostenere di vedere qualcosa di diverso osservando la «B» non sarebbero in grado di indicare cosa vedono di diverso, ma se ciò che vedono è per definizione visibile allora dovrebbero anche essere in grado di indicarlo, altrimenti ciò a cui si

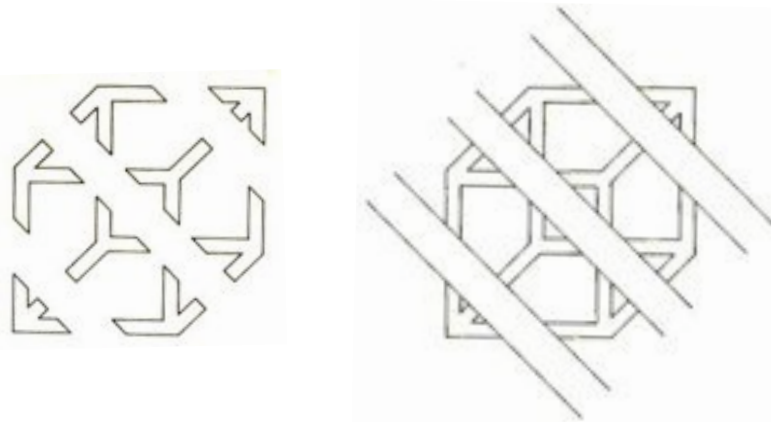
riferiscono non appartiene alla percezione visibile.³³⁰ L'unità del segno «B» continuerà a essere ciò che è e a manifestarsi così come appare, a prescindere dalla nostra interpretazione: questo è anche il fondamento fattuale di ogni immagine. «Sono cioè i fatti che si rendono disponibili all'osservazione ripetuta di uno o più osservatori (interosservabilità) e che in questo senso sono condivisibili esperenzialmente (intersoggettività)».³³¹ I problemi legati al riconoscimento della cosa non incidono sulla percezione visiva in senso stretto, noi vediamo una cosa e questo è un fatto di per sé non oggetto di falsificazione. Il riconoscimento consente di nominare, identificare e classificare con maggiore facilità il dato osservato, non di alterarne le qualità.³³² Le qualità formali della cosa rappresentata il presupposto per l'identificazione, sono cioè gli aspetti costitutivi della sua identità.³³³ Guardiamo per esempio le seguenti figure:



La configurazione della prima figura può essere letta come un numero oppure come una lettera a seconda della categoria che le attribuiamo, la nostra volontà o decisione non altera (modifica) visivamente la figura. Essa è formata da una barra nera verticale e una curva composta da due archi di cerchio, i tratti della categorizzazione, denominazione o interpretazione della configurazione essa appare già formata; qualcosa, come scrive Kanizsa, di ben segregato dal resto, di fronte al quale possiamo domandarci: cosa è? Cosa ne faccio? Come lo chiamo? Eccetera. Qualunque sia la nostra risposta, le lacune visive nella configurazione rimarranno le stesse, mentre invece un intervento sul piano del processo primario ha come conseguenza un completamento dotato di una reale presenza modale.

8. Completamento amodale della cosa: un cubo

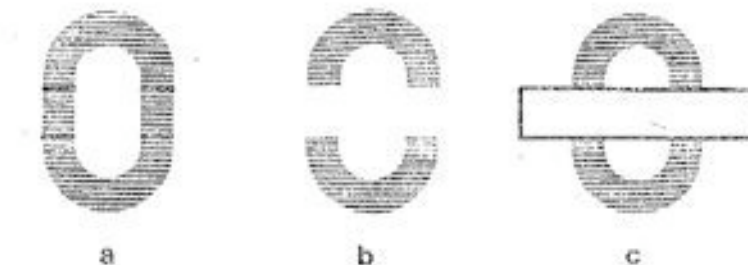
Per esemplificare cosa intendiamo per completamento amodale utilizziamo le figure qui riportate, le quali sono un esempio della differenza tra esperienza amodale e presenza puramente mentale. Il termine amodale è stato utilizzato per la prima volta da Michotte e Burke per indicare i fenomeni di completamento che le cose sotto osservazione esibiscono, non soltanto nei loro aspetti direttamente visibili (modali), ma anche in casi dove le cose (esse) sono parzialmente occultate da altre cose.³³⁴



La prima figura sulla sinistra può essere descritta come un gruppo di otto figure angolari. L'informazione consente di immaginare il cubo, pur con qualche difficoltà. Allungando e congiungendo i margini della figura è possibile invece «vedere» un cubo. Nell'apparire di un oggetto normalmente abbiamo gli elementi necessari per fare un'inferenza e per dare un significato in base alle nostre conoscenze, facendolo rientrare in una classe di oggetti conosciuti. L'inferenza in quanto integrazione concettuale e interpolazione logica è costantemente presente, e ci permette di sostenere che nella formazione del mondo percettivo andiamo sempre oltre la mera informazione data. Non esiste però un unico modo di integrare l'informazione direttamente data: esiste infatti un'interpolazione cognitiva, data dall'inferenza, e un'interpolazione percettiva indipendente dalle nostre conoscenze e dai nostri ragionamenti. Una cosa può essere vista senza che esistano le normali condizioni di visibilità: un'affermazione evidentemente contraddittoria sul piano logico, ma non altrettanto assurda su quello del vissuto immediato.

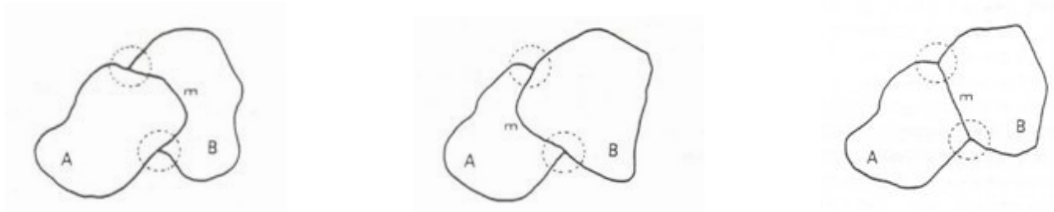
La distinzione operata tra vedere e pensare ha caratterizzato il vedere come una realtà che ci è data nell'esperienza diretta, ovvero ciò che è effettivamente osservabile in un momento dato. La descrizione della realtà fenomenica è una

descrizione di osservabili percettivamente presenti e di osservabili *assenti*. Questo tipo di osservabili hanno un'esistenza percettiva anche se, una porzione dell'evento, dal punto di vista dell'informatività sensoriale, è assente: sono tutte quelle scene che si completano amodalmente. Il termine completamento amodale indica, come accennato all'inizio, il completamento di una parte della cosa che non è direttamente visibile perché «coperta» da qualcos'altro.³³⁵ La parte non visibile dovrebbe esser indicata come assente, non offrendo informazioni sensoriali all'occhio dell'osservatore, in modo da rendere ragione della sua costituzione percettiva. Da un punto di vista fenomenico, è però vissuta come presente: in tutte queste situazioni il vissuto di *continuazione* è di tipo percettivo e la parte completata ha lo stesso carattere di realtà e di possibilità di incontro di quella vista.³³⁶ Kanizsa osserva che il sistema ottico colma sempre delle lacune, esso si spinge sempre oltre l'informazione data mediante l'interpolazione percettiva. Il completamento percettivo non va considerato «un fenomeno soltanto interessante, curioso o degno di nota ma, al contrario, va considerata un fenomeno che nel campo visivo è la norma, un fatto universale che si verifica ogniqualvolta ci troviamo di fronte a un campo organizzato in figura e sfondo, ogniqualvolta esista un oggetto fenomenico». Il particolare interesse che possiedono i fenomeni del completamento amodale «è dato dal fatto che essi costituiscono un terreno particolarmente adatto per scoprire e studiare *come* il sistema ottico va oltre l'informazione data».³³⁷ L'integrazione della parte nascosta di una cosa osservata è stata sempre considerata come integrazione mentale: un contributo che, alla costruzione del mondo visivo, viene dato da ciò che «sappiamo» sul mondo esterno, ossia dalla conoscenza di come sono fatte le cose. Per questo è importante comprendere la distinzione tra «rappresentazione mentale» e «presenza percettiva», per chiarire cosa intendiamo quando parliamo di diversi tipi di completamento.³³⁸ Attraverso questi esempi possiamo capire meglio in cosa consiste il completamento amodale:

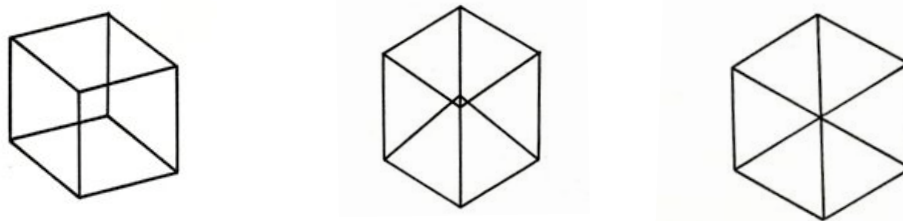


Il primo caso è un esempio di completamento modale, l'anello grigio è interamente visibile con la stessa evidenza in tutte le sue parti. Le due zone centrali sono delimitate dai trattini orizzontali e possiedono la stessa evidenza percettiva delle due zone arcuate, entrambe si presentano con la stessa *modalità* visiva. La seconda figura è composta unicamente da due archi grigi, essi possono essere *pensati* come parti di un anello, come nella prima figura, al quale sono state sottratte le due zone centrali: di fatto però sono presenti solo due unità fenomeniche. Le due zone, scrive Kanizsa, «qualora vengano mentalmente interpolate tra gli archi a formare un anello, sono soltanto “rappresentate”, e questa integrazione mentale non esercita alcuna influenza sull'aspetto dell'interruzione che continua ad apparire come una parte dello sfondo bianco. Tale rappresentazione è piuttosto *mentale*, non avendo effetti percettivi». ³³⁹ La differenza tra il primo e il secondo caso corrisponde all'unità di una cosa soltanto pensata come nel seconda figura e direttamente osservata come nel primo. Diverso invece è il caso che ci si presenta nella terza figura, dove anche qui i due archi sono modalmente visibili ma il loro completamento non è più una rappresentazione mentale, poiché essi tendono a continuare spontaneamente e coercitivamente dietro la fascia (segmento) orizzontale bianca. Questo caso è descritto dagli osservatori come un anello coperto da una barra orizzontale: la continuità dell'anello dietro a essa non è un fatto soltanto mentale, ma ha un presupposto percettivo. Il «passar dietro» ha il carattere del dato fenomenicamente esplicito, per usare l'espressione di Metzger dell'«incontrato». Il completamento amodale si riferisce a tutti i casi che possiedono questo carattere di presenza fenomenicamente «incontrata». Nella vita quotidiana ossia nella «stragrande maggioranza delle situazioni visive con cui abbiamo a che fare quando ci guardiamo attorno [...], l'integrazione avviene in generale in base a quanto sappiamo sulla forma e sul colore normale degli oggetti, più o meno familiari, che ci circondano». Sono operazioni del pensiero sui dati percettivi. La validità di questa spiegazione, che sembra universale, non deve però nasconderci un altro fatto, che è altrettanto universale: le integrazioni mentali sono quasi sempre accompagnate e facilitate da completamenti di natura percettiva (amodali), e che danno luogo a una presenza «incontrata». ³⁴⁰ Tra i fenomeni più noti di «interpolazione percettiva sono il movimento beta, il completamento della zona corrispondente alla macula cieca, la comparsa di oggetti visivi stereoscopici con stereogrammi di punti disposti casualmente, la formazione di superfici anomale». ³⁴¹

Un fenomeno di amodalità costantemente presente è dato dalla continuazione di una superficie dietro a un'altra. Analizziamo alcuni esempi:



Le modalità di unione dei margini a «T» determina visivamente il «passar-dietro», proprio del completamento amodale, dell'area A su B (e viceversa) e di conseguenza l'area posta davanti e quella vista percettivamente continuare dietro. Diversamente nell'ultimo caso i margini a «Y» determinano una giustapposizione delle due aree. La stratificazione delle aree dipende dunque dal modo in cui si incontrano i contorni delle regioni (legge di Helmholtz-Rotoosh). «Una linea nel campo visivo – scrive Kanizsa – tende a rifiutare una doppia funzione, cioè a servire contemporaneamente da margine a due superfici», per questa ragione nella prima figura «m» è il margine di «A», «B» è quindi senza margine e continua dietro ad «A». La tesi di Kanizsa non necessita quindi di alcuna ipotesi di ragionamento sul sistema visivo: il completamento amodale è percettivo nel senso che si impone coercitivamente e non è soggetto alla nostra volontà come nel caso di integrazioni mentali. Osserviamo quest'altro caso. Tenendo presente che ciò che rileviamo attraverso queste figure possiamo apprenderlo anche nell'osservazione delle cose e degli oggetti dell'ambiente circostante della vita quotidiana:



Il primo cubo è visto come un cubo trasparente o di filo di ferro, mentre la figura sulla destra è percepita come piana ed esagonale. L'effetto di tridimensionalità apparente delle figure piane è un effetto della tendenza alla singularità.³⁴² La coerenza strutturale è data dalle figure geometriche regolari, la tendenza alla massima regolarità possibile determina il diverso rendimento delle figure, mentre le figure sulla sinistra appaiono coercitivamente come cubi la figura sulla destra non viene percepita come tridimensionale, pur essendo anch'essa il disegno prospettico di un cubo. Essa però appare già regolare,

simmetrica e stabile sul piano bidimensionale mentre le figure a sinistra si regolarizzano percependole sul piano tridimensionale: gli angoli diventano retti e le superfici sono percepite come quadrati. Mentre se fossero percepite come figure piane sarebbero composte da tre zone irregolari oppure da parallelogrammi sovrapposti.



Riprendiamo l'esempio del cubo osservato amodalmente. Possiamo immaginare i frammenti della prima figura come parti di un cubo, ma non vederli. Per vedere direttamente il cubo amodalmente è sufficiente sovrapporre le fasce, come nella figura di destra. Il cubo ora non è immaginato ma è visibile, i segni precedenti si completano amodalmente rendendo osservabile il solido se pur parzialmente coperto dalle tre strisce. I due modi di oltrepassare l'esperienza immediata sono diversi poiché, mentre l'integrazione mentale è libera e soggetta alla volontà interpretante, il completamento amodale rimane di fatto inscritto all'interno dell'esperienza immediata oltrepassando il dato visivo. Allo stesso tempo è visibile, interosservabile e non soggetto ad atti volontari. Non possiamo infatti decidere arbitrariamente di non vedere il cubo completarsi. Il completamento amodale accompagna l'organizzazione delle cose nello spazio: la segmentazione del campo in figura e sfondo implica un completamento di quest'ultimo che esiste e passa dietro la figura. La presenza del cubo occlude uno spazio che non è visibile, anche se è fenomenicamente presente: anche la parte del cubo non direttamente osservabile possiede una forma arbitraria, e, anche se non la possiamo osservare, non ci è dato di immaginarla come vogliamo, poiché l'aspetto visibile crea quello invisibile delineandolo come intersoggettivamente condivisibile e quindi come «fatto pubblico». Il dubbio scettico di cui abbiamo precedentemente parlato deve, perché possa risultare sensato e quindi accolto, porre in discussione la struttura del visibile della cosa. Perché sia credibile non è sufficiente che sia «logico», esso deve intaccare i modi di datità fenomenica del mondo esterno perché diventi un dubbio sulla «cosa». Le cose percepite appaiono intere e complete anche qualora non possediamo tutte le informazioni necessarie per certificare

tale completezza, e questo fatto dipende unicamente dall'indipendenza e dall'autonomia della percezione diretta rispetto all'attività di cognitive.³⁴³

8.1 Esperienza passata e completamento amodale della cosa

Proprietà come l'essere fenomenicamente dato, l'essere indipendente, la non influenzabilità, sono alcune delle caratteristiche distintive di un dato percettivo che lo differenziano da quanto è meramente pensato.³⁴⁴

Questa indipendenza della funzione percettiva rispetto ai contenuti mentali del soggetto è la tesi fondamentale dei gestaltisti ed è ripresa in seguito dalla teoria ecologica di Gibson. Secondo questi approcci, nel corso dell'osservazione della cosa il sistema percettivo è isolato rispetto ai contenuti di conoscenza del percettore. Si rende quindi necessario distinguere la fase di «organizzazione e segmentazione percettiva precategoriale» dalla fase di «identificazione e categorizzazione dei percetti», riconosciuti rispettivamente come «processi primari» e «processi secondari» di conoscenza.

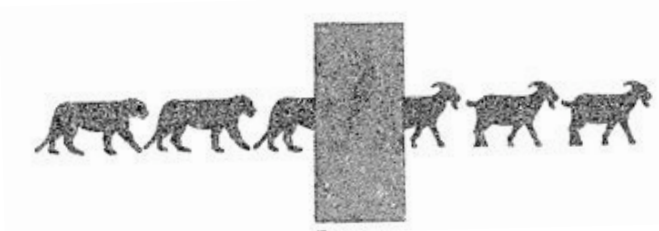
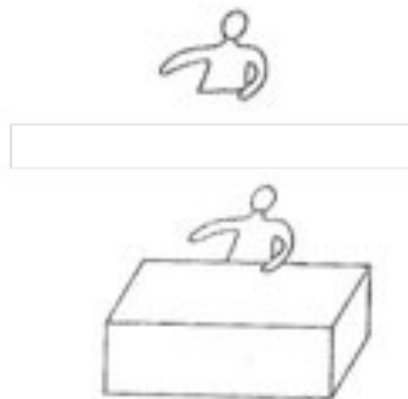
Se gli studiosi gestaltisti concordano su questa tesi fondamentale, non tutti convengono nel sostenere che la percezione in quanto sistema separato e autonomo sia implicita nel postulato di «modularità», caratterizzante l'approccio computazionale allo studio della visione.

Coloro che non assecondano quest'ultima tesi sono gli empiristi, i quali ammettono l'influsso dell'esperienza passata nell'approccio percettivo, ammettendo una «parziale penetrabilità cognitiva».

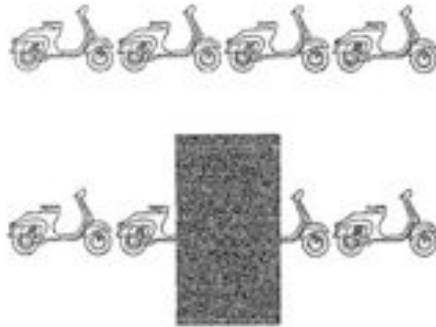
Il completamento amodale non va annoverato come una curiosità percettiva, esso è un fatto universale che accompagna l'apparire di ogni cosa. Lo studio del completamento amodale ci aiuta a comprendere l'organizzazione della realtà fenomenica delle cose del mondo esterno, messa in opera, come vedremo, dai pittori attraverso il loro «fare cose» con la pittura. Esso determina l'invisibile visibile delle cose, e di conseguenza la nostre «credenze» la cui logica è almeno in parte strutturata dalle modalità di apparire del mondo.

Kanizsa ha fornito numerosi esempi di quanto poco incidano il sapere e le aspettative sulla percezione visiva, l'esperienza passata entra in conflitto con i fattori che agiscono realmente nella formazione dei dati percettivi, pur non alterandone nella maggior parte dei casi la datià delle cose.³⁴⁵ Osserviamo il caso comune e banale di un uomo seduto dietro a una scrivania. Due sono le attività di integrazione esse sono di natura diversa: una tendenza al completamento percettivo amodale accanto a un completamento puramente mentale, di tipo inferenziale. Nella prima figura può agire questo secondo fattore, ma è del tutto assente il primo. Nella figura c'è solo un «pezzo» di

persona, sufficiente comunque a farci immaginare il resto del corpo. Ma ciò non è assolutamente sufficiente a trasformare il suo aspetto di «frammento» nella percezione dell'unità del corpo. La stessa configurazione dell'uomo nella seconda immagine non appare più come parte di *una* persona, ma è percepita come la parte visibile di una persona intera «la cui parte non direttamente visibile è presente, con il carattere dell' "incontrato", dietro al tavolo».³⁴⁶ La differenza tra le due immagini è dunque sostanziale poiché nella seconda agiscono congiuntamente due attività d'integrazione, una tendenza al completamento percettivo amodale accanto a un complemento di tipo inferenziale; nella prima immagine in alto può agire questo secondo fattore, ma è del tutto assente il primo.³⁴⁷ Proviamo a porre in contrasto queste due «logiche» di completamento della cosa, una basata sull'esperienza passata l'altra di carattere percettivo a cominciare dalla seguente figura:



L'immagine dell'animale appare allungata ma «unitaria» e «amodalmente incontrata», contro la familiarità dei due animali. L'ibrido dei due animali creato dal completamento amodale mostra come sia possibile porre in contrasto tra l'esperienza passata e la datità fenomenica. Tale distinzione, scrive Kanizsa, è basata sull'evidenza fenomenologica che la «presenza amodale "incontrata" e la presenza puramente mentale sono realtà psicologicamente differenti». Un esempio simile al precedente è osservabile attraverso l'immagine di uno scooter, la cui lunghezza e prorzioni sono note, che appare completarsi in una unità allungata quando potrebbe invece secondo la nostra esperienza passata essere immaginato e pensato come due unità parzialmente nascoste.



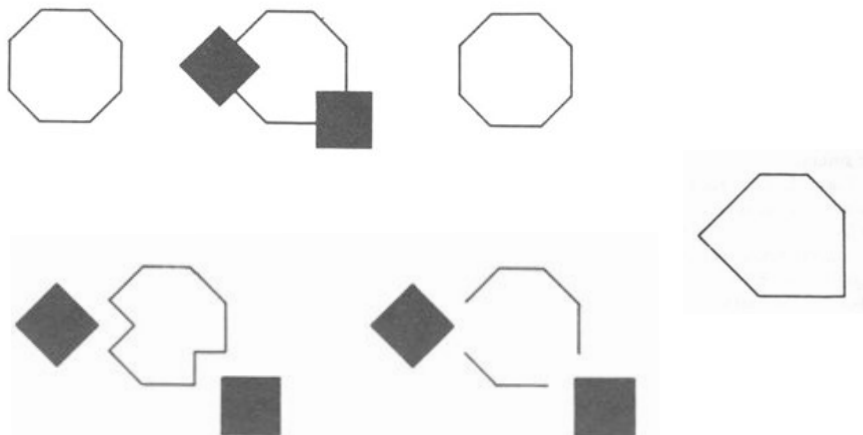
La distinzione tra i due tipi di presenza è dettata anche dal fatto che «soltanto il completamento amodale “incontrato” produce effetti funzionali di natura percettiva». Tenendo conto di tali effetti diventa evidente che una cosa vista completarsi amodalmente si comporta «come se» essa fosse una cosa modalmente presente nel campo visivo.³⁴⁸ Il completamento amodale rappresenta uno strumento per evidenziare le regole, i vincoli e le tendenze del funzionamento del sistema percettivo. Esso serve anche per controllare se la «logica» di tale sistema sia identica a quella del pensiero.³⁴⁹ L'analisi delle figure e lo studio del completamento amodale mostrano come di fatto la «logica» delle inferenze compiute dal pensiero non coincidano con «logica» del processo di costruzione della realtà fenomenica. Ciò mostra come vi sia un'indipendenza dell'organizzazione della cosa osservata rispetto alla rappresentazione che possiamo costruirci su di essa. Questi ultimi esempi infatti risultano significati perché mostrano come il completamento amodale, in quanto fatto percettivo, ha una sua indipendenza, contraria, in questo caso, all'esperienza passata.³⁵⁰ Il completamento amodale «incontrato» produce effetti funzionali di natura percettiva. Di conseguenza, se consideriamo la percezione come un processo composito, «possiamo distinguere, da una parte, un processo primario che organizza l'input sensoriale e, dall'altra, le attività cognitive che categorizzano, riconoscono, interpretano, attribuiscono significati: da un punto di vista logico le seconde presuppongono l'esistenza del primo».³⁵¹ Il verificarsi degli effetti funzionali ci porta a ritenere che i completamenti amodali siano un prodotto del processo primario.

Non ci sono criteri certi e definitivi per decidere fra percezione diretta e percezione indiretta. Come ha spiegato Kanizsa è intrinsecamente impossibile allestire un esperimento cruciale che consenta di decidere, sulla base di prove provate, quale delle due posizioni sia quella giusta. Questo esperimento cruciale è impossibile perché, per verificare il ruolo determinante della conoscenza

passata, sarebbe necessario poter disporre della collaborazione di un gruppo di controllo, in cui nessuno avesse conoscenza alcuna, né qualsiasi genere di esperienza. [...] Kanizsa, per esempio, dice di prediligere l'idea della percezione diretta, perché più problematica, perché nello scegliere le variabili di un esperimento e nell'interpretarne i risultati bisogna fare più attenzione, in quanto non esiste la facile scappatoia di "spiegar via" le cose affermando che esse si vedono in quel determinato modo, perché si sa, in base altre esperienze e apprendimenti, che le cose stanno così».³⁵²

8.2 La cosa visibile-invisibile: «logica» del vedere vs logica del pensabile

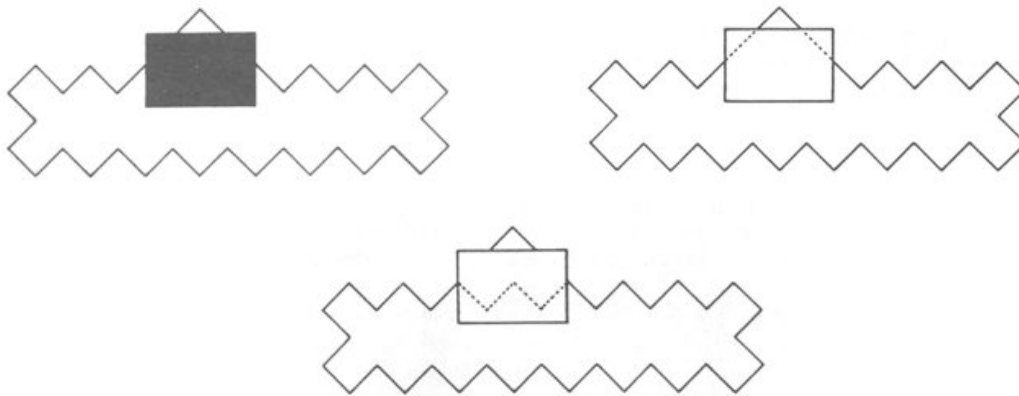
Osserviamo, con l'aiuto di alcuni esempi, come una cosa possa completarsi teoricamente in molti modi, secondo una logica del possibile, ma come di fatto essa si presenta organizzata fenomenicamente secondo un certo rendimento percettivo. Le figure riportate mostrano come l'occultamento di una parte dell'immagine non riesce a invalidare la coerenza percettiva della stessa. Nella figura si vede prevalentemente un poligono parzialmente coperto da due quadrati neri. Difficilmente, anche se in teoria sarebbe altrettanto possibile, si realizza una soluzione percettiva come nel secondo gruppo di figure, nel quale, invece della sovrapposizione, si ha una giustapposizione di due superfici.



Come già mostrato nell'esempio precedente, la preferenza per la sovrapposizione è dovuta alla tendenza dei margini a svolgere una funzione unilaterale e l'ordine della stratificazione è imposto dalle quattro giunzioni a «T».³⁵³ Il poligono continua amodalmente dietro la copertura il cui rendimento

è di fatto reso dalla figura sulla destra. La situazione più *logica* sarebbe stata l'ottagono, suggerito anche dal contesto, di fatto però la soluzione che percettivamente s'impone è quella indicata.

La formazione della parte coperta, quindi, non è dovuta alla stimolazione di quella zona; essa può essere condizionata soltanto dalla stimolazione relativa alle zone adiacenti, poiché la forma che tale parte coperta assume non è arbitraria, come potrebbe essere se fosse prodotta soltanto da una attività interpretativa, ciò deve dipendere in qualche modo dalle caratteristiche delle parti direttamente visibili. In altre parole, la parte visibile deve avere in sé la tendenza a continuare, a completarsi in un determinato modo, e non in uno qualsiasi degli altri modi teoricamente possibili.³⁵⁴ Ciò è quanto possiamo riscontrare nella seguente figura:



Nella figura si osserva come il completamento amodale prevalga visivamente sulla «coerenza strutturale». Infatti, in questa figura il completamento non avviene come indicato dai trattini (coerenza strutturale), benché quest'ultima sia la soluzione più aderente alla logica del contesto. Gli ultimi due esempi (ma si potrebbero moltiplicare a piacere) servono per mostrare come, «di fronte allo stesso problema, il sistema visivo e quello cognitivo possono portare a soluzioni diverse. Il che rende anche plausibile l'ipotesi che il loro funzionamento obbedisca a regole diverse. Nei casi ora presentati il sistema visivo sembra costretto a effettuare il completamento rispettando la continuità di direzione, senza che il risultato venga influenzato dalle esigenze di regolarità e di adeguamento al contesto che sembrano guidare l'attività di *problem-solving* a livello di pensiero».³⁵⁵

9. La percezione visiva

Percepire, scrive Merleau-Ponty, «nel pieno senso della parola – che l’opponere a *immaginare* – non è *giudicare*, bensì coglie un senso immanente al sensibile prima di ogni giudizio». ³⁵⁶ Affrontando il problema della percezione spesso si *immagina* come le cose potrebbero configurarsi in una data situazione, invece, di ricorrere all’osservazione *diretta* del mondo esterno. L’esperienza immediata così come l’abbiamo delineata più sopra attraverso alcuni esempi, mira direttamente alle cose nel loro essere visibili e percepibili in quanto tali: senza alcun ricorso all’immaginazione e senza implicare una necessaria compenetrabilità tra il pensiero e l’apparire fenomenico.

Il completamento amodale dimostra che possiamo immaginare diverse possibilità per completare le figure, tutte ugualmente possibili; ma è solo osservando la configurazione degli osservabili che possiamo descrivere effettivamente qual è il reale rendimento fenomenico della situazione presa in esame. In fenomenologia della percezione occorre osservare le cose prese in esame apportando concretamente delle variazioni al fine di comprendere cosa dipende da cosa. Diverso sarebbe il caso in cui il rapporto osservatore-cose venisse proiettato alla lavagna al fine di realizzarne un modello esplicativo, un’immagine della realtà anziché restare nell’ambiente ecologico in presa diretta. Questa tendenza a immaginare le situazioni anziché osservarle, probabilmente deriva dal fatto che il linguaggio serve per comunicare e spiegare cose e fatti che non sono direttamente presenti. Il ricevere informazioni da parte di un’altra persona, suscita nel nostro spazio mentale delle immagini di quello che stiamo ascoltando. A questo punto nasce il problema del rapporto fra la percezione e qualche cosa che sta al di là di essa. Supponiamo che qualcuno vi stia guardando, egli vede la vostra immagine non voi, il vero voi e al di là di quello che vede. C’è così una proprietà transitiva per cui si va dall’oggetto verso l’immagine della percezione. Percepire nel parlare comune è un verbo transitivo che rimanda allo schema di immaginare qualche cosa mentre un’altra persona vi sta parlando di... Questo schema però viene meno quando noi passiamo da questa situazione immaginata e ci muoviamo nel mondo reale. Per rendere più intuitiva la contrapposizione tra immaginazione e percezione si consideri un banale esempio culinario: di una ricetta di cucina, benché conosciamo perfettamente tutti gli ingredienti elencati, non siamo in grado né di immaginare il sapore del piatto che cucineremo, né con certezza possiamo affermare se ci piacerà. La stessa cosa vale per la percezione visiva: possiamo immaginare come una figura tenda a completarsi, poi però la realtà può smentire le nostre aspettative, assumendo un aspetto inatteso apparentemente «illogico» rispetto a ogni nostra esperienza regressa.

La *percezione*, come sottolinea Burigana, è una funzione essenzialmente autonoma e di per sé compiuta, «strettamente dipendente da fattori esterni al percettore stesso, dallo svolgimento e dagli esiti di altri processi mentali». La funzione percettiva è preliminare agli altri processi di conoscenza, poiché ci permette un approccio immediato a certi aspetti del reale. L'immediatezza della percezione è dimostrata dal fatto che pur modificando gli aspetti che influenzano altri livelli di processualità psicologica, le condizioni esterne per il vedere non variano, ad esempio nel caso della «prevalenza spontanea di una certa strutturazione percettiva (per una assegnata realtà) non risulti disturbata a seguito di ripetute esperienze favorevoli (secondo affinità) a una strutturazione alternativa (per la medesima realtà), come l'impossibilità (per irregolarità o eccessiva complicatezza) di una descrizione adeguata per un determinato quadro percettivo non deprima affatto l'evidenza o certezza fenomenica del quadro stesso, come un dato percettivo illusorio (contraddetto da una ricostruzione razionale e affidabilmente oggettiva del reale) sia ben lungi dallo svanire, dal correggersi nel momento in cui venga riconosciuto (dal percettore) nella sua illusorietà, nella sua consistenza meramente fenomenica».³⁵⁷

Koffka definisce la percezione come esperienza immediata. In accordo con quanto sostenuto da Kanizsa, precisa che quando parliamo di percezione non intendiamo riferirci «a qualche specifica funzione psichica»; tutto ciò che intendiamo «denotare con questo termine è il regno delle esperienze che non sono meramente "immaginate", "rappresentate" o "pensate"».³⁵⁸

Il percepire ha il suo punto di partenza nell'osservatore: «percepire» è un verbo transitivo che implica il fare esperienza di qualcosa, al contrario di espressioni come «vede», «non si accorge».³⁵⁹ «I verbi d'uso comune – scrive Bozzi, trovano la loro contropartita fenomenologica nelle situazioni più complesse – non nelle più semplici. Il linguaggio comune è fatto per trattare un insieme («blocco») di cose prese contemporaneamente. Una possibile definizione di percezione in grado di trovare largo consenso, scrive Kanizsa, può essere quella di dire «che sono percettivi gli oggetti, gli eventi ed i rapporti che sono vissuti come fenomenicamente "reali" *hic et nunc*».³⁶⁰ Assumendo questo criterio è sempre possibile, continua lo psicologo triestino, «operare una distinzione tra la classe dei fatti percettivi in senso proprio e quella dei fatti di natura proiettiva, dei processi cognitivi, delle attività rappresentative e fantastiche, è abbastanza semplice distinguere tra la macchina da scrivere che vedo, qui davanti a me ed il ricordo di una macchina da scrivere perfettamente uguale, e tutti sanno normalmente che c'è una bella differenza tra avere ed *immaginare* di avere un mal di denti».³⁶¹ Secondo Vicario la percezione può essere definita come «quel processo attraverso il quale le informazioni raccolte dagli organi di senso sono organizzate in oggetti, eventi o situazioni dotati di significato per il

soggetto». ³⁶² Egli però ritiene che si possa parlare di percezione unicamente nei casi in cui vi siano dei resoconti verbali. Riteniamo diversamente che il comportamento possa essere già un indice attendibile di percezione, e che la percezione visiva possa essere riferita in linea di principio a tutto che è ostensibile e interosservabile.

9.1 Linguaggio e percezione visiva

Un segnale dell'indipendenza della percezione rispetto al linguaggio può essere colto, come sostiene Bozzi, anche dal semplice constatazione che «nessuno confonde ciò che ha davanti con ciò che ne dice». Naturalmente possiamo produrre descrizioni insoddisfacenti, sommarie o possiamo intenzionalmente imbrogliare. Possiamo anche renderci conto che le descrizioni che stiamo producendo non sono calzanti o soddisfacenti, così come siamo coscienti del fatto che stiamo imbrogliando. ³⁶³

La *perfettibilità della descrizione* è un fatto importante sotto diversi punti di vista qui messi in luce da Bozzi:

a) miglioriamo le descrizioni come se – al limite – esistesse la *descrizione assoluta*. Alcuni hanno usato questo argomento per sostenere che siamo confinati completamente in un universo linguistico: procediamo migliorando le descrizioni del fatto verso una descrizione assoluta che non c'è, restando in un mondo di proposizioni. Ma si può anche pensare che il senso di una affermazione come: «la descrizione assoluta non esiste» consiste interamente nel dire che nessuna descrizione, per quanto perfezionata, è confrontabile con la cosa di cui è descrizione. Le cose possono essere studiate come le proposizioni.

b) *Il perfezionamento della descrizione* ha un andamento ben diverso se la cosa è presente oppure assente. Nel primo caso il processo è guidato proprio dalla cosa, attraverso un sistema di relazioni ineludibile che obbliga la descrizione verso la cosa (e la meta è proprio essa; *non una descrizione perfetta, che non c'è*). *Le cose hanno tutti i diritti nei confronti delle descrizioni; le descrizioni hanno tutti i doveri nei confronti delle cose.*

c) *Il processo di correzione* viene molto facilitato dalla presenza di altri osservatori, che producono descrizioni a loro volta, correggendo le nostre, fornendoci espressioni meglio appropriate, e nello stesso tempo facendoci scorgere nella cosa aspetti che altrimenti non avremmo rilevato. Una fase importante di questo processo di inter-osservazione è rappresentata dalla definizione ostensiva.

d) *La definizione ostensiva* è praticabile proprio perché è in generale possibile rendere meno ambigue le descrizioni ricorrendo a dettagli ben definiti dalla cosa, mostrandoli per far vedere che cosa si intende dire con una certa parola o una certa espressione.

Sono le modalità di apparenza della cosa a rendere possibile un miglioramento della nostra descrizione dell'esperienza diretta. Inoltre il lavoro di interosservazione evidenziato da Bozzi permette una collaborazione sia per migliorare la descrizione, sia per scorgere aspetti visibili nuovi nelle cose sotto osservazione. Attraverso il metodo dell'interosservazione esiste un ampio margine di possibilità di convergenza nella descrizione senza che sorgano domande del tipo: «ma che cosa vede lui “veramente” nel suo mondo privato?». Il metodo interosservativo ideato da Bozzi possiede almeno due vantaggi così sintetizzati da Vicario: «In primo luogo, esso ha l'effetto di mettere la sordina a risposte arbitrarie e strampalate: nessun soggetto vuol essere considerato un visionario, se è messo nelle condizioni di dover confrontare le proprie impressioni con quelle degli altri. In secondo luogo, quando i soggetti sono sufficientemente motivati e collaborativi, accade che quelli maggiormente dotati di capacità analitiche o di intuito fenomenologico aiutino gli altri a ottenere i risultati percettivi ai quali non avevano prestato sufficiente attenzione».³⁶⁴

9.2 In nome della cosa osservata

Il linguaggio della fenomenologia sperimentale si basa sulla definizione ostensiva e sull'uso comune delle parole che riflette le cose sotto osservazione. Bozzi sottolinea l'importanza del linguaggio fenomenologico rappresentandolo come un grafico formato da ordinate e ascisse che permettono di identificare l'oggetto espresso dalla parola sul reticolo, facendo però attenzione: non è infatti l'incontro di ordinate e ascisse sul reticolo a costituire la cosa, essa esiste già di per sé come insieme di caratteristiche immediate.

Il problema creato dalle ambiguità linguistiche non dipende dalle cose osservate, quanto piuttosto dal fatto che nel definire linguisticamente una cosa non è possibile stabilirne confini precisi. D'altra parte è scorretto sostenere che a livello empirico non si possano dare delle identità assolute, ciò accade, per esempio, nel caso di due distinti dischi colorati visti come identici. L'idea che essi non siano identici è causata da un errore dello stimolo, cioè da una confusione tra l'oggetto percepito e l'oggetto fisico. Oltre un certo limite l'accuratezza delle misurazioni è del tutto irrilevante, e oltrepassando anche di

poco questo limite noi possiamo disporre di stimoli distali metafisicamente ineccepibili.

Due condizioni concorrono all'errore dello stimolo: da una parte la conoscenza del fatto che una cosa è la stessa e la convinzione come condizione dell'impressione di identità. Entrambi questi fattori però sono necessari ma non sufficienti per vedere una cosa come la stessa.

C'è la possibilità però che la cosa osservata abbia la caratteristica di mutare con l'atteggiamento dell'osservatore, nonostante la cosa sia avvertita come la stessa e nonostante la nostra convinzione che essa sia la stessa. Se analizziamo fenomenologicamente questa eventualità possiamo scoprire se, variando il nostro atteggiamento, la cosa osservata subisce una trasformazione sensibile e in questo modo risolvere il dubbio della mutabilità della cosa in base a quella dell'osservatore. Esiste però una condizione necessaria per permettere questo atteggiamento esplorativo, e cioè la sospensione delle credenze e delle conoscenze soggettive a favore di una ricezione immediata della cosa, il cosiddetto «occhio ingenuo». Questa ultima possibilità è solitamente respinta, poiché si ritiene che un soggetto non sia in grado di sospendere ogni certezza, conoscenza e convinzione, ma per invalidare questa posizione ricordiamo la battuta di Kanizsa, secondo cui, se proprio vogliamo che l'occhio pensi, almeno lasciamolo pensare a modo suo.

10. Tornare alle cose stesse

Il motto della fenomenologia è stato espresso dal suo padre fondatore attraverso queste parole: *Zurück zu den Sachen selbst!*, «Tornare alle cose stesse». Se nel primo Novecento, secolo in cui visse e lavorò il filosofo Edmund Husserl, si dichiara la volontà di un ritorno alle cose, ci chiediamo quando e come sia avvenuto l'allontanamento. Merleau-Ponty indica due principali allontanamenti lungo la storia della filosofia. Il primo lo identifica nell'«empirismo», il secondo nell'«intellettualismo» che comprende sia la tradizione razionalista sia il criticismo kantiano. Intellettualismo ed empirismo, scrive Merleau-Ponty, «assumono come oggetto di analisi il mondo oggettivo che non è mai primo né in base al tempo, né in base al senso, entrambi sono incapaci di esprimere la maniera particolare con cui la coscienza percettiva costituisce il suo oggetto. *Entrambi si tengono a distanza dalla percezione anziché aderirvi*».³⁶⁵

Tale distanza è segnata dal modo in cui è concepita la percezione del mondo esterno. L'empirismo, scrive ancora Merleau-Ponty, occulta e rende incomprensibili i fenomeni originari, ossia la percezione diretta delle cose.³⁶⁶ L'empirismo «non si occupa di ciò che vede, ma di ciò che si deve vedere in

base all'immagine retinica»,³⁶⁷ la cosa percepita non ci è data direttamente, l'esperienza immediata diventa quindi mediata e ricostruita. Compito della fenomenologia della percezione è il recupero dell'esperienza immediata delle cose.

L'empirismo sostiene che nell'oggetto c'è solo ciò che inerisce ai sensi. La sensazione è dunque anzitutto una realtà soggettiva, un vissuto o uno stato: proprio perché le sensazioni sono «in» noi, gli empiristi parlano di «idee».³⁶⁸ Definita la visione, scrive Merleau-Ponty, «alla maniera degli *empiristi*, cioè come il possesso di una qualità inscritta nello stimolo sul corpo, anche *l'illusione* più insignificante è sufficiente a stabilire che la percezione è un *giudizio*, poiché dà all'oggetto proprietà che esso non ha sulla retina».³⁶⁹ Infatti, il giudizio «è spesso introdotto come ciò che manca alla sensazione per rendere possibile una percezione».³⁷⁰

La sensazione possiede uno statuto problematico poiché è, ad un tempo, uno stato dell'io e un contenuto, ossia è contemporaneamente un vissuto e il suo «oggetto». La semplice sensazione, ricevuta dai sensi, è l'opposto di un'idea astratta: è un contenuto qualitativo singolare, privo di generalità. Il bianco, per esempio, non è dato in una sensazione, ma è un'astrazione, non può mai essere visto. Perciò Locke evoca «la bianchezza di un giglio», piuttosto che la bianchezza in generale.³⁷¹ Il concetto di sensazione appare dal punto di vista fenomenologico come il contrario di ciò che pretendeva essere: non un dato, ma il frutto di una costruzione, non qualcosa di concreto ma di astratto. «La sensazione è il frutto di una proiezione all'interno della vita percettiva di esigenze che valgono soltanto per il mondo oggettivo».³⁷² L'empirismo ricostruisce una realtà a partire dagli elementi semplici che la compongono: ricomporre la percezione a partire dalle sensazioni significa rifarsi al mondo fisico dimenticando la coscienza percettiva per la quale non ci sono parti che non siano relative a una configurazione globale: «Definendo la percezione attraverso la sensazione, cominciamo con il porre nella nostra coscienza delle cose ciò che noi sappiamo essere nelle cose, definiamo la percezione attraverso il percepito».³⁷³

Parlando di sensazione, si impongono alla percezione categorie che appartengono all'universo oggettivo, reso possibile dalla stessa percezione; si ricostruisce cioè il vissuto come se si trattasse di una cosa. È incontestabile che percepiamo attraverso la mediazione di organi di senso obiettivamente distinti, collocati sulla superficie del corpo: l'esteriorità delle parti che caratterizza il corpo – almeno il corpo oggettivo – è allora attribuito ai vissuti medesimi. Le sensazioni sono i punti suscettibili di eccitazione di quella superficie sensibile che è l'organo sensoriale (come la retina). Grazie a questa assimilazione fra

organo di senso e sensazione, la percezione sarà concepita a immagine di un mondo oggettivo al quale tuttavia essa stessa ci introduce.

L'intellettualismo, così come lo interpreta Merleau-Ponty «si propone di esprimere per riflessione la struttura della percezione, anziché spiegarla con il gioco combinato delle forze associative e dell'attenzione, ma il suo sguardo sulla percezione non è ancora diretto».³⁷⁴ Empirismo e intellettualismo secondo il filosofo francese «si accordano in questo, che nessuno dei due coglie la coscienza nell'atto di apprendere».³⁷⁵ L'intellettualismo accetta come «assolutamente fondata l'idea del vero e l'idea dell'essere, nelle quali si compie e si riassume il lavoro costitutivo della coscienza, e la sua pretesa riflessione consiste nel porre come potenze del soggetto tutto quanto è necessario per mettere capo a questa idea. Gettandomi nel mondo delle cose, l'atteggiamento naturale mi dà la sicurezza di cogliere un "reale" al di là delle apparenze, il vero al di là dell'illusione. [...] Senza dubbio l'intellettualismo si presenta come una dottrina della scienza e non come una dottrina della percezione, crede di fondare la sua analisi sulla prova delle verità matematiche e non sull'evidenza ingenua del mondo [...] Ma in realtà io non saprei di possedere una idea vera, se con la memoria non potessi collegare l'evidenza presente con quella dell'istante trascorso».³⁷⁶

Con la tradizione empirica e intellettualista si è consolidata l'idea che nella «cosa» siano suddivisibili due gruppi di qualità: quelle reali e quelle apparenti. Le qualità reali sarebbero ciò che nella cosa resta indifferente rispetto alla sua percezione. Le qualità che consentono alla cosa di rimanere identica a sé anche quando nessuno è lì a osservarla, tali proprietà che la cosa possiede sono quelle di solidità e spazialità, durezza, peso, forma, grandezza e moto. Queste proprietà della cosa sono chiamate *qualità primarie*. Dall'altra parte c'è l'apparenza della cosa fatta di attributi che nascono dal rapporto tra un complesso di qualità primarie e un osservatore. Le qualità dell'apparenza sono quindi *secondarie*, e variano con il variare degli stati del possessore dell'apparato percipiente, esse hanno luogo nella soggettività e non nel mondo esterno che ospita le cose. Come avremo modo di discutere più approfonditamente, le qualità delle cose nell'esperienza immediata sono colte nel medesimo piano di realtà, che include l'intera classe degli osservabili in atto.

10.1 Osservazioni conclusive

La fenomenologia della percezione contrappone un metodo basato sulla esperienza immediata rispetto al pregiudizio atomistico-empiristico che ritiene che la cosa possa essere scomposta in molte sensazioni indipendenti quanti sono i recettori sulla retina. Le sensazioni quindi devono essere organizzate indirettamente da processi di ordine superiore. Viene così postulata l'esistenza di una prima fase psichica di livello «inferiore», quella delle «sensazioni elementari». Su queste intervengono poi facoltà o istanze psichiche dette «superiori», e cioè la memoria, il giudizio, il ragionamento, le quali tramite giudizi o inferenze in gran parte «inconsapevoli» fondate su esperienze passate specifiche e generiche, assocerebbero o integrerebbero le sensazioni elementari, in modo da dar luogo a quelle unità percettive più vaste che sono gli oggetti della nostra esperienza, con la loro forma e con il loro significato.³⁷⁷ Diversamente la fenomenologia intende mostrare come le cose possiedano proprietà specifiche, «che non possono essere rintracciate negli elementi costitutivi, ma possono essere colte e indagate solo considerando l'oggetto globalmente, così come appare. Tali proprietà derivano dall'insieme delle relazioni tra le parti, e sono state per questo chiamate proprietà formali o proprietà gestaltiche».³⁷⁸

Riprendendo l'esempio della percezione del cubo da cui siamo partiti, possiamo osservare come per gli *empiristi* il cubo è tale attraverso l'associazione delle sei facce intese come elementi primi, l'idea ne costituisce il risultato ricavato dalla successione temporale dei diversi aspetti. Per l'*intelletualismo* invece è il significato del cubo che determina la percezione della cosa: «Il pensiero del cubo come solido fatto di sei facce eguali e dodici spigoli eguali che si intersecano ad angolo retto, – e la profondità non è altro che la coesistenza di delle facce e degli spigoli eguali».³⁷⁹ L'intellettualismo fornisce una definizione della profondità della cosa ciò che ne è solo la conseguenza. L'esperienza immediata diversamente coglie il cubo come elemento primario, «è sempre alla percezione che spetterà di conoscere la percezione».³⁸⁰

La percezione visiva non è derivata o riducibile a qualcosa che fa essere la cosa il risultato di un'operazione in coscienza o derivata attraverso l'associazione di elementi primi. Ritornare alle cose stesse significa per noi tornare ai fenomeni, dove «troviamo come strato fondamentale un insieme già pregno di un senso irriducibile».³⁸¹ La cosa va quindi accolta nella sua datità per come appare, «la peculiarità del percepito è di ammettere la ambiguità».³⁸² Possiamo accostare queste parole del filosofo francese a quanto afferma Metzger quando afferma che la fenomenologia deve accettare il dato immediato così come esso è, «anche se appare come non abituale, inatteso, illogico o insensato e anche se

contraddice a convinzione indiscusse o ad abitudini di pensiero molto familiari». Falsa o vera, scrive Merleau-Ponty, «è così che la percezione deve dapprima costituirsi perché un predicato sia possibile».³⁸³ Affermando che «questo è un cubo» la sua datità è già configurata, il suo senso definito in anticipo rispetto alle esplorazioni possibili sulla cosa.

Nell'osservare «questo cubo», «io contraggo risolutamente lo spessore di durata trascorsa da quando lo guardo, esco dalla mia vita individuale cogliendo l'oggetto come oggetto per tutti».³⁸⁴ L'apparire della cosa è per la fenomenologia qualcosa di pubblico, lì pronto ad accogliere le nostre esplorazioni e indagini in un «orizzonte di senso» già anticipatamente delineato, aperto e non chiuso o rinchiuso dentro una soggettività insondabile. Il percepire deve coincidere con degli oggetti constatabili. Il dubbio scettico, scrive Merleau-Ponty, rispetto al cubo e in generale alla cosa «ha sì interrotto le affermazioni esplicite circa il mondo, ma non intacca questa sorda presenza del mondo».³⁸⁵

«La visione che circonda il campo visivo non è facile da descrivere [...] Vi è qui una visione indeterminata, una visione di non so che e, se si passa al limite, *ciò che è dietro la mia schiena non manca di presenza visiva*».³⁸⁶ La figura «ha “contorni” che non “appartengono” allo sfondo e se ne distaccano ... e continua sotto la figura».³⁸⁷ L'apparire progressivo delle cose è visibile e non appare come qualcosa che si crea: «un piccolo punto luminoso che si accende, si crea all'improvviso nel campo dell'osservatore (e questa, ad esempio, la natura fenomenica dell'apparire creaturale) ma nella maggioranza dei casi a nostra portata l'apparire delle cose è un apparire progressivo caratterizzato da una parte di presenza modale e da una parte di presenza amodale». Ogni cosa nella nostra esperienza è quindi composta da una presenza modale e da una presenza amodale. con «modale» si intende ciò che è sorretto da una modalità sensoriale, con «amodale», invece, ciò che è presente fenomenicamente, senza essere sorretto da una modalità sensoriale. Attraverso il completamento amodale abbiamo visto come la cosa tenda di per sé a completarsi come unità fenomenica organizzata, riprendendo le parole di Merleau-Ponty potremmo dire che «la sintassi percettiva si articola secondo regole proprie» e autonoma.³⁸⁸ Compito della fenomenologia sperimentale è, come vedremo, lo studio delle regole di datità della cosa, ossia «la scoperta delle connessioni funzionali tra i fenomeni visivi».³⁸⁹

Una filosofia della percezione non è solamente quella che prende la percezione per oggetto, ma è anche una filosofia che si riforma al suo contatto, che pensa secondo la percezione stessa: «La percezione sbocca su cose. Ciò significa che essa si orienta verso *verità in sé*, in cui si trova la ragione di tutte le apparenze, come verso il proprio fine».³⁹⁰

BIBLIOGRAFIA – OPERE CITATE

- Austin, J. L., *Sense and Sensibilia*, Clarendon University Press, Oxford 1962, tr. it. di A. Dell'Anna, *Senso e sensibili*, Marietti, Genova 2001.
- Barbaras, R., *La perception*, Hatier, Paris 1994, trad. it. di G. Carissimi, *La percezione*, Mimesis, Milano 1994.
- Bodei, R., *Una scintilla di fuoco*, Zanichelli, Bologna 2006.
- Bozzi, P., *Unità, identità, causalità*, Cappelli, Bologna 1969.
- Bozzi, P., *Experimenta in visu*, Guerini, Milano 1993.
- Bozzi, P., *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Bozzi, P., *Vedere Come*, Guerini, Milano 1998.
- Bozzi, P., *Fisica ingenua*, Garzanti, Milano 1990.
- Bozzi, P., *Un mondo sotto osservazione*, Mimesis, Milano-Udine 2008.
- Burigana, L., *Singolarità della visione*, Upsel, Padova 1996.
- A. S., Eddington, *The Nature of the Physical World*, Cambridge University Press, London 1928, trad. it. di C. De Bosis e L. Gialanella rivista da M. Mamiani, *La natura del mondo fisico*, Laterza, Bari 1987.
- Kanizsa, G., (a cura di) *Fenomenologia sperimentale della visione*, Mulino, Bologna 1982.
- Kanizsa, G., *Percezione, linguaggio, pensiero*, Mulino, Bologna 1983.
- Kanizsa, G., *Grammatica del vedere*, Mulino, Bologna 1980.
- Kanizsa, G., *Fenomenologia sperimentale della visione*, Franco Angeli, Milano 1984.
- Kanizsa, G., *Vedere e pensare*, Mulino, Bologna 1991.
- Kanizsa, G., (a cura di) *L'eredità della psicologia della Gestalt*, Mulino, Bologna 1988.
- Köhler, W., *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corp., N. Y. 1929, (a cura di) G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961.
- Koffka, K., *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge & Kegan, London 1935, trad. it. di C.

- Sborgi, *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Milano 1970.
- Ferraris, M., *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001.
- Heidegger, M., *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, Klostermann, Frankfurt 1984, trad. it. di V. Vitiello, *La questione della cosa. La dottrina kantiana dei principi trascendentali*, Guida, Napoli 1989.
- Leibniz, G. W., *Nuovi Saggi sull'intelletto umano*, tr. it. di E. Cecchi, Laterza, Roma-Bari 1998, 2 voll.
- Leibniz, G. W., *La Monadologie*, Paris 1881, *La Monadologia. Causa Dei*, (a cura di) G. Tognon, Roma-Bari, Laterza 1991.
- Mach, E., *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer, Jena 1900, tr. it. di L. Sosio, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, Feltrinelli Bocca, Milano 1975.
- Massironi, M., *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998.
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- Merleau-Ponty, M., *La structure du comportement*, 1938, Puf, Paris 1942, tr. it. di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano 1963.
- Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi, (a cura di) M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993.
- Metzger, W., *Psychologie*, Steinkopff Darmstadt, 1941, trad. it. di L. Lumbelli, *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, Giunti-Barbèra, Firenze 1971.
- James, W., *Principles*, 1890, (a cura di) G. Tarozzi, *Principi di psicologia*, Società Editrice libraria, Milano 1911.
- Paracchini, F., *Le ragioni del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2002.
- Pauri, M., *La descrizione fisica del mondo e la questione del divenire temporale*, in G. Boniolo (a cura di), *Filosofia della fisica*, Mondadori, Milano 1997.
- Popper, K., *Logik der Forschung*, Springer, Wien 1934, tr. ingl. *The Logic of Scientific Discovery*, Hutchinson, London 1959, tr.it. (dall'ed. ingl.) *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino 1970.
- Popper, K., *Knowledge. An Evolutionary Approach*, Clarendon Press, Oxford 1972, tr. it. di A. Rossi, *Conoscenza oggettiva*, Armando, Roma 1975.
- Popper, K., *Conjectures and Refutations*, Routledge and Kegan Paul, London 1969, trad. it. di G. Pancaldi, *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna 1985.

- Russell, B., *An Outline of Philosophy*, Routledge and Kegan Paul, London 1951, trad. it. A. Visalberghi, *Sintesi filosofica*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
- Russell, B., *Mysticism and Logic and Other Essays*, Longmans, Green and Co., London 1918, trad. it. di J. Sanders e L. Breccia, *Misticismo e logica e altri saggi*, Longanesi, Milano 1980.
- Savardi, U., Bianchi I., *I luoghi della contrarietà*, Upsel, Torino 1997.
- Severino, E., *Destino della necessità*, Adelphi, Milano 1980.
- Severino, E., *L'essenza del nichilismo*, Adelphi, Milano 1982.
- Severino, E., *L'identità della follia*, Rizzoli, Milano 2007.
- Severino, E., *Fondamento della contraddizione*, Adelphi, Milano 2005.
- Spinicci, P., *Il mondo della vita e il problema della certezza*, Cuem, Milano 2000.
- Spinicci, P., *Problemi di filosofia della percezione*, Cuem, Milano 2001.
- Vattimo, G., *Le ragioni etico-politiche dell'ermeneutica*, in E. Ambrosi (a cura di) *Il bello del relativismo*, Marsilio, Venezia 2005.
- Voltolini, A., *Guida alla lettura delle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Vicario, G. B., *Psicologia generale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961, trad. it. di A. G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968.
- Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad. it. di R. Piovasan e M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999.

IV. LA REALTÀ FENOMENICA *IUXTA PROPRIA* *PRINCIPIA*

*«Non cercare niente dietro i fenomeni;
già loro sono teoria»³⁹¹
Goethe*

1. Premessa

Il significato di «percezione immediata», chiarito nel capitolo precedente, sarà discusso come base epistemologica per una fenomenologia sperimentale, quale progetto di una teoria autonoma della percezione in grado di cogliere le cose osservate *iuxta propria principia*. Essa, come afferma Bozzi, si sviluppa attraverso i principi di complanarità delle variabili, secondo i quali le variabili dipendenti e indipendenti giacciono sul medesimo piano dell'osservabilità. Osserveremo che le variabili di cui tenere conto sono quelle dei fenomeni e non quelle degli stimoli che producono i fenomeni. Il fine della fenomenologia sperimentale è, come rileva Kanizsa, «la scoperta e l'analisi di connessioni causali necessarie tra i fenomeni visivi, l'individuazioni che determinano, favoriscono o ostacolano la loro comparsa o il loro grado di evidenza». Evidenzieremo alcuni aspetti metodologici, epistemologici e ontologici relativi alla fenomenologia sperimentale e alla percezione immediata della realtà, delle cose e del mondo esterno.

In questo capitolo prenderemo in esame il metodo fenomenologico sperimentale di Bozzi, limitandoci all'analisi della percezione visiva in relazione ad alcuni aspetti epistemologici e ontologici presenti nella sua opera. Il monismo-realismo di Bozzi è affrontato anche come risposta allo scetticismo, nel caso dell'esempio della percezione del cubo. Si argomenterà in favore sia di un realismo diretto sia della posizione monista di Bozzi. Prenderemo in esame la nozione di Metzger di realtà «incontrata» attraverso il concetto di esperienza immediata, terminando così l'analisi della «cosa» precedentemente discussa e procederemo criticando la dicotomia apparenza-realtà.³⁹² Intendiamo mettere in luce come la realtà sia prima di tutto ciò che incontriamo e vediamo e non ciò che pensiamo di sapere su di essa, la realtà è incontrata nell'esperienza diretta e non nascosta dietro di essa.

2. Profilo storico: la fenomenologia sperimentale

Non è qui possibile ricostruire un profilo storico adeguato della fenomenologia sperimentale, poiché esso richiederebbe uno studio a parte. Gli antecedenti storici della fenomenologia sperimentale possono essere rintracciati lungo l'intero arco storico della filosofia.³⁹³ Ci limiteremo quindi a brevi cenni. La fenomenologia sperimentale ha come retroterra l'analisi della percezione (ma non solo) che da sempre ha attirato l'attenzione di filosofi e di scienziati. Riflessioni sulla percezione sono riscontrabili nelle opere di Platone e di Aristotele, come già nei Presocratici. Democrito opera una prima distinzione tra

le qualità primarie e secondarie delle cose, come testimonia il medico Galeno quando commenta: «La gente pensa che esistano cose come il bianco e il nero il dolce e l'amaro: in *realtà* tutto ciò che c'è è l'*ente* e il *niente*; infatti egli [Democrito] si è espresso anche così chiamando ente gli atomi e niente il vuoto». Percorrendo velocemente la storia della filosofia troviamo approfondite analisi sulla percezione in: Cartesio, Malebranche, Condillac, Read, Mill e Leibniz, così come negli empiristi inglesi: Locke, Berkeley e Hume. Uno dei problemi maggiormente dibattuti consisteva nel tentativo di comprendere se la percezione fosse qualcosa di acquisto empiricamente oppure di innato. Su questo problema si incardina il celebre quesito di Molyneux, molto discusso tra Sei e Settecento³⁹⁴. L'esperimento mentale verte sull'ipotesi che un cieco dalla nascita, a cui era stato insegnato a discriminare, servendosi del tatto, un cubo e una sfera costruiti con lo stesso materiale, riacquisti istantaneamente l'uso della vista. Cosa accadrebbe se effettivamente una circostanza del genere si verificasse? Tali quesiti dividono la tradizione *empirista* che risponderebbe, come fa Locke, che il cieco non riconoscerebbe il cubo come cubo, dalla tradizione *razionalista* che, ritenendo la percezione innata, risponderebbe in modo opposto al quesito.

Kant, riconducendo l'intero problema della conoscenza all'ambito dei fenomeni, è certamente tra gli antecedenti più significativi per la comprensione del movimento gestaltistico e della fenomenologia sperimentale. Un'altra rilevante anticipazione della teoria della *Gestalt* è rintracciabile anche nell'epistemologia goethiana attraverso l'idea dell'immediatezza percettiva del mondo esterno. Celebre il passo di Goethe che afferma che «non i sensi ingannano, bensì il giudizio», «l'uomo in se stesso, in quanto si serve dei suoi sensi sani, è lo strumento fisico più grande e più esatto che vi possa essere»³⁹⁵. Oltre alle opere di Goethe vanno ricordate le pionieristiche ricerche fenomenologiche sulle strutture cromatiche portate avanti dal fisiologo Ewald Hering (1834-1918). La fondazione sistematica della fenomenologia avviene però a fine Ottocento con le opere di Franz Brentano (1838-1917) e in particolare con il testo *Psychologie vom empirischen* (1874). La fenomenologia di Brentano, se pur caratterizzata dall'atto e dall'intenzionalità, riconosce il primato dell'esperienza immediata dando vita ad una nuova scuola di pensiero: tra coloro che frequentarono le sue lezioni vanno ricordati Stumpf, Husserl e Meinong.

Le opere di Ernst Mach (1838-1916) e William James (1842-1910) hanno rappresentato una forte influenza sulla tradizione fenomenologica. Entrambi sostenitori di un «monismo neutrale». Mach ne elaborò una concezione fenomenistica mentre James sviluppò un empirismo radicale ricuperando la nozione di esperienza immediata. Negli stessi anni Gottlob Frege (1848-1925)

fondò la logica prescindendo dall'attività psicologica del pensiero, mentre, a Graz Alexius von Meinong (1853-1920) stava compiendo qualcosa di simile nei confronti della percezione. Le loro opere segnarono una rottura definitiva contro lo «psicologismo». Occorre annoverare in questo quadro anche la fenomenologia dell'esperienza immediata abbozzata da Charles Sanders Peirce (1839-1914) dove, in numerosi appunti scritti tra il 1895 e il 1910, egli afferma di volere evitare che i costrutti logici o i pregiudizi naturalistici influiscano sull'osservazione degli oggetti. Allievo di Meinong fu Christian von Ehrenfels (1859-1932) che presentò nel 1890 un saggio *Über Gestaltqualitäten*, che affermò la parola *Gestalt* nell'ambito della psicologia scientifica dove egli distingue i dati sensoriali (*Fundamente, Grundlagen*) dalle qualità del tutto irriducibili ad esse (*Gestalten*). Nel quadro teoretico della «scuola di Graz» l'esperienza diretta delle cose «è costituita da *inferiora* e da *superiora*, oggetti fondanti e oggetti fondati – cioè sensazioni e strutture – e questi ultimi sono legati ai primi da necessità logica, nel senso che non possono esserci senza i relativi inferiora. Così, dal punto di vista di Meinong, il tutto dipende sì dalle parti, ma va aggiunto che non basta agli *inferiora* essere insieme nella coscienza perché abbiano luogo i *superiora*; occorre che vi sia simultaneamente una coscienza del loro essere insieme. Meinong non accetta dal suo allievo Von Ehrenfels la sensorialità delle forme complesse; secondo Meinong le relazioni sussistono, le sensazioni esistono. Tuttavia appaiono entrambe in piena contemporaneità e concretezza».

Edmund Husserl (1859-1938) è considerato il padre fondatore della fenomenologia: con la sua opera egli ha forgiato un'intera generazione di giovani filosofi come, per esempio, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty solo per citarne alcuni. L'opera *Logische Untersuchungen* (1900-1901) di Husserl è dedicata a Carl Stumpf, ed uno degli autori più citati è Brentano, di cui fu allievo. Husserl colse nell'*epoché*, cioè nella sospensione di giudizio sull'esistenza del mondo esterno e dell'atteggiamento naturale, il presupposto per fondare un sapere certo e indubitabile, riavvicinamento all'apparire che come recita il celebre motto husserliano «Zurück zu den Sachen selbst!», *tornare alle cose stesse*.

A Berlino Carl Stumpf (1846-1936) creava un laboratorio dal quale sarebbe poi sorta la psicologia della *Gestalt*: egli ha definito per primo il compito scientifico della fenomenologia Stumpf è stato il maestro di Max Wertheimer (1880-1943), di Wolfgang Köhler (1887-1967) e di Kurt Koffka (1886-1941) cioè dei padri fondatori della psicologia della *Gestalt*. La fenomenologia sperimentale trova qui il riferimento storicamente più vicino e la sua fondazione. La psicologia della *Gestalt* nasce con la pubblicazione nel 1912 di uno studio di Wertheimer intitolato: *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*. Il termine

«fenomenologia» venne ridefinito e ricondotto all'esperienza immediata, per esempio, da Köhler nel terzo capito del suo libro *Gestalt Psychology* (1929), ma anche da Koffka nei *Principles of Gestalt Psychology* (1935); in queste opere si definisce l'assetto teorico della psicologia *Gestalt*. «Nessuno di essi sostenne che il tutto è maggiore della somma delle parti, né che, nell'assetto psichico complessivo, tutto dipende da tutto, o che la totalità dell'esperienza influisce su ogni suo particolare. La teoria dice che i fatti, ritagliati al di sotto di un certo livello di complessità, perdono le loro caratteristiche, e i pezzi rimasti non sono più in grado di spiegarle; e che i fatti, considerati come sistemi più o meno complessi di relazioni funzionali interne ad essi, sono tra loro largamente indipendenti, e a volte del tutto indipendenti».³⁹⁶ Secondo Georg Wilfried Hartmann, la fenomenologia sperimentale veniva già adottata nel laboratorio di Göttingen a partire dal 1910, sotto la guida di Georg Elias Müller, ne sono testimonianza le dimostrazioni di Edgar Rubin (1886-1951) sulle leggi di articolazione figura-sfondo e le ricerche sul colore di David Katz (1884-1953). In seguito all'ascesa del nazismo in Germania la maggior parte degli psicologi della *Gestalt* emigrarono negli Stati Uniti d'America, dove la fenomenologia sperimentale non ebbe molta fortuna. Diversamente, in Europa vi fu una continuità, non solo in Germania, attraverso i lavori del gestaltista Wolfgang Metzger (1899-1979), ma anche in Belgio con la scuola di Lovanio guidata da Albert Michotte (1881-1965) e in Italia: gli eredi della tradizione gestaltista furono gli allievi di Cesare Musatti (1897-1989), Fabio Metelli (1907-1987) e Gaetano Kanizsa (1913-1993). Tra gli allievi di quest'ultimo vi fu anche lo psicologo Paolo Bozzi (1930-2003).³⁹⁷

2.1 Paolo Bozzi

Paolo Bozzi si laureò in filosofia con una tesi sul pragmatismo, dove prese in esame Peirce e James ma anche il pensiero degli italiani Vailati e Calderoni; in questo periodo incontrò lo psicologo gestaltista Kanizsa, la persona che maggiormente influenzò il suo percorso scientifico. Affrancatosi dall'insegnamento di stampo idealistico gentiliano, che gli era stato impartito nel primo periodo di studi universitari, si dedica alla lettura di filosofi inglesi come Moore, Russell e Austin e dei neopositivisti come Schlick. Nel 1958 Bozzi iniziò a collaborare in qualità di assistente con Kanizsa a Trieste, conducendo alcune ricerche sull'isocronismo del pendolo. «Mi accadde – racconta Bozzi – di osservare che le oscillazioni di un pendolo possono apparire “troppo rapide” o “troppo lente” o “naturali”, e mi sembrò di scoprire in questo fatto un sottile filo tra la meccanica di Galileo e quella di Aristotele».³⁹⁸ Tali

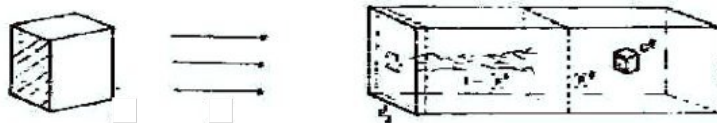
studi lo condussero ai primi lavori di *fisica ingenua*, oggi meglio conosciuta come *Naive Physics*.

Da Kanizsa apprese il metodo di sperimentazione, in un ambiente dove, come egli stesso ricorda, sebbene ufficialmente venisse adottata una versione ortodossa della teoria della *Gestalt*, nella pratica «la discussione teoretica era molto scoraggiata come superflua», privilegiando invece la pura osservazione dei fatti.³⁹⁹ L'arte di Kanizsa consisteva nel sottoporre ai soggetti sperimentali delle strutture visive, «agendo fenomenicamente su un fatto fenomenicamente esplicito», per poi modificarle sistematicamente al fine di ottenere effetti percettivi inaspettati e «paradossali». Quantificazione e misura erano utilizzate solo lo stretto necessario. Ciò che contava era la scoperta, mentre l'esperimento, concepito come controllo di ipotesi, passava in secondo piano. L'operare di Kanizsa si basava su un continuo ricorso al procedimento chiamato *percept-percept coupling*, secondo il quale «una proprietà fenomenica agisce su un'altra proprietà fenomenica direttamente e visibilmente, quale che sia l'immaginabile stato dei relativi stimoli»⁴⁰⁰. Nel suo modo di procedere non erano in gioco stimoli e percezioni, ma *inferiora* e *superiora* «ontologicamente complanari», metodo che avvicinava Kanizsa alla scuola di Graz di Meinong e Benussi (maestro di Musatti che a sua volta fu maestro di Kanizsa). Bozzi, profondamente influenzato da questo metodo, tradusse in termini teorici il lavoro svolto quotidianamente da Kanizsa. «Negli anni successivi ho lavorato in direzione di un monismo realistico sempre più accentuato e intransigente, che però contiene tutto quello che ho imparato da Köhler e discusso con Metzger»⁴⁰¹. Il progetto di una «scienza degli osservabili in atto» *iuxta propria principia* prevede come metodo la fenomenologia sperimentale e come base teorica il monismo realista. La *fenomenologia sperimentale* si configura come «una sorta di etologia degli oggetti e degli eventi», epistemologicamente indipendente da presupposti fisiologici.⁴⁰² Questa indipendenza comporta per Bozzi che ogni spiegazione causale della percezione, dall'oggetto fisico fino al cervello, sia considerata una *condizione sufficiente ma non necessaria* alla percezione fenomenica. Il genio maligno immaginato da Cartesio potrà farci dubitare della necessità del dato causalmente inteso, ma non del dato fenomenico in quanto tale. Se il metodo di ricerca è tassativamente fenomenologico, il realismo è presentato come un «optional»: si può fare ricerca anche essendo dualisti, ma è filosoficamente che il realismo monistico d'ispirazione machiana di Bozzi va compreso in tutta la sua portata teorica e ciò è quanto intendiamo fare in questo capitolo.

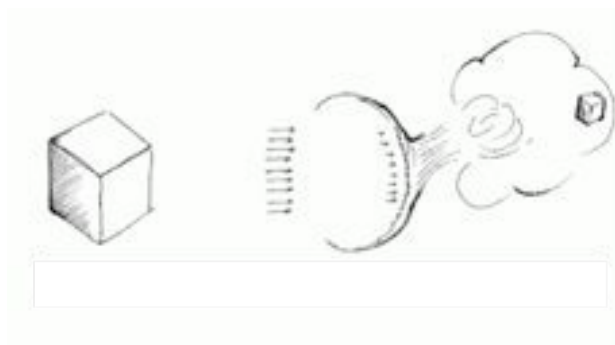
3. Lo schema psico-fisico S-D

L'espressione *fenomenologia sperimentale* viene impiegata «per denominare un progetto di scienza della percezione contrassegnato da un postulato *monistico* sul piano dei modi *epistemici*: il postulato che impone di limitare la variabilità dei termini empirici nel discorso percettologico all'universo delle condizioni e caratteristiche *direttamente* percettive». ⁴⁰³ Per meglio comprendere la fenomenologia della percezione possiamo immaginarla in opposizione alla «percezione causale». Pensando il rapporto esistente tra la cosa e il soggetto si giunge, da un punto di vista gnoseologico, alla teoria causale della percezione: la *catena causale* che nel nostro caso è rappresentata mediante l'esempio della percezione di un cubo collocato nello spazio della fisica, delle onde che arrivano all'occhio, e poi al nervo ottico, al genicolato, alla corteccia fino al percetto (Phi). ⁴⁰⁴

Al questo scopo prendiamo in esame la seguente situazione denominata da Bozzi «schema psico-fisico S-D». Lo schema rappresenta i passaggi possibili dallo stimolo fisico fino al percetto. Il nome S-D deriva dalla direzione di lettura: da sinistra verso destra.



CUBO - Oggetto fisico (SD) ---- (CT) ---- (SP) ---- (SR) immagine retinica ---- (C) cervello ----- (PHI)



- Lo Stimolo Distale (SD) è un oggetto collocato entro i parametri spazio-temporali della fisica, e considerato esclusivamente in rapporto alle sue proprietà fisiche.
- La Costellazione degli Stimoli (CS) sono gli effetti fisici che la presenza dell'oggetto fisico (SD) determina nelle immediate vicinanze del luogo (spazio-temporale) che esso occupa.
- Lo Stimolo Prossimale (SP) sono gli effetti fisici provocati sulle parti di un ricettore sensoriale periferico direttamente esposto all'azione di CS.
- La Stimolazione Retinica (SR) rappresenta il sistema di informazioni avviate dal ricettore sensoriale periferico verso il centro, e cioè gli effetti fisiologici derivati dall'azione di CS su (SP), ma concernenti la successiva azione di SP in (C).
- (C) sono gli ulteriori processi che interessano il cervello (C).
- (PHI) è l'oggetto fenomenico osservato.

La scena è la seguente: osserviamo un uomo sulla destra percepire un cubo rosso collocato sulla sinistra. La situazione può essere schematizzata alla *lavagna* tramite lo schema psico-fisico S-D: a sinistra si rappresenta la sorgente degli stimoli (l'oggetto fisico o stimolo distale).⁴⁰⁵ Trattandosi di un cubo solido colorato, poco più a destra seguiranno treni d'onda elettromagnetiche di una certa frequenza. L'assetto determina lo stimolo prossimale, che raggiungendo la retina, ne determina la stimolazione attraverso il fascio luminoso che diparte dal cubo, le cui superfici sono in grado di riflettere grazie alla loro natura fisico-chimica. Proseguendo nello stesso verso di lettura troviamo l'occhio dell'osservatore. L'immagine dell'occhio e del cervello possono, a seconda della discussione, essere più o meno ricche di dettagli fisiologici. Più a destra ancora della retina troviamo il chiasma ottico, i nuclei genicolati laterali fino a giungere all'area 17, per arrivare infine all'estrema destra dello schema *dove*, da qualche parte sulla *lavagna*, simboleggeremo la «percezione fenomenica» della «cosa» indicandola con «Phi». «Phi» possiamo collocarla a cavallo tra lo spazio vuoto e la corteccia, poi per coloro che vogliono sottolineare il ruolo dell'autocoscienza o della mente la possono collare più a destra, mentre coloro che la vorranno far coincidere con l'attività celebrale la collocheranno un po' più a sinistra.

«Phi» *rappresenterebbe* la percezione *fenomenica* della cosa direttamente esperita. Lo schema psicofisico tracciato alla *lavagna* offre una rappresentazione della percezione o, meglio, «la visualizzazione di ogni possibile teoria causale della percezione».⁴⁰⁶ Lo schema non coincide con l'*esperienza diretta* della percezione, diversamente rappresenta la situazione in cui vi è qualcuno che guarda un altro osservare qualcosa, un cubo rosso nel

nostro caso. Esso è un'immagine della percezione, procedendo dal cubo alla testa dell'osservatore lungo i vari segmenti che compongono lo schema S-D, mai incontriamo l'esperienza diretta del soggetto percipiente: ogni segmento è la rappresentazione indiretta, «interna» o «esterna», della percezione. Ogni singola parte dello schema può essere oggetto di approfondite indagini scientifiche: fisica, chimica, fisiologica eccetera.

3.1 Descrizione causale vs descrizione fenomenica della cosa

La *descrizione causale* della percezione della cosa è il risultato di un'immagine epistemica della realtà. Essa intende spiegare la percezione analizzando la situazione in cui una persona osserva qualcuno che osserva qualcosa. Questa situazione va distinta dalla *descrizione fenomenologica* per la quale, invece, vi è l'osservazione in atto così come viene vissuta in prima persona. Le descrizioni del dato percepito «qui ed ora» giacciono su un diverso piano, quello del reale, rispetto alle descrizioni causali che sono una *rappresentazione* delle prime.

Confondere ciò che noi sappiamo della e sulla «cosa» percepita, intesa come oggetto fisico e scientifico (proprio di una spiegazione causale), da ciò che viene direttamente percepito viene indicato da Köhler come *Errore dello stimolo*.⁴⁰⁷ Se per esempio, come resoconto dell'osservazione *diretta* del cubo, affermassimo che si tratta di un aggregato di atomi – semplifichiamo per rendere l'idea – commetteremmo l'errore dello stimolo avendo indirettamente applicato, tramite indagini fisiche avvenute in precedenza, una conoscenza «fisica» della cosa all'esperienza diretta. Nel caso del cubo rosso se affermassimo di percepirlo così «perché» le sue superfici sono costituite di una certa sostanza chimica in grado di assorbire tutte le lunghezze d'onda tranne la fascia dello spettro visibile indicata come il rosso, avremmo una descrizione causale della cosa e non fenomenica.⁴⁰⁸

La descrizione della percezione *diretta* del cubo può avvenire attraverso un numero elevato, ma non infinito, di descrizioni che dovranno essere, per restare sul piano dell'esperienza diretta, tutte proposizioni descrittive *ostensibili* e quindi intersoggettivamente condivise. Colui che affermi di percepire qualcosa di diverso da noi (cioè affermi di non percepire la «stessa cosa») può motivare la sua affermazione o riferendosi alla conoscenza «sottostante» la percezione, oppure, richiamandosi al prospettivismo. Nel primo caso egli può affermare di vedere diversamente la cosa percepita poiché *sa* – in virtù di un sapere scientifico – di possedere un cervello fisiologicamente non identico al nostro (per esempio con un diverso numero di sinapsi). Nel secondo caso potrà argomentare che la nostra prospettiva o punto di vista sulla cosa, non sarà mai

allo stesso temporalmente e spazialmente, e quindi di fatto noi non vedremo mai la cosa allo stesso modo. Tuttavia l'interlocutore non è in grado di *mostrarci* cosa e, soprattutto, *dove* egli noti e riscontri un aspetto della cosa diverso dal nostro. Egli non potrà *localizzare* direttamente nella cosa ciò che vede di diverso rispetto a noi, non potrà indicarci quale aspetto della cosa vede diversamente, senza allo stesso tempo dividerlo con noi. Tale atteggiamento tradisce l'*uso* «corretto» del termine «percepire».

Dalle descrizioni fenomeniche «corrette» saranno escluse tutte le proposizioni che rinviano a un sapere non direttamente riscontrabile e interosservabile. Per esempio, asserire che il rosso del cubo corrisponde a una data frequenza dello spettro elettromagnetico, deve essere escluso poiché la natura ondulatoria e corpuscolare del rosso non è di fatto direttamente percepibile. Tutte le nostre descrizioni fenomeniche sono invece guidate dal cubo presente che *c'è* là, con le sue proprietà *direttamente* riscontrabili.

L'indagine scientifica ha l'obiettivo di spiegare la «percezione»: per quanto essa possa essere approfondita tale spiegazione dovrà alla fine *spiegare* perché percepiamo «*così* come percepiamo» («*as such*» come scrive Köhler o «Phi» secondo il nostro schema). Ogni *scoperta* che avverrà sul piano dell'esperienza diretta potrà essere oggetto *anche* di ulteriori indagini scientifiche. Infatti, «il potere esplicativo delle spiegazioni causali dipende dall'ampiezza e profondità delle analisi fenomenologiche», e dalle nuove scoperte che la *fenomenologia sperimentale* è in grado di produrre. Il progredire delle scoperte della fenomenologia sperimentale, come scienza degli osservabili in atto, amplia continuamente l'*explanandum* di cui le teorie non fenomenologiche dei processi sottostanti la percezione si fanno carico.⁴⁰⁹ Ogni nuova scoperta in fenomenologia sperimentale fa crollare delle teorie, riducendo lo spazio logico di tutte le teorie logicamente possibili e contemporaneamente facendo crollare teorie esistenti, falsificandole. Attraverso la scoperta di un nuovo fatto, possono crollare le teorie che intendono spiegare la percezione attraverso un modello causale (rappresentazione) ma non si dà il caso contrario, cioè che una nuova scoperta scientifica, interna allo schema psico-fisico S-D, possa in qualche modo falsificare l'esperienza diretta. «Ogni fatto osservabile – scrive Bozzi – falsifica con la sua sola esistenza un certo numero di proposizioni possibili. Ogni volta che un percettologo scopre un fatto nuovo di quell'edificio logico crolla una parte: una parte che forse non era mai stata pensata da nessuno, ma che per definizione c'era».⁴¹⁰

«Sperimentazione e osservazione – scrive Koffka, devono procedere di pari passo. La buona descrizione di un fenomeno può da sola escludere parecchie teorie e indicare le precise caratteristiche che debbono comparire nella teoria corretta».⁴¹¹ Ogni scoperta effettuata sul piano ontologico della percezione

fenomenica è accompagnata dal crollo di qualche «possibile» teoria della percezione che forse non è stata ancora mai pensata, ma esiste nel cielo della logica.⁴¹² Infatti quando scopriamo dei fatti fenomenici, come il triangolo di Kanizsa o l'effetto tunnel di Michotte, con queste scoperte c'è un intero pezzo di teoria «dietrologica» che viene meno, lasciando in piedi altri pezzi di struttura teoretica.

L'*esperienza diretta* non è falsificabile in quanto tale da alcuna indagine scientifica né da alcun ragionamento. La correttezza di una teoria scientifica non determina il piano dell'esperienza. La scienza e le verità che essa mira a cogliere sono state pensate per determinare ciò che non ci è possibile cogliere direttamente dall'osservazione: il dato osservato a rigore non è né vero né falso. La verità secondo una consolidata tradizione filosofica appartiene alla sfera del giudizio e del pensiero non del dato osservato.

Potremmo chiederci allora *dov'è* la «percezione» nello schema psico-fisico S-D? La risposta in teoria potrebbe cadere in ogni singolo segmento in quanto oggetto di indagine scientifica: indagando l'oggetto fisico (stimolo distale) e le onde elettromagnetiche, nel cervello, nella retina eccetera. Ma nessuna di queste indagini (fisica, chimica, neuropsicologica eccetera) può cogliere l'esperienza percettiva in quanto tale, essa non è di fatto *localizzabile* all'interno dello schema psico-fisico: «Nessuna spiegazione – scrive Köhler – può mutare un fenomeno o la sua localizzazione».⁴¹³ L'esperienza diretta non è negli stimoli, né nella retina, né nella fisiologia del cervello. Il problema non è il «concetto» di percezione ma «dove» è la percezione: è *là*, nel mondo esterno che ogni giorno ci appare in tutta la sua realtà e concretezza.

Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*, con un linguaggio diverso, esprime bene la differenza tra il piano dell'esperienza diretta tout-court, formato dalla collettività degli osservabili in atto, e il modello causale e quindi transfenomenico della percezione quando scrive: «Così le proprietà del *campo fenomenico* non sono esprimibili in un linguaggio che non dipende per nulla da esse. [...] Tutte le difficoltà del *realismo* provengono appunto dal fatto di aver voluto convertire in *un'azione causale* questo *rapporto originale, inserendo la percezione nella natura*. Dal momento in cui la presenza o la presentazione di una “cosa” alla coscienza, anziché rimanere, come nell'esperienza ingenua, una relazione ideale, è interpretata come una operazione reale della cosa sul corpo e sul soggetto percipiente, *diventa impossibile ricostituire, in qualità di effetto, il contenuto descrittivo della percezione, lo spettacolo effettivo del mondo*».⁴¹⁴

Il passo citato è ricco di implicazioni teoriche che interpretare ora ci porterebbe lontano, ma è l'impossibilità, sottolineata da Merleau-Ponty, di colmare la distanza tra lo «spettacolo effettivo del mondo» proprio dell'atteggiamento

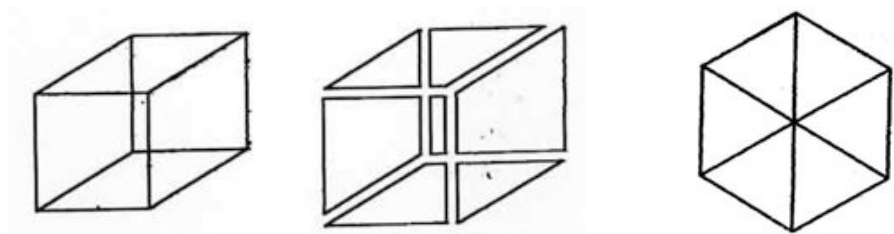
ingenuo e il tentativo di spiegare (naturalizzare) la percezione casualmente che va colta. Rispetto alla conoscenza scientifica, l'«atteggiamento ingenuo» proprio del senso comune coglie la percezione vissuta in prima persona come esperienza diretta delle cose del mondo. Il termine «percezione» acquista su questo terreno l'unico senso che le è proprio, in fenomenologia sperimentale vale ciò che Husserl indicava con il termine *epoché*, come messa tra parentesi di ciò che sappiamo delle cose e del mondo, per iniziare ad accogliere i fenomeni così come appaiono.

4. «Errore dello stimolo»

Lo psicologo strutturalista Titchener fu il primo nel 1905 a descrivere l'«errore dello stimolo»: «Facciamo un errore dello stimolo nel trasferire alla *sensazione* un punto di vista che è corretto per lo stimolo». Successivamente come sottolinea Boniolo furono elaborate diverse definizioni, Boring nel 1921: a) «Commettiamo l'errore dello stimolo se basiamo le nostre descrizioni psicologiche su oggetti piuttosto che sul materiale mentale stesso o se, nell'esperimento psicofisico, diamo giudizi sullo stimolo e non giudizi sulla sensazione». b) «avevano creato una grandezza mentale artificiale confondendo la sensazione con lo stimolo, vale a dire, essi avevano commesso nel loro lavoro sperimentale, l'errore dello stimolo». Köhler nel 1947: «In psicologia dobbiamo essere attenti all'errore dello stimolo, cioè, al pericolo di confondere la nostra conoscenza sulle condizioni fisiche dell'esperienza sensoriale con l'esperienza in quanto tale»; Bozzi nel 1972: a) «mi attengo strettamente a quella definizione di Köhler, che aveva identificato: i) «physical conditions or sensory experience»: ii) «experience as such». b) «L'errore dello stimolo consiste nel far passare la descrizione di ciò che si sa o si immagina a proposito di uno o più momenti costitutivi delle condizioni fisiche di una data esperienza percettiva, per la descrizione fenomenologica. c) «ci sono tante varietà di errore dello stimolo quante sono le differenti possibili confusioni tra le proprietà descrivibili di un oggetto dell'esperienza e le proprietà riferibili a qualcuna delle tappe elencate»; Vicario 1973: a) «L'errore dello stimolo viene compiuto allorché si mettono a confronto la descrizione “obiettiva” di una situazione di stimolo e una descrizione “soggettiva” degli stati di coscienza o dei contenuti mentali relativi a quella situazione stimolo». b) «la psicofisica è la relazione tra oggettivo e soggettivo (o se si preferisce, tra fisico e mentale)». c) «in altre parole questa analisi delle sensazioni [si sta riferendo a un esempio discusso da Titchener] può essere fatta soltanto da un soggetto ingenuo, il quale non sa che si può operare una distinzione tra stimoli distali (i guanti, la carta, lo strumento)

e stimoli distali (eccitazioni della retina o dell'orecchio interno). Nell'attribuire le caratteristiche delle sensazioni alle sorgenti fisiche di esse, il soggetto ingenuo compie perciò l'errore dello stimolo». d) «Com'è noto fra due eventi presenti nel campo viene percepito un rapporto causale quando, e soltanto quando, si verificano determinate condizioni spazio-temporali fra i medesimi (cfr. Michotte), Orbene, nell'esaminare le concomitanze fisiche della percezione della causalità, il ricercatore può seguire sia lo schema di Laplace (tutti gli eventi fisici hanno causa fisica) sia lo schema di Hume (la causalità non esiste in natura, siamo noi che ce la vediamo; quindi nulla causa nulla) (cfr. Bozzi), Quale che sia lo schema adottato il ricercatore si preclude automaticamente la possibilità di scoprire quali meccanismi stiano alla base di questo specialissimo tipo di percezione. L'errore dello stimolo consiste qui nel presumere che, poiché in natura si hanno sempre cause (o non si hanno mai cause), la casualità si debba percepire sempre o mai».

Ma è sulla definizione di Köhler che vorremmo soffermarci, egli nel quinto capito del suo libro *La psicologia della Gestalt* usa le seguenti parole per spiegare in cosa consiste: «In psychology we have often been warned against the *stimulus error*, i.e., against the danger of confusing our knowledge about the physical conditions of sensory experience with this experience as such». ⁴¹⁵ Soffermiamoci su l'espressione «as such», cioè sul pericolo di confondere la nostra conoscenza delle condizioni fisiche dell'esperienza con l'esperienza «così com'è» (*as such*).



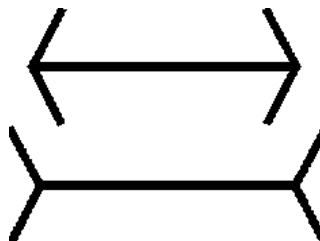
Nel corso delle ricerche difficilmente ci si imbatte in errori dello stimolo così palesi come quelli menzionati a titolo di esempio nel capitolo precedente. Diversamente può accadere che di fronte a un cubo disegnato un osservatore decida di offrire una descrizione del solido come un gruppo di figure geometriche piane, più o meno regolari, poste una accanto all'altra. In effetti, se la figura viene esaminata dal punto di vista delle condizioni fisiche, considerate sia come «stimolazione distali» che come «stimolazioni prossimali», la descrizione, almeno entro certi limiti, non risulta scorretta. ⁴¹⁶ Sta di fatto, però,

che anche se solo disegnato, ciò che realmente osserviamo è un cubo. La sua descrizione inficiata dall'errore dello stimolo non presenta delle caratteristiche rilevanti: 1) di affermare e percepire una pluralità di aree contigue, mentre di fatto appare come «uno», unità autonoma ben segregata dallo sfondo; 2) le parti della figura di fatto giacciono su un piano, una accanto all'altra, come quelle della terza figura dove solo con difficoltà appare come cubo.

Se descrivessimo il cubo come nella seconda figura, tutto un problema fenomenologico andrebbe perduto, e precisamente il seguente: per quale ragione le figure differiscono così radicalmente tra loro per quanto riguarda il loro carattere di tridimensionalità apparente?⁴¹⁷ Nella seconda figura si perde l'elemento della profondità, e il cubo cessa di essere un cubo per essere una figura piana, un esagono, che per l'appunto *non è un cubo*. L'errore risiede nell'aver descritto le parti indipendentemente dall'unità percettiva della figura che è altra cosa rispetto al resoconto descrittivo avanzato dall'ipotetico osservatore.

4.1 Illusione di Müller-Lyer ed *Esse est percipi* metodologico

Tutta la sezione successiva ha lo scopo di delineare i tratti della fenomenologia sperimentale: «L'enunciato di Berkeley, *esse est percipi*, può essere una buona guida nella definizione del metodo fenomenologico. Questo “*esse est percipi*”, naturalmente, è di natura del tutto metodologica e non contiene neppure un'ombra del soggettivismo berkeleyano. L'*esse est percipi* metodologico insegna a guardare ai fatti con atteggiamento libero, svincolato da ogni forma di conoscenza preconstituita, anche se fondatissima, e allena lo spirito d'osservazione distraendolo dalle convinzioni del “dover essere”».⁴¹⁸ L'enunciato berkeleyano *esse est percipi* può rappresentare una guida nel metodologico fenomenologico al fine di evitare l'errore dello stimolo. Esso conduce alla scoperta di relazioni funzionali: in forma generalissima: $x = f(y, w, z, \dots)$.⁴¹⁹



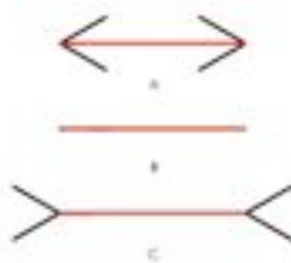
Riprendiamo il classico esempio dell'illusione di Müller-Lyer. Esso, come ogni illusione ottica, consente di distinguere, all'interno della struttura osservata, «l'effetto dalle sue condizioni, purché si proceda a introdurre variazioni sistematiche negli ingredienti che visibilmente compongono quella struttura».⁴²⁰ I due segmenti sono tali, cioè di lunghezza diversa, poiché – *esse est percipi* – sono percepiti di lunghezza differente. Variando l'angolo delle appendici, poste all'estremo del segmento, si ottengono variazioni della lunghezza dei segmenti. L'uguaglianza dei segmenti è percepita solo nel caso in cui le appendici cadano nella stessa posizione dei segmenti: «Le diverse angolazioni *determinano* i rapporti di lunghezza percepiti».⁴²¹ Di conseguenza anche il cubo del caso precedente è un cubo e non un accostamento di aree poiché – *esse est percipi* – è percepito come *un cubo rosso*.

L'illusione di Müller-Lyer è qualcosa di percepibile, ma se misuriamo i segmenti con un righello e misuriamo prima un segmento e poi l'altro constatando che le estremità coincidono, introduciamo in questo modo un concetto metrico e non solamente un concetto percettivo di distanza. Ora, di quanto cambierebbe il nostro ragionamento se prima misuriamo i segmenti con un pezzo di carta, poi con un doppio decimetro di legno, poi con un metro di acciaio mantenendo la temperatura a quattro gradi centigradi sotto lo zero, poi con il laser, compiendo così misure sempre più precise? Il ragionamento rispetto alla misurazione della «cosa» non ricaverebbe nulla da queste ulteriori misure, perché la Müller-Lyer appare esattamente come prima. L'evidenza che ricaviamo appoggiando un foglio di carta alla figura o scandagliandola al laser è perfettamente la stessa rispetto all'esperienza immediata – intesa come «grappolo» di dati percettivi nel *tempo di presenza* –, il perfezionamento degli strumenti fisici di misura è irrilevante per il fatto che il mondo dell'esperienza percettiva è dominato dalle leggi delle «soglie assolute» e delle «soglie differenziali», scendere sotto la soglia significa cominciare a costruire un'immagine della realtà. Nella teoria della percezione se una «cosa» appare «così e così» allora è «così e così»: se appare per esempio rossa è rossa. Attraverso lo strumento di misura applicato all'illusione di Müller-Lyer noi, prescindendo dalle appendici, estrapoliamo un'informazione dalla realtà dell'oggetto che nella sua complessità e interezza permane quello che è.

Il linguaggio comune così come il lessico da laboratorio incentrato sulla manipolazione degli stimoli fisici ci può indurre a cadere nell'ambiguità del «dualismo»: quando si dice, «mi sembra che...» o «appare che...». Si pensi a esempi che possiamo trovare nella vita quotidiana come il movimento delle foglie quando siamo fermi e alla loro immobilità quando siamo noi in movimento. Oppure al caso in cui percorrendo in auto una strada, all'incrocio un'altra auto esce per immettersi nella nostra corsia e con lo stesso senso di

marcia: si percepiscono i suoi fanali posteriori allontanarsi fra loro ma l'allontanamento tra i due punti viene visto, e non interpretato, come un avvicinamento del mezzo stesso. Il dualismo tra apparenza e realtà del mondo deriva dalle misurazioni operate su di esso.

Disegnando un'illusione alla lavagna dimostriamo che la percezione è soggettiva? Eppure l'illusione è un fatto con due requisiti epistemologici: 1) l'evento è ripetibile 2) è interservabile. Poi la consuetudine linguistica ci riporterà al canonico dualismo che ci porta ad affermare che i due segmenti «appaiono» di diversa lunghezza ma in «realtà» sono uguali.



Quando diciamo che la «cosa» misurata denominata «Müller-Lyer» ha la stessa lunghezza è il linguaggio a portarci fuori strada, poiché sembra che noi abbiamo di fatto misurato la «cosa-illusione-di-Müller-Lyer». In pratica per misurare la «cosa», che appare nella sua ricchezza espressiva oggettivamente «illusoria», abbiamo *semplificato* la *cosa* nella sua interezza come se avessimo tolto le parti (o appendici) e poi misurato i due segmenti. Il righello appoggiato rispettivamente sui due segmenti non misura la Müller-Lyer bensì unicamente la lunghezza dei segmenti, ma due segmenti uguali appaiono anche come uguali. Affermare che misuriamo l'illusione di Müller-Lyer per poi definirne l'uguaglianza della lunghezza della figura è una semplificazione: il righello non misura l'illusione. Misurare l'illusione significa piuttosto chiederci se continuiamo a *vedere* più lunga C rispetto ad A, magari provando a variare la posizione delle appendici della figura: questa misura però non ce la «dice» il righello ma l'occhio, ossia il rendimento fenomenico della cosa osservata.

4.2 Esperienza e misurazione delle cose: apparenza e realtà

L'acqua bolle a temperature diverse a seconda che ci troviamo al mare o in montagna: in questo caso quello che ci indica il termometro è diverso dall'effetto constatabile. Assumiamo l'indizio di illusione e affermiamo che il

bollire dell'acqua è un'apparenza. Il procedimento per constatare l'esistenza dell'illusione è identico anche se inverso a quello applicato alla Müller-Lyer: lo strumento che usiamo per misurare i segmenti ci indica che sono uguali, la nostra esperienza che sono diversi. Invece, nel caso della temperatura di ebollizione, constatiamo che i due casi sono analoghi mentre lo strumento di misurazione indica che sono diversi.

Attraverso la conoscenza di leggi fisiche sappiamo che nel fenomeno di ebollizione non interviene unicamente la temperatura, ma vi è un'altra variabile, la pressione. Quest'ultima non viene misurata dal termometro che ci dà indicazioni soltanto sulla temperatura. Come molti altri strumenti di misura, il termometro coglie un unico parametro del mondo esterno (della realtà). Gli strumenti di misurazione ci forniscono dunque una scala nominale o dei numeri naturali che non misurano la realtà globale del fenomeno, ma un unico parametro che interviene in quel dato fenomeno.

Possiamo dunque riconoscere l'esistenza di alcune asimmetrie che si verificano ricorrendo a strumenti di misurazione: all'interno della fisica si notano quando uno strumento rileva che due fenomeni sono diversi, mentre lo «status fisico» osservabile rivela che essi sono uguali; all'interno della psicologia si verificano quando l'uguaglianza tra due fenomeni è assicurata dal criterio operativo, mentre la disuguaglianza dall'osservazione diretta.

L'utilizzo delle cose nella pratica quotidiana ci porta a ritenere vera la misurazione e falso ciò che deriva dall'osservazione, ma ciò che lo strumento applicato all'osservabile indica non è la realtà, bensì un'integrazione cognitiva: un attributo non rilevabile mediante osservazione. Le integrazioni cognitive non sono direttamente riscontrabili nelle «cose». Per esempio il colore ha proprietà direttamente osservabili, esse sono indipendenti dalle misurazioni, tanto da poter subire variazioni profonde e indipendenti dalle variazioni della lunghezza d'onda che lo strumento registra. Similmente all'esempio del termometro – costruito al fine di cogliere una parte del reale isolando alcuni parametri ed escludendone altri – il righello è utilizzato per misurare la realtà. Esso coglie l'uguaglianza dei due segmenti nell'illusione di Müller-Lyer misurando non l'illusione, che rimane tale e quale rispetto all'esperienza, ma una parte della cosa che indichiamo nella sua interezza come illusione di Müller-Lyer. Ciò che noi in essa indichiamo come «apparenza» non è qualcosa che di per sé è contrapposibile né riducibile a qualcosa di reale, bensì è l'apparenza stessa ad essere una porzione della realtà del mondo esterno.

Gli strumenti di misura sono costruiti al fine di ricavare informazioni dal mondo esterno, spogliando il fenomeno da ciò che è ritenuto superfluo rispetto a tali fini. Invece, rispetto ai fini, per esempio, di un pittore l'illusione è qualcosa di più «reale» di ciò che è colto attraverso il righello. In ogni caso in

entrambe le circostanze non usciamo mai dagli osservabili in atto: osserviamo il righello così come osserviamo l'illusione, è il giudizio che ne diamo che ci conduce a distinguere l'apparenza dalla realtà.

4.3 Esperienza diretta della cosa e ontologia della lavagna

Lo schema S-D è un esempio di quanto, parlando di percezione, può essere schematizzato alla lavagna per rappresentare le diverse tappe delle elaborazioni dei processi psicofisiologici. I segni alla lavagna stanno a significare la percezione, in essa «ogni cosa può trovare ragionevolmente il suo posto, e la percezione (come segno o gruppo di segni) può essere messa nelle più svariate relazioni con gli altri segni e quello che essi significano». La lavagna è per Bozzi la «mappa ideale per trattare di eventi fuori campo, la sua superficie è [...] un piano ontologico. Consente di fare cento congetture, alcune delle quali riconurranno, per le necessarie verifiche, nel luogo in cui alcuni di quei segni diventano altrettanti osservabili in atto, sui quali intervenire con le mani, gli strumenti, gli apparecchi necessari o semplicemente opportuni, e le relative integrazioni cognitive».⁴²²

La lavagna è il luogo ideale *dove* lo psicologo può «spiegare» la percezione, per esempio, lo schema S-D è rappresentato «come se» esso identificasse il reale. Nello schema si tracciano i dati ottenuti dalle *misurazioni* compiute sulla realtà, per esempio sull'immagine retinica del cubo osservato: essa non designa la retina in quanto tale ma rappresenta il luogo delle misurazioni effettuate sulla retina. Alla lavagna sono sistemati i dati ricavati da porzioni di realtà che nel mondo esterno cogliamo osservando i dati attraverso strumenti di misura che adoperiamo sulle cose direttamente esperite.

Nello schema psicofisico S-D si cerca di raffigurare la relazione tra soggetto e oggetto, non considerando che da una parte troviamo l'«osservazione diretta» degli eventi e dall'altra la «riproduzione alla lavagna» delle misurazioni compiute sugli eventi osservati. Questa riproduzione forma l'insieme degli eventi indirettamente osservati e ha la struttura logica di una «catena causale». Dalla sinistra alla destra dello schema passiamo dall'immagine dell'oggetto fisico fino all'estremo opposto che sta per l'oggetto fenomenico passando attraverso le misurazioni della luce, dello stimolo prossimale, quello retinico, alle attività neuronali eccetera.

Il simbolo «Φ» è il nucleo di misurazioni ottenute dall'esplorazione diretta dell'apparire fenomenico «Phi», «Phi» è la «cosa» posta al di fuori della lavagna percepita direttamente. Ma con quale *diritto* poniamo «Φ» all'estrema destra dello schema psicofisico dal momento che tutti i dati per costruirlo li

abbiamo ricavati dal nostro ambiente, muovendoci in esso e compiendo *osservazioni dirette*?

«Quando – scrive Bozzi – sono io a tracciare quei segni alla lavagna, subito dopo aver fatto lo schizzo che rappresenta la percezione mi fermo per un attimo, e poi sottolineo con enfasi che quello sgorbio lì indica naturalmente solo un pezzo di ragionamento, una raffigurazione, una immagine, mica la percezione; perché la parola ‘percezione’ ha da avere un significato, allora indica tutta la lavagna coi suoi segni e le sue frecce, e la cattedra e i muri e le finestre, i banchi, il professore, loro stessi, in questo momento (*hic et nunc*, piace spesso dire) mentre ci stiamo ascoltando, guardando e magari osservando gli uni gli altri. Penso che questa breve parentesi nella noia della lezione sia uno dei migliori antidoti contro l’errore dello stimolo, comunque lo si voglia interpretare».⁴²³

5. Dall’*esse est percipi* al *percept percept coupling*

Il metodo fenomenologico si avvale del concetto di *percept percept coupling* che consiste nell’agire di «una proprietà fenomenica su un’altra proprietà fenomenica».⁴²⁴ Prendiamo come esempio un caso classico, l’induzione cromatica: in un quadrato grigio di 2 centimetri quadrati, collocato al centro di un quadrato blu di 15 centimetri quadrati, osserviamo il blu indurre sul quadrato grigio il giallo. «Il giallo è funzione del blu circostante».

Ora prendendo un disco metà nero e metà bianco facendolo ruotare a velocità di fusione il disco appare grigio: *esse est percipi* il disco è grigio. Ricaviamo un foro di 2 cm al centro del quadrato blu di 15 centimetri quadrati. Applicando il quadrato forato sul disco grigio «appare» la venatura di giallo nel foro: *esse est percipi* il foro è giallo. Il termine «appare» sta indicare ciò che si vede, l’«apparenza» non deve essere posta in contrapposizione alla «realtà»: la realtà è l’apparire della cosa determinata dal foro giallo e dal disco grigio come risultato dell’agire «di una proprietà fenomenica su un’altra proprietà fenomenica».

Esempi di *percept percept coupling* si hanno anche in assenza di «stimoli» come nel caso di «immagini consecutive» di un quadrato fortemente illuminato, presentato per un attimo, lo si vede rimpicciolire e allontanarsi. Questo esempio è illuminante per comprendere come sia fuorviante porsi la domanda «che cos’è la realtà?» in contrapposizione all’apparire fenomenico. Piuttosto dovremmo chiederci *dove*, e non *che cosa*, sia la realtà rispetto all’apparenza: ma ogniqualvolta *localizziamo* la realtà incontriamo il fenomeno e mai la realtà in se stessa. Il disco bianco e nero non è la realtà rispetto al disco grigio in

movimento, poiché il disco bianco e nero in movimento è grigio. Similmente il film che osserviamo al cinema non è in realtà il caotico movimenti di piccoli pixel, né la pellicola.

Come abbiamo sottolineato il quadrato di colore grigio inscritto nella cornice di colore blu diventa di colore giallo, se si diminuisce la dimensione della cornice blu il giallo indotto dal blu diviene più chiaro, allora si dice che l'intensità del giallo è funzione del blu. C'è un punto in cui la cornice blu diminuisce ed il giallo scompare, diviene un quadrato di colore grigio: ciò viene giustificato con una formulazione linguistica del tipo «il colore apparente è troppo debole per apparire», mentre bisognerebbe riconoscere che nel mondo vi sono indipendenze, il blu ed il giallo divengono indipendenti. Riprendiamo il medesimo esempio: un piccolo quadrato grigio all'interno di un quadrato blu molto più grande, il blu induce la vena di giallo come nel caso appena descritto. Aumentando progressivamente le dimensione del quadrato grigio, e di conseguenza diminuendo la superficie del quadrato blu, ad un certo punto il giallo scompare. Pur non essendo l'area blu inducente pari a zero, cioè è di una certa dimensione, applicando *esse est percipi* affermiamo che il giallo non c'è, non sussiste e quindi cessa di esistere. Affermare che il giallo esiste ma non si vede poiché essendo una funzione data dall'area inducente sull'area indotta il giallo sussiste ma è sotto la soglia di percepibilità; tale affermazione di una «sensazione troppo piccola per avvertita», viola l'errore dello stimolo. L'idea che le sensazioni sotto la soglia di percezione continuino a decrescere seguendo la curva della funzione percepita al di sopra della soglia dovrebbe produrre un giallo apparente ma invisibile.

Una percezione non avvertita è un concetto di per sé contraddittorio. Immaginare una scala graduale in cui, sotto una certa soglia, una data cosa non viene più avvertita, ma la cui progressione continuerebbe secondo una certa funzione come all'interno dello spettro visibile, è un'ipotesi, una rappresentazione della realtà, ma non è la realtà che appare nell'esperienza immediata. Ma in base a cosa si afferma l'esistenza dell'azione inducente se l'azione inducente si definisce ed esiste solo quando si osserva che qualcosa agisce su qualcosa? L'attestazione della presenza del giallo è di fatto sinonimo di azione inducente, ma se non si osserva più il giallo parlare di azione inducente diventa insensato, appunto poiché non vi è alcuna azione inducente. Modificando le aree dei quadrati sussiste la relazione visibile tra due stati di cose, mentre l'azione o il presunto influsso inducente diventa un'immagine, un oggetto, operazionalmente trattabile, fornito dalla fisica o da discipline affini. «Il sistema dell'esperienza in atto è caratterizzato da indipendenze assolute: tutte le volte che un osservabile non è avvertibilmente interessato da

modificazioni mentre altri osservabili mutano il loro stato, esso è assolutamente indipendente da quelli». ⁴²⁵

5.1 Apparenza e realtà: l'esperimento di Gelb

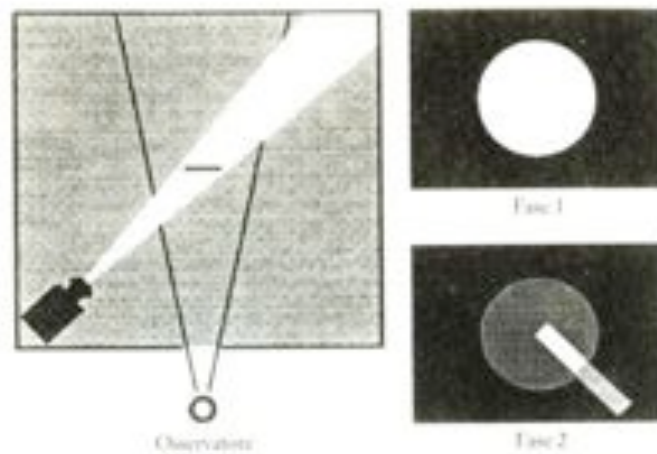
Analizziamo l'esperimento di Gelb. L'effetto scoperto da Gelb nel 1929 consiste nella dimostrazione che, se «un disco nero appeso nel vano di una porta tra due ambienti debolmente illuminati viene illuminato da un proiettore e si fa in modo che l'ombra cada in una posizione non visibile dall'osservatore. Il disco nero viene visto come bianco e debolmente illuminato». In questo caso «la scissione cromatica tra illuminato e illuminante non interviene ad assicurare la costanza del colore dell'oggetto, ma sembra dipendere unicamente dall'intensità della luce riflessa dall'oggetto stesso».

Introducendo un pezzo di carta bianca vicino al disco nero nello stesso cono di luce, «il disco viene percepito nero o quasi: pertanto si ha la scissione e quindi la costanza». Secondo Kanizsa si potrebbe supporre che «l'effetto originale fosse da imputarsi alla mancata conoscenza delle reali condizioni di illuminazione, ma quest'idea viene messa in crisi dal fatto che se si allontana il pezzo di carta bianca che permette di identificare la reale situazione di illuminazione, il disco torna ad essere percepito come bianco». ⁴²⁶

Gelb nega alla sua illusione un'interpretazione in termini di contrasto locale, così come Koffka. McCann «attribuisce l'effetto Gelb all'*anchoring* in generale e alla regola della luminanza più alta in particolare, considerando come un esempio di un processo di normalizzazione globale. Dal 1950, invece, l'effetto scoperto è stato generalmente considerato un caso di contrasto causato dall'inibizione laterale». ⁴²⁷ Stewart, per esempio, «ha dimostrato che il grado in cui la carta nera viene percepita come tale dipende sia dalla dimensione della regione inducente bianca sia dalla distinzione tra centro della carta bianca e centro della carta nera». ⁴²⁸ L'effetto scoperto da Kardos, in un certo senso, è l'inverso di quello scoperto da Gelb. In questo esperimento, la «stanza in cui si trova l'osservatore è illuminata e il disco appeso nel vano della porta è bianco: davanti al proiettore viene posto un piccolo schermo che proietta la sua ombra sul disco bianco, senza però che l'osservatore possa vedere il cono d'ombra». Il percepito è un disco nero illuminato. Si può riportare il percepito al colore veridico spostando leggermente il cono d'ombra in modo che una parte del disco rimanga scoperta. In ogni caso non è sufficiente sapere che si tratta di un'ombra, perché non appena si ripristinano le condizioni iniziali, l'ombra sparisce e si trasforma nuovamente in colore di superficie. ⁴²⁹ Questo il primo punto importante che sottolinea l'indipendenza del fenomeno dall'esperienza e

dalla conoscenza del soggetto. Il secondo riguarda la questione della dicotomia apparenza e realtà.

La situazione è la seguente: in fondo a una parete si sospende un disco di cartone nero proiettando su di esso un potente fascio circolare di luce, in modo che gli orli del fascio di luce coincidano con gli orli del cartone. Guardando il cartone, l'osservatore interpellato dirà di vedere «argento brillante». Successivamente, colui che manovra il fascio di luce la fa debordare di poco, l'osservatore rivedrà il cartone nero.⁴³⁰



Si potrebbe commentare che nell'esperimento di Gelb in *realtà* lo stimolo è nero, cioè di un materiale in grado assorbe tutti i raggi luminosi e di rifletterne pochissimi, ma in *apparenza* la percezione visiva ci dà l'*illusione* della brillantezza. Questa tipica descrizione dell'esperimento crea inevitabilmente un dualismo tra la realtà degli stimoli fisici e l'apparenza fenomenica (tra stimoli e percezioni). Un gergo come questo non fa che impoverire la realtà della situazione introducendo una «duplicità» che non esiste.

Infatti, evidenzia Bozzi, se non consideriamo l'osservatore come una cavia dello sperimentatore, il quale lo costringe a un'immobilità non propria del mondo dell'esperienza quotidiana, vedremo che, l'unica cosa che possiamo fare in presenza del disco osservato di colore argenteo, è quella di alzarci e avvicinarsi a esso, così come anche quella di prendere il posto dello sperimentatore e regolare a piacimento il fascio di luce. In questo modo saremo in presenza di una serie diversa di percezioni, di un itinerario che avrà come punto di partenza quello dell'osservatore e come punto d'arrivo quello dello

sperimentatore. Ma tutto quanto possiamo dire a questo proposito è solo che variando le condizioni di osservazione, varia l'oggetto osservato, il che non implica alcuna forma di dualismo. Se inventiamo un itinerario dall'osservatore all'oggetto osservato, scopriamo che, nel realizzare questo itinerario, variamo continuamente le condizioni di osservazione e dunque non avremo da meravigliarci se, alla fine del percorso, vedremo un oggetto che siamo costretti a descrivere in modo diverso. Nell'esperimento di Gelb quindi non c'è ombra di dualismo: il disco è «in realtà» nero, ma «in apparenza» brillante, il disco è brillante finché ricorrono certe condizioni di osservazione, quando queste sono mutate esso non lo è più. Possiamo affermare lo stesso per celebri esempi come il bastone spezzato nell'acqua, esso nell'acqua è visivamente spezzato e apparirà così ogniqualvolta lo osserveremo nell'acqua, tali sono le proprietà di quelle due cose (bastone nell'acqua) poste in quella data relazione.

Inoltre è possibile sollevare la questione di cosa significhi e cosa comporti il tentativo di *localizzare* la realtà rispetto all'apparenza negli esperimenti di Gelb-Kardos. Consideriamo che il disco di partenza nero potrebbe essere il risultato di un disco ruotante di Maxwell (composto da porzioni bianche e nere «fuse» assieme grazie alla rotazione del disco). Secondo quale principio possiamo privilegiare *una* realtà, e quale? Potremmo dire che è reale il disco fermo (quindi, non di colore nero) rispetto al disco nero in rotazione che illuminato appare bianco, oppure, potremmo dire reale il disco bianco (illuminato), oppure, reale il disco nero (in rotazione) che illuminato appare bianco ma con l'aggiunta di un pezzetto di carta bianca *appare* nero, ma che in realtà è bianco e nero. Moltiplicando i piani quante realtà dovremmo affermare? Ma ogniqualvolta *localizziamo* una realtà contro l'apparenza per poter affermare la realtà, come direttamente visibile, necessariamente perdiamo l'apparenza che a questo punto non è più direttamente esperibile, ossia perdiamo *la realtà del fenomeno* non più osservabile.

Oppure, viceversa osserviamo l'apparenza, ma affermando che vi è una realtà sottostante. Ma ciò che intendiamo o presupponiamo come «sottostante» in realtà sottostà all'osservabile e non è sottostante, poiché sottostà appunto in quel dato momento e in quel dato modo per apparire «così e così» (per esempio effetto Gelb). Se mutiamo le condizioni di osservazione «scopriamo» una realtà sottostante, oppure semplicemente vediamo qualcosa di diverso? Ciò che appare in modo diverso è anche identificato in modo diverso secondo il suo apparire in quel dato momento (disco bianco, nero, bianco e nero eccetera). Quindi per affermare la realtà del disco nero contro la sua apparenza bianca dobbiamo per esempio inserire il pezzetto di carta bianca, oppure mutare il cono di luce, ma tutte queste variazioni non determinano un dualismo bensì il monismo fenomenico, ossia la realtà incontrata degli osservabili in atto.

Le considerazioni antidualiste sull'esperimento di Gelb sono egualmente valide per molti altri esperimenti di psicologia, rispetto ai quali già si dovrebbe sospettare che il soggetto è costretto a stare in un certo posto, a guardare in una determinata maniera, a osservare da una certa distanza l'oggetto, che non è mai alla sua portata. Le condizioni di presentazione dell'oggetto vengono sistemate dallo sperimentatore in modo tale da poter poi descrivere una realtà che è quella che lo sperimentatore conosce, e di una apparenza che è quella che il soggetto subisce. Ma anche lo sperimentatore è un soggetto, così come il soggetto è nella condizione di prendere il posto dello sperimentatore. Quindi, il problema non è quello di una realtà contro un'apparenza, ma quello di un evento osservato in condizioni diverse.

Torniamo all'esempio dell'acqua che bolle in montagna in apparente contrasto con la misurazione fatta con il termometro. È vero che se diciamo che l'illusione di Müller-Lyer è un'illusione ottica non possiamo non dire che anche il vedere l'acqua bollire in montagna è una semplice illusione, e da questo circolo vizioso di argomenti non c'è possibilità di uscita. Se, però, consideriamo che gli oggetti sono ciò che sono e non «double face» e non possiedono alcuna struttura noumenica posta al di là dell'apparenza, ma invece sono così come noi li cogliamo nell'osservazione diretta, pur descrivibili in modi diversi relativamente agli strumenti di misurazione che applichiamo loro, allora notiamo che il termine «illusione» contrapposto a realtà non ha valenza ontologica né gnoseologica. Ogni volta che noi diamo una descrizione dell'oggetto fondata non sull'osservazione diretta ma sull'applicazione di strumenti di misura, ne stiamo dando una descrizione ridotta, ovvero una descrizione che esclude determinati parametri a vantaggio di una più esatta analisi dei parametri presi in esame. Una descrizione ridotta è utile per scopi scientifici, ma va considerata con molta cautela quando si parla di percezione, quando cioè vogliamo vedere come le cose sono in tutti i loro aspetti, senza selezionarne alcuni.

6. Spoling

Logicamente simmetrico al *percept-percept coupling* è il metodo dello *spoling* (riduzione o spoliazione). In fenomenologia sperimentale si utilizza una riduzione, che rimane all'interno degli osservabili in atto, atta a determinare se, e in quale misura, un aspetto della situazione presa in esame dipende da un altro aspetto.⁴³¹ In fenomenologia sperimentale le «variabili dipendenti e indipendenti sono complanari, cioè fanno parte allo stesso titolo dell'osservabile preso in considerazione».⁴³²

Prendiamo per esempio il caso in cui vediamo la stessa cosa passare dietro a un'altra, identificandola sempre come la stessa (l'effetto tunnel).⁴³³ Tale circostanza è quotidianamente esperibile osservando autoveicoli come pullman o macchine passare dietro una casa o un monumento, oppure quando guardiamo i treni passare dentro gallerie. Data la nostra convinzione che gli oggetti esistano anche quando non li vediamo siamo portati a trasferire questa credenza anche in altre situazioni. Ma da cosa dipende il fenomeno del «passar dietro»? La fenomenologia sperimentale ha messo in luce le variabili che agiscono e quelle che invece non agiscono in alcun modo nel determinare questo fenomeno, evidenziando come l'effetto sia organizzato già sul piano dell'organizzazione fenomenica prima ancora che dal giudizio o dall'esperienza passata.

«Vedo un pullman – scrive Bozzi – che passa dietro una casa, uscendo subito dall'altra parte. Faccio l'ipotesi che io vedo quel “passar dietro” perché *so*, grazie al buon senso e molte esperienze già avute, che un pullman non si annienta per il solo fatto di non essere visto da qualcuno. Che cosa vuol dire questo, in termini che ammettano una interpretazione operativa? Che il fatto di vederlo passare dietro è legato al fatto che io, in quella sagoma articolata, *riconosco* un pullman». La conseguenza è che se tale tesi è vera allora se trasformiamo la situazione in modo da non riconoscere più in quella sagoma un pullman, dovrà cessare la percezione del passare dietro. Altrimenti vuol dire che il fenomeno osservato non dipende da quel riconoscimento. «Posso – scrive Bozzi – dunque spogliare il pullman da tutti quei particolari (ruote, finestrini, eccetera) fino ad ottenere un rettangolo blu. Questa *spoliazione* può essere eseguita in laboratori, introducendo progressivamente nell'oggetto sempre nuove modificazioni. E tuttavia vedo che quel rettangolo passa dietro. Dunque non dipende da ecc. ecc. Ma forse ciò accade perché riconosce nell'altro oggetto una casa. Un rettangolo blu può ben passare dietro a una casa. Quindi procederò nello stesso modo dei confronti di essa, togliendo finiste, porte, tetto, fino ad avere un rettangolo bianco contro un certo sfondo. Ma quel passare dietro resta ancora. Uno può dire: ma sono due corpi, e uno può passare dietro all'altro. Sostituisco allora le sagome con chiazze luminose proiettate su uno schermo. Spegnerò progressivamente quella che è ormai l'ombra del primitivo pullman nel momento in cui entra in contatto con la chiarezza bianca che è l'ombra della casa, riaccendendola poi dall'altra parte: lì non ho più credenze sugli oggetti, e le mie credenze sulle luci proiettate devono essere, salv'ognuno, ben diverse. Ma otterrò ancora lo stesso risultato. [...] La chiarezza di luce passa ancora visibilmente dietro alla chiazza di luce: a questo punto è provato che quel passare dietro non dipendeva dal riconoscere cose che potevano aggirarsi tra loro. È provato, se la logica conta qualche cosa. Però, a furia di

togliere particolari, sono arrivato al punto in cui ulteriori modici che possono veramente intaccare o distruggere la struttura di cui mi sto occupando. Ad esempio: se modifico in un certo modo l'intervallo entrata-uscita; se aumento oltre certi limiti la lunghezza del rettangolo-casa; se modifico la velocità o le traiettorie delle chiarezze mobili, ecc. – allora non vedo più quel “passare dietro”. [...] Anche qui, se la logica conta qualcosa, dovrò concludere che all'inizio vedevo passare il pullman dietro la casa in quanto in quella situazione erano rispettati i rapporti spazio-temporali e cinetici che in questa situazione sperimentale ipersemplicata risultano essere le condizione di quel passare dietro, e non viceversa». ⁴³⁴ Bozzi con questo esempio mostra come non è il riconoscimento di una situazione «familiare che pone in essere la struttura portante “passare dietro”; piuttosto, le situazioni che ci sono familiari si realizzano così proprio perché riproducono le condizioni di base necessarie alla realizzazione di tale struttura». ⁴³⁵ Quindi non è il nostro giudizio a determinare l'identità negli eventi, ma è quella proprietà fenomenica degli eventi, detta appunto identità, a provocare il nostro giudizio. Non sono quindi le integrazioni cognitive a produrre la caratteristica della identità negli osservabili ma è vero esattamente il contrario. ⁴³⁶

7. «Tale che», *Phi*

L'attribuzione di proprietà del mondo fenomenico al mondo della fisica è di per sé un'operazione discutibile, ma ciò accade anche nell'ambito del senso comune e nell'ambito del linguaggio utilizzato nei laboratori; così diventa possibile un ulteriore problema: gli eventi fisici facenti parte delle condizioni fisiche di un'esperienza vengono *immaginati* e descritti in termini fenomenici, tali descrizioni vengono prodotte come descrizioni fenomenologiche di una data esperienza. Non tutte le condizioni fisiche dell'esperienza si prestano a questa logica, ma vi sono, scrive Bozzi, almeno tre particolari momenti: lo «stimolo distale» (SD), la «costellazione di stimoli» (CS) e lo «stimolo prossimale» (SP). ⁴³⁷

Per iniziare prendiamo un esempio, come la semplice percezione di un quadrato, al fine di ripercorrere in questo paragrafo il ragionamento di Bozzi. È possibile dire che SD è un quadrato data la sua posizione di fronte a noi, che CS è un trapezio e così SP, mentre noi vediamo Φ (Phi), ossia un quadrato inclinato. Si potrebbe sostenere che quel che conta è SP e quindi che vediamo un trapezio. Oppure, che SD sta fermo, ma SP ha luogo in luoghi diversi, in momenti diversi, sulla retina (cioè, muoviamo l'occhio) anche se tuttavia «sta fermo». Ma potremmo dire anche che SD sta fermo e che sappiamo che CS

provoca SP in luoghi diversi della retina, in momenti diversi, dunque Φ (Phi) si muove. Prendiamo in esame le possibili combinazioni di questo tipo, quante si danno negli esperimenti di psicologia della percezione tabulando le possibili combinazioni. Nella tabulazione indicheremo l'esistenza di una certa proprietà appartenente al dato fenomenico (Phi) indicandola con «1». Nelle altre tre colonne, avremo SP, CS, SD e indicheremo sempre con il segno «1» l'attribuzione della stessa proprietà all'uno o all'altro dei tre momenti indicati e con lo «0» la non attribuzione di quella proprietà. Essendo quattro i termini in gioco le combinazioni sono otto, non essendo presi in considerazione i casi di non attribuzione per Φ (Phi), in quanto simmetrici ai casi di attribuzione. La tabulazione rappresenta una matrice di quello che vediamo e di quello che accade: cercheremo di mostrare come ciò che osserviamo qui ed ora è logicamente indipendente dalle tappe della catena causale della percezione. Se «l'errore dello stimolo» consiste nel confondere le proprietà di uno o più momenti costituenti le condizioni fisiche di una data esperienza con le proprietà di quell'esperienza come tale, teoricamente esistono *sette varietà di errore dello stimolo*, non costituendo la riga 1 un caso di «errore». Prendiamo alcuni esempi:

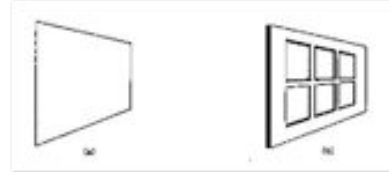
I.

Il primo caso è il più semplice, è la percezione veridica della cosa: l'oggetto è «reale», esiste ed è tangibile. In virtù di questa tangibilità, o «realtà» dell'oggetto, possiamo dire che lo stimolo distale (SD) sia vero, esista. Per esempio abbiamo davanti a noi, in posizione frontoparallela, un cubo cromaticamente omogeneo, e assumiamo come proprietà critica la «quadratura» della faccia osservata: quindi di fatto noi stiamo osservando un quadrato. Lo stimolo prossimale (SP) è altrettanto veridico, perché l'oggetto è visto e l'immagine passa attraverso il flusso ottico fino alla retina; ovviamente, anche lo stimolo retinico (SR) sarà reale perché avviene veramente la distribuzione dell'immagine dell'oggetto sul *fundus oculi*. Infine, conclusione certa anche per la nostra esperienza immediata (Phi), poiché vediamo realmente l'oggetto. Allora si può dire, nei sensi sopra discussi:⁴³⁸

SD	SP	SR	PHI
V	V	V	V
1	1	1	1
Quadrato	Quadrato	Quadrato	Quadrato

II.

Nel secondo caso collochiamo di fronte a noi un trapezio ruotante di Ames, ma fermo, disposto in modo che, dalla posizione in cui ci troviamo, appaia come un rettangolo (curando dunque che tutti gli indici della sua inclinazione rispetto al piano frontoparallelo dell'osservatore siano eliminati). In questa situazione avremo:



SD	CS	SP	PHI
F	V	V	V
0	1	1	1
trapezio	rettangolo	rettangolo	rettangolo

In questo caso l'errore dello stimolo sarebbe generato dal dire «vedo un trapezio» perché so che là c'è un trapezio. Un esempio equivalente di 0111 (cioè, falso vero vero vero) consiste nel prendere un filo di ferro sufficientemente sottile da poterlo incurvare modellando una sorta di serpente, in maniera che tutta la curvatura del filo giaccia sullo stesso piano, sia cioè appoggiato a una superficie. Ora, se mettendolo di fronte a voi e facendolo ruotare, vedete che questa specie di serpente girando presenta due momenti in cui è un'asticciola diritta. Fermatelo in uno di questi due momenti, affermando la percezione visiva di un'asticciola diritta (Phi). Il processo retinico (SP) corrispondente è proprio un'asticciola diritta. Se tagliamo il flusso ottico (CS) un attimo prima che arrivi a sollecitare la nostra retina, è ancora un'asticciola diritta. Quindi abbiamo un altro esempio di falso (0) vero (1) vero (1) vero (1).

III.

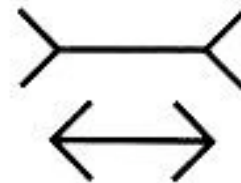
Il terzo caso può essere esemplificato attraverso un semplice caso di permanenza dell'immagine sulla retina muovendo al buio davanti agli occhi di un osservatore una sigaretta accesa. Compiendo un movimento rotatorio tracciamo un cerchio con una velocità che consenta la chiusura della scia luminosa visibile (Phi).⁴³⁹ La brace della sigaretta è lo stimolo distale (SD) ed è puntiforme, al di là del cristallino, negli occhi dell'osservatore, i raggi emessi dalla brace convergono in un punto, il fuoco; ma i processi fotochimici sulla retina, avendo una certa inerzia nell'estinzione dall'attimo in cui SP non li

attiva più, formano nel loro insieme un processo praticamente stazionario, in quanto continuamente riattivato, avente un «disegno» circolare, e si vede un cerchio luminoso. Dunque:

SD	CS	SP	PHI
F	F	V	V
0	0	1	1
punto in moto	punto in moto	cerchio stazionario	cerchio stazionario

IV.

Il quarto caso può essere esemplificato attraverso le illusioni ottico-geometriche. Prendiamo per esempio l'illusione di Müller-Lyer: le due linee, a cui sono applicate le appendici sono misurate eguali sulla carta dove sono tracciate, proiettivamente eguali come costellazione di stimoli, danno luogo sulla retina a processi di eguale dimensione e sono viste come aventi diversa lunghezza.



Dunque:

SD	CS	SP	PHI
F	F	F	V
0	0	0	1
diversa lunghezza	eguali	Eguali	eguali

Oltre ai casi di illusione i sogni possono rappresentare un caso equivalente in cui è possibile avere un percepito in base a differenti tipi di stimolazione. Il sogno non è un oggetto reale, per cui dire che lo stimolo (SD) è reale sarebbe falso. Nemmeno ciò che riguarda la sezione del flusso ottico (SP) risulta essere reale poiché di fatto non esiste una stimolazione che parte da un oggetto reale. Di conseguenza anche lo stimolo retinico (Sr) sarà nullo in quanto, se non esiste un oggetto, non esiste nemmeno la distribuzione della sua immagine nel *fundus oculi*. Ma quando sogniamo effettivamente vediamo qualcosa, abbiamo una percezione di immagini (Phi).

V.

Il quinto caso è rappresentato dai fenomeni di costanza: davanti a noi c'è per esempio un quadrato inclinato rispetto al piano frontoparallelo, e in effetti vediamo un quadrato inclinato, anche



se dal punto di vista proiettivo e dell'immagine retinica sappiamo che si tratta di zone trapezoidali:

SD	CS	SP	PHI
V	F	F	V
1	0	0	1
quadrato (inclinato)	trapezio	trapezio	quadrato (inclinato)

VI.

Il sesto caso può essere esemplificato così: supponiamo di guardare, in visione monoculare, una sottile linea disegnata su un fondo omogeneo; inoltre, supponiamo che una parte della linea (che non sia uno degli estremi) venga a cadere esattamente nella macula cieca; come è noto, si vede la linea perfettamente integra. Vi è quindi una linea come stimolo distale (SD), e vi è una linea dal punto di vista proiettivo (CS), dal punto di vista retinico (SP) invece vi sono due segmenti: infatti la zona della macula cieca è inerte, e si può osservare una linea. Dunque:

SD	CS	SP	PHI
V	V	F	V
1	1	0	1
una linea	due segmenti	due segmenti	una linea

VII.

Riprendiamo l'esempio del filo di ferro: disponendo due pezzi di fronte a voi in visione monoculare in maniera che collimino perfettamente e formino un unico blocco dal punto di vista proiettivo in modo che sia visibile un'unica linea continua.

Mettendo una sbarretta vicino a un'altra e facendo cadere la macula cieca sul punto in cui le due sbarrette si dividono avremo una sbarra continua, poiché il sistema nervoso centrale provvede a completare nella maniera più semplice tutto ciò che cade nella macula cieca. Secondo questa disposizione il punto di giunzione di questi due ferretti cade sulla macula cieca e in tal modo otteniamo l'osservazione di una linea (Phi), un'unità completamente integrata; sulla retina ci sono due segmenti (SP); se tagliamo il flusso ottico un po' prima che arrivi la proiezione, c'è una linea diritta (CS); se andiamo a vedere lo stimolo distale (SD) sono due oggetti distinti. Quindi tenendo i fili in queste posizioni in

maniera che il punto di giunzione cada sulla macula cieca, vedremo dal punto di vista fenomenologico una linea, nel processo retinico abbiamo due segmenti, nella sezione del flusso ottico una linea continua, a cui però non corrisponde un oggetto, ma due oggetti reali a livello di stimolo distale. Quindi:

SD	CS	SP	PHI
F	V	F	V
0	1	0	1
due segmenti	una linea	due segmenti	una linea

Altro esempio è il seguente: supponiamo di aver due linee verticali poste sul piano sagittale, distanti diversamente dall'osservatore ed a diversa altezza, per cui l'estremità inferiore della prima linea è alla stessa altezza dell'estremità superiore della seconda. CS corrisponderà quindi a un'unica linea. Supponiamo di osservare il tutto in visione monoculare, e di proiettare la nostra linea in modo che il punto di congiunzione tra i due segmenti cade sulla macula cieca. Avremo: 0101.⁴⁴⁰

VIII.

Prendiamo un esempio di percezione di movimento illustrando un macchinario visto dall'alto: esso è costituito da un binario, da un oggetto che lo percorre a una certa velocità e da un soggetto che osserva la scena. L'oggetto percorre il tratto A con una certa velocità inferiore a quella con la quale percorre il tratto B ($v_A > v_B$), ma dal punto di vista proiettivo il movimento appare uniforme: è possibile calcolare la lentezza del moto in A rispetto alla velocità in B, e compensarla con l'inclinazione di un piano rispetto all'altro di tanto quanto basta perché la velocità proiettata sia uguale nel tratto A e nel tratto B. La velocità sul piano proiettivo dev'essere $v_A = v_B$. All'osservatore è dato il compito di guardare il movimento dell'oggetto, lo deve seguire con lo sguardo fino al punto x ed a questo punto bloccare l'occhio sul target e tenerlo fermo: da A parte il mobile, lo si segue con gli occhi finché arriva al punto x, dove guarda il target e il mobile proseguire. Il rendimento percettivo è il seguente: quando il soggetto segue il movimento con l'occhio esso appare più lento di quando invece tiene l'occhio fermo e lascia che il campo visivo sia attraversato dal mobile (effetto di Aubert-Fleischl).⁴⁴¹

Dal punto di vista dello stimolo distale (SD) il mobile va più lento nel primo tratto che nel secondo: nella proiezione del flusso ottico (CS) nel primo tratto procede con la stessa velocità che nel secondo, mentre sulla retina la velocità del mobile nel primo tratto, rispetto all'occhio, è pari a zero finché è osservato, per poi assumere una certa velocità che in ogni caso è sempre inferiore a quella

del secondo tratto poiché passa sulla retina e non è più seguito dallo sguardo. Infine dal punto di vista fenomenico, nel primo tratto il movimento è più lento che nel secondo.

Quindi avremo:

SD	CS	SP	PHI
V	F	V	V
1	0	1	1
movimento lento + veloce	stessa velocità	movimento lento/veloce	movimento lento/veloce

Un altro esempio potrebbe essere il seguente: realizziamo un altro caso di permanenza di immagini luminosa sulla retina. In questo caso, però, utilizziamo un'asta luminosa orizzontale che poggia sul piano sagittale (in modo che CS è un punto luminoso) e che spostiamo a velocità appropriata in direzione verticale. Avremo: linea, punto, linea, linea.⁴⁴²

Ora che abbiamo completato tutte le possibili combinazioni dei valori troviamo una matrice completa di indipendenza, che dimostra che l'evento percettivo è indipendente dalle condizioni di stimolazione. Matrice di indipendenza (Phi):

	SD	CS	SP	PHI	
I	1	1	1	1	Quadrato fronte parallelo
II	0	1	1	1	Trapezio ruotante di Ames
III	0	0	1	1	Sigaretta
IV	0	0	0	1	Muller-Lyer
V	1	0	0	1	Quadrato / Trapezio
VI	1	1	0	1	Linea / Macula ceca
VII	0	1	0	1	Filo metallico
VIII	1	0	1	1	Movimento

Ognuna di queste righe può dar luogo a una situazione di laboratorio in cui esiste una relazione definita tra le condizioni non fenomeniche e il risultato. È teoreticamente rilevante considerare la tabulazione nella sua totalità: negli esperimenti di laboratorio si considera solitamente un'unica situazione alla volta (la terza riga coincide con l'analisi delle costanze, per esempio la costanza di grandezza). Un oggetto rettangolare che si avvicina e si allontana rispetto

all'osservatore è percepito venire avanti e tornare indietro, ma dal punto di vista della proiezione retinica è semplicemente un rettangolo che ingrandisce e rimpicciolisce. Situazione descritta nello schema come 1001, poiché dal punto di vista del flusso ottico (CS) c'è un rettangolo che ingrandisce e rimpicciolisce, dal punto di vista della porzione di retina (SP) che viene sollecitata, essa è una porzione più grande e poi più piccola, mentre l'osservatore (Phi) vede un oggetto che va avanti e indietro e nella descrizione fisico-geometrica del mondo esterno tale rendimento è confermato.

Esaminando la seconda riga (0111) analizzeremo casi di psicofisica, per esempio un suono con una certa intensità che invia onde compressionali (CS). Esse formano una certa pressione nell'orecchio (SP) tramite la membrana basale, il martelletto e il nervo acustico mentre l'uditore percepisce il suono (Phi). Abbassando sorgente sonora (SD), diminuisce la compressione sulla membrana, ottenendo un'informazione diversa, ossia un suono più basso (Phi).

L'indipendenza del fenomeno rispetto ai nessi causali non è in contraddizione con quanto accade in laboratorio durante la sperimentazione. Di solito si immagina che la percezione dipenda, come principio generale, dalle condizioni esterne di stimolazione. Tale credenza nasce dal laboratorio dove vengono solitamente manovrati i così detti stimoli. Ma in realtà volta per volta si ha a che fare con le diverse righe tabulate, mai però con la tabella nel suo insieme; l'indipendenza invece emerge dal considerare tutta la tabulazione come un unico blocco teorico che indica come da un punto di vista logico la percezione è indipendente dalle condizioni di stimolazione. Quindi si potrebbe benissimo cominciare a studiare la percezione trascurando tutto quello che c'è tra l'oggetto fisico, il flusso ottico e la stimolazione retinica periferica.

Riassumendo le varietà di errore dello stimolo logicamente distinguibili sono sette:

- attribuire all'oggetto fenomenico proprietà appartenenti allo «stimolo distale»;
- attribuire all'oggetto fenomenico proprietà che si possono dire appartenenti allo «stimolo distale» e/o alla «costellazione di stimoli»;
- attribuire all'oggetto fenomenico proprietà che si possono dire dello «stimolo distale» e/o della «costellazione di stimoli» e/o dello «stimolo prossimale»;
- attribuire all'oggetto fenomenico proprietà che sono della «costellazione di stimoli» e/o dello «stimolo prossimale»;
- attribuire all'oggetto fenomenico proprietà che si fanno dello «stimolo prossimale».
- attribuire all'oggetto fenomenico proprietà che si possono dire dello «stimolo distale» e/o dello «stimolo prossimale».
- attribuire all'oggetto fenomenico proprietà appartenenti alla «costellazione degli stimoli».

È importante mettere in evidenza che si tratta di varietà realmente e non solo formalmente differenti.⁴⁴³ È da sottolineare, scrive Bozzi, un fatto che risulta chiarissimo osservando la matrice e considerando gli esempi discussi riga per riga «la distribuzione matriciale dei casi consente di affermare che – da un punto di vista logico – gli osservabili fenomenici, gli eventi percettivi, sono *indipendenti* sia dagli stimoli distali che da quanto avviene nell'occhio e sulla retina».⁴⁴⁴

7.1 Un cubo «tale che» *Phi*

Con la matrice precedente abbiamo analizzato i rapporti intercorrenti tra quattro momenti della percezione: stimolo distale, costellazione degli stimoli, stimolo prossimale e l'esperienza immediata. La dimostrazione di indipendenza del fenomeno può essere data anche al di là di quest'analisi, soffermandoci ulteriormente su alcune implicazioni dello schema psicofisico. Bozzi usa l'espressione «tale che» al fine di mostrare come le parti dello schema SD siano di principio tutte condizioni sufficienti ma non necessarie alla percezione.

È possibile vedere un colore non solo quando ci troviamo davanti a una superficie colorata, ma anche attraverso una debole scarica elettrica sul bulbo oculare, oppure con una stimolazione meccanica, oppure con una stimolazione chimica (con piccole gocce di acidi). È possibile vedere un colore purché l'occhio sia stato sollecitato da una stimolazione «tale che» produca una bassa scarica di impulsi elettrici lungo i filamenti che partono dalla macula cieca. A questo punto possiamo ammettere di vedere un colore quando è avvenuta una sollecitazione, non è rilevante se attraverso onde luminose, oppure la chimica, o la meccanica o altro, ma «tale che» il nervo ottico mandi gli impulsi.

Un professore di psicologia animale potrebbe chiederci dove collochiamo le ricerche sul nervo ottico della rana? Se si tagliano i filamenti del nervo ottico della rana e si collegano delle batterie che hanno proprietà elettriche assolutamente identiche a quelle che provengono dalle unità fotosensibili della retina, ai filamenti rimasti slegati, nella parte a monte del nervo ottico i filamenti saranno percorsi esattamente dagli stessi pacchetti di corrente ed il risultato finale è «come se» si fosse un colore. Anche è sufficiente che il nervo ottico sia percorso da scariche elettriche e vale anche qui il «tale che». Se prendiamo quattro blocchi E1, E2, E3 e S1, dove E sta per «elaborazione» e S sta per «stadio», non occorre che siano state prima E1 e E2 per avere E3. Se trovate il modo di ottenere artificialmente E3, non derivata dagli stadi precedenti, ma «tale che» in uscita, mandi avanti le stesse informazioni che

produce la sequenza, S1 risponderà nello stesso modo. Quindi tutta la parte precedente è logicamente indipendente.

Possiamo approfondire ulteriormente cosa Bozzi intenda con l'espressione «tale che» riprendendo l'esempio del cubo: supponiamo di avere un cubo rosso sulla sinistra e un osservatore sulla destra. Potremmo a questo punto chiedere a qualcuno perché l'osservatore vede il cubo rosso. L'interlocutore potrebbe rispondere per esempio «perché il cubo, o almeno le sue superfici esposte all'osservazione, sono fatte di una certa sostanza chimica che assorbe tutte le lunghezze d'onda tranne quella stretta fascia che, nello spettro visibile, viene indicata con buona approssimazione (infatti è un *fuzzy set*) come il rosso». Noi potremmo ribattere che non si tratta di «quella certa sostanza chimica», poniamo il minio, ma qualunque sostanza chimica che presentasse le stesse caratteristiche di assorbimento e riflessione nei confronti dello spettro andrebbe ugualmente bene. Diversi materiali con diverse caratteristiche chimiche, possiedono quella proprietà. L'interlocutore sarà d'accordo con noi, e ammetterà che il materiale, quale che sia, deve essere «tale che» quelle frequenze di pacchetti d'onda elettromagnetica siano assorbite e quelle altre riflesse. Quel materiale, conclude Bozzi, nel caso contingente, «è quindi una *condizione sufficiente* a percepire il rosso, ma *non necessaria*: infatti molti altri materiali chimicamente diversi propagherebbero nell'ambiente circostante frequenze di quella grandezza strumentalmente rilevabili, e visibili».⁴⁴⁵

Parrebbe così che il problema riguardi le proprietà della radiazione, non quelle dei materiali. In questo modo spostiamo il problema più a destra nella situazione presa in esame e nello schema S-D non appena prendiamo in considerazione il principio dell'energia sensoriale specifica di Müller, o piuttosto i semplici fatti che gliel'hanno suggerito. «Un colore – continua Bozzi – non nasce nella percezione solo grazie all'azione di onde elettromagnetiche sui fotoricettori della retina. A produrlo bastano anche azioni meccaniche applicate all'occhio; o stimolazioni chimiche ed elettriche dell'occhio. Perché si veda un colore, volendo prendere in considerazione l'occhio e non quello che succederà poi più a monte, basterà applicare ad esso trattamenti tali che abbia luogo una modificazione delle raffiche d'impulsi elettrici lungo le fibre del nervo ottico; il processo fotochimico dei ricettori è una *condizione sufficiente* a produrre modificazioni nell'attività elettrica delle fibre, a produrre segnali; ma non è una *condizione necessaria*, in rapporto allo stato elettrico delle fibre del nervo ottico. In teoria, potremmo applicare direttamente ad esse fibre l'azione di una sorgente elettrica la cui erogazione fosse perfettamente calibrata quanto ai parametri elettrici e quanto alla distribuzione del tempo. È teoricamente possibile immaginare una protesi così raffinata, e in una analisi logica il teoricamente possibile è decisivo».⁴⁴⁶

L'idea di Bozzi consiste quindi nell'affermare che se delle protesi ideali possono essere applicate a ogni singola parte dello schema S-D, tali protesi potranno avere caratteristiche materiali perfettamente definite e in grado di rendere le medesime qualità della cosa sotto osservazione o più in generale del mondo esterno. Per quanto si indaghi per esempio nei processi fisiologici occorrenti nel sistema nervoso centrale, «non si riuscirà mai a trovare l'ultimo, insostituibile processo, che si identifica con la vita mentale. Oppure ancora: l'utilità di studiare e descrivere i processi fisiologici concomitanti con la vita mentale – avendo come scopo la *spiegazione* della medesima – è dubbia, perché essi sono condizioni sufficienti, ma non necessarie».⁴⁴⁷

Per Bozzi quindi l'espressione «tale che» può essere fatta coincidere con il genio maligno di Cartesio o il Dio di Berkeley, e noi vediamo il mondo esterno «come se» ci fosse dietro il genio di Cartesio, o «come se» ci fosse una certa metafisica, o la teoria dell'informazione o altro ancora.⁴⁴⁸

8. La cosa «incontrata»: apparenza e realtà

Koffka, per descrivere l'ambiente comportamentale, distingue le cose dalle non cose: «La categoria cosa ci consente di mettere un po' di ordine nei dati del nostro ambiente comportamentale. Abbiamo scoperto tre aspetti di questa categoria (tali aspetti definiti in precedenza sono, il contorno dotato di forma, la presenza di proprietà dinamiche e la costanza) e abbiamo visto che esistono cose di tipo diverso a seconda del modo in cui questi tre aspetti si combinano. Abbiamo inoltre visto che, anche se il termine viene da noi usato nella sua accezione più estesa, l'ambiente non contiene solo cose, ma altresì non-cose. In particolare troviamo che le cose si trovano entro qualcosa che non è, a sua volta, una cosa. Le cose non colmano il nostro ambiente né spazialmente, né temporalmente; esiste qualcosa tra esse e al di là di esse. Per indicare con un termine adatto questo qualcosa, lo chiameremo *schema di riferimento*; prescindendo dalla grande varietà delle cose, possiamo allora dividere l'ambiente comportamentale in cose e schema di riferimento».⁴⁴⁹ Così scrive Koffka, ma possiamo precisare il senso della cosa nella fenomenologia della percezione attraverso la nozione di Metzger di «incontrato». In questo senso la percezione può essere intesa come inemendabile, ossia non suscettibile di modificazioni dipendenti da atti soggettivi come da atti volontari e intenzionali. Nel descrivere le caratteristiche dell'«incontrato», in contrapposizione al mero «rappresentato», Metzger critica innanzitutto una certa idea metodologica generale denominata impostazione «eleatico-razionalistico»: «Il pensiero logico – scrive Metzger – è giudice infallibile dell'essere e del non essere. Nessun

dato immediato deve venir accettato senz'altro come *reale*, tutto dev'essere prima "logicamente fondato". Soltanto ciò che si può spiegare è reale. Ciò che non si può esprimere in una proposizione non-contraddittoria, non esiste. (Non viene nemmeno presa in considerazione la possibilità che la contraddizione possa derivare da difetti inerenti ai *concetti*)». ⁴⁵⁰ Secondo questo principio, dunque, l'esperienza immediata non può essere un dato primo. La logica, e non il fatto immediato, è lo strumento per arrivare ai dati certi e a leggi immediatamente comprensibili. Diversamente Metzger accetta «semplicemente il "dato immediato" così come esso è; anche se appare come non abituale, inatteso, illogico o insensato...». ⁴⁵¹ Esso è ciò che esperiamo del mondo esterno, le cose che tocchiamo, gli esseri che agiscono ma anche gli eventi che si sviluppano davanti a noi. Questo è il mondo fenomenico, secondo significato di realtà che si distingue dal primo, quello fisico o metaempirico inscritto all'interno del livello fenomenico. Una breve sintesi dei diversi significati di realtà presenti nell'opera di Metzger è offerta da Vicario:

La realtà nel primo significato è quella di cui si occupano i fisici, e ha un carattere strettamente *metaempirico* (cioè al di là dell'esperienza diretta). Onde e particelle, per esempio, non fanno parte del nostro mondo dell'esperienza, perché non le vediamo: esse sono soltanto modelli per mezzo dei quali i fisici rendono ragione dei fenomeni di cui si occupano. La "realtà nel primo significato" è insomma la *realtà fisica*, quell'*ambiente geografico* di cui si è parlato.

La realtà nel secondo significato è invece quella dell'esperienza diretta, vissuta come indipendente dall'io. È la realtà fenomenica, quell'*ambiente comportamentale* che percepiamo con i nostri organi di senso e che ci rappresentiamo per mezzo delle varie funzioni della mente (memoria, immaginazione, pensiero). Essa è il preciso campo di indagine dello psicologo.

La realtà nel terzo significato nasce dalla distinzione tra "incontrato" e "rappresentato": dalla distinzione tra cose, eventi e azioni in quanto tali, che ci troviamo di fronte, che agiscono su di noi in modo palpabile, e le stesse cose quando sono soltanto oggetto del pensiero, del ricordo o dell'immaginazione. La realtà "incontrata" è quella sulla quale noi non abbiamo alcun potere, e include tanto gli oggetti veri e propri del mondo fenomenico, quanto i dolori "fisici", i ricordi che "ci assalgono" all'improvviso, i sogni, le allucinazioni dotate di vivacità sensoriale, le immagini ipnagogiche (quelle che precedono l'addormentarsi), e così via. La realtà incontrata cade sotto il secondo significato, dato che essa è vissuta come indipendente dall'io. È facile tuttavia accorgersi che accanto alle predette esperienze di realtà incontrata ce ne sono altre assai

differenti: quelle di *realtà rappresentata*. Mentre le prime resistono a qualsiasi tentativo di alterarle, le seconde possono trasformarsi a nostro arbitrio. Gli oggetti e le situazioni che creiamo con l'immaginazione o con il pensiero hanno una realtà che è soltanto "rappresentata", perché possiamo evocarli, mutarli o distruggerli a nostro piacimento: essi sono – al contrario di quanto accade per gli oggetti e per gli eventi della percezione – dipendenti dall'io. Per esempio, l'aspetto che ha la strada che percorriamo per andare in automobile, che so, dalla casa alla stazione, è un dato *incontrato*, perché forme e colori degli edifici ci vengono letteralmente incontro, e non possiamo fare a meno di vederli così come sono. Al contrario, i molti possibili diversi itinerari che prendiamo mentalmente in esame, per evitare il maggior traffico o i sensi unici nell'attraversamento della città, accogliendoli o scartandoli secondo quanto ci proponiamo, costituiscono altrettanti casi di *rappresentato*. Sia ben chiaro che anche le diverse rappresentazioni dell'itinerario che ci apprestiamo a percorrere interessano lo psicologo, come appartenenti pur sempre all'esperienza fenomenica.

La realtà nel quarto significato nasce dalla distinzione tra "qualcosa" e "nulla", o anche tra "pieno" e "vuoto". Si scopre infatti che nella mente hanno realtà non soltanto gli oggetti ben precisati, ma anche gli sfondi indistinti, il buio, il vuoto, l'invisibile: esiste anche una *realtà del nulla* – in pieno contrasto con la logica, dato che non può essere reale qualcosa di cui si è negata l'esistenza (con la parola "nulla"). I fenomeni che spingono la psicologia a questa sorprendente affermazione sono di varia natura. Uno è la doppia caratterizzazione di certe situazioni: una parete può apparire "vuota" quando non è decorata (e noi diciamo che su di essa "non c'è nulla"), malgrado abbia colore, compattezza e struttura visibili, e appare viceversa "piena" quando vi si scorgono disegni o imbrattature. Un altro è la comune esperienza cui ci riferiamo quando diciamo che "non pensiamo a nulla": il vuoto mentale, o ciò che si appare come tale, è pur sempre "qualcosa", perché è oggetto di una constatazione introspettiva. Sia chiaro che la realtà nel quarto significato (quella del "nulla") fa parte della realtà nel secondo significato (quella fenomenica, e per di più "incontrata").

La realtà nel quinto significato nasce dalla distinzione tra "fenomenicamente reale" e "fenomenicamente apparente". Questo significa che mentre certi oggetti o eventi ci appaiono come veri, solidi, da "prendere sul serio" (e perciò "reali", come possono essere "rossi" oppure "rapidi"), certi altri oggetti o eventi ci appaiono come incerti, labili, oppure che "sembrano" o che "non si sa" (e perciò "apparenti" come loro caratteristica fenomenica e come loro proprietà qualitativa). Hanno realtà in questo quinto significato – di *fenomenicamente apparente*

– molte macchie di luce o di ombra, certe immagini rispecchiate, le pseudoallucinazioni, i sogni in cui si è consapevoli che si sta sognando, certe deformazioni degli oggetti parzialmente immersi in un liquido, le parole di qualcuno che con l'espressione o con la mimica gestuale manifesta un'opinione diametralmente opposta, e così via. Quello che si deve capire, è che la distinzione tra “fenomenicamente reale” e “fenomenicamente apparente” non si fonda sulla realtà fisica. Ecco due esempi contrapposti che riguardano le immagini riflesse. Sulla mensola che sta alla base dello specchio del bagno c'è una spazzola, ma io vedo due spazzole, una vicino a me ed una un po' più lontana. Gli stimoli che giungono dalla spazzola di legno e dall'immagine riflessa sono identici, e perciò io dovrei vedere due spazzole con eguale grado di realtà: al contrario, io dirigo la mia mano istintivamente verso quella di legno, e non quella rispecchiata, facendo capire che una di esse è per me “reale” e l'altra “apparente”. Altrimenti, quando si cammina in un sottoportico affollato, può capitare di scorgere tra la gente qualcuno che si conosce, malgrado non appaia chiaro chi sia. E può capitare, giungendogli vicino, di scoprire che la persona vista era la propria immagine riflessa nello specchio della vetrina di un negozio. In questo caso, l'immagine riflessa ha la stessa realtà dell'immagine di un oggetto fisicamente presente.

L'«incontrato» è un dato organizzato indipendentemente dalla sua materialità e dalla sua corrispondenza agli organi di senso, indipendente dal soggetto percipiente, dall'esperienza pregressa e dall'attività di pensiero. L'«incontrato» può essere posto in relazione all'inemendabilità della percezione visiva per l'impossibilità di correggere il fatto che le cose «incontrate» siano percepite come reali, poiché già fornite di una propria e autonoma organizzazione. L'inemendabilità non va confusa con l'impossibilità di perfezionare la nostra descrizione del dato immediato, come se le cose concettualizzate facessero parte di un altro mondo rispetto a quello «ingenuo» dei fenomeni: «La differenza non riguarda il mondo stesso ma le categorizzazioni e le intenzioni linguistiche e comunicative di cui ci serviamo per fissare il riferimento del nostro discorso e del nostro pensiero sul mondo».⁴⁵² L'impossibilità di emendare il dato «incontrato» implica la necessità di confrontarsi con ciò che si esperisce immediatamente che non è né il nostro mondo privato, né quello altrui, ma l'*unica* realtà che abbiamo a disposizione.

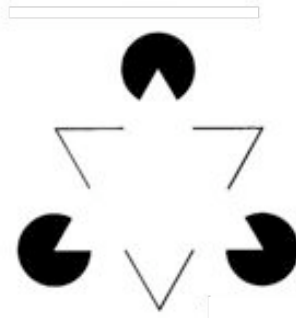
Valutare concettualmente l'incontrato non comporta una sua modifica: «Un dato fenomenico e un giudizio – scrive Metzger – “che lo nega” e che definisce reale qualcos'altro al suo posto, possono benissimo coesistere l'uno accanto all'altro senza influenzarsi, come è dimostrato dalle illusioni sensoriali che continuano ad esistere anche dopo essere state constatate».⁴⁵³

Metzger analizza anche la differenza tra il colore oggettivo di un oggetto osservato e la sua illuminazione, in quanto rappresenta sia un giudizio e quindi un «sapere» sia un fatto «incontrabile»: «Posso benissimo sapere con esattezza di avere di fronte a me un foglio di carta grigio scuro intensamente illuminato e tuttavia in certe condizioni questo non potrà in nessun modo impedire che io mi trovi davanti un foglio bianco poco illuminato. La mera conoscenza delle condizioni di illuminazione non ha il minimo influsso sul colore fenomenicamente “incontrato” delle cose; essa non riesce a modificare la costanza cromatica fenomenica mentre vi riesce perfettamente l’illuminazione che s’impone fenomenicamente». ⁴⁵⁴ L’inemendabilità garantisce per Metzger anche l’ «autonomia della percezione», dovuta al divario tra l’oggetto incontrato e il concetto del medesimo oggetto.

8.1 Cose incontrate

Ciò che si incontra, scrive Ferraris, è in un mondo: «Quanto risulta caratteristico nell’incontrato è che lo si può incontrare o meno, tuttavia mentre si potranno cambiare quanto si vorrà le teorie a proposito di ciò che si incontra, l’incontrato una volta che lo si sia incontrato, non lo si potrà emendare: è così e non altrimenti. È proprio sulla base di un concetto inemendabile che si costruisce un concetto di mondo che trascende quello di ambiente». ⁴⁵⁵

Nel mondo esterno possiamo incontrare cose che non possiedono una corrispondente stimolazione distale. Prendiamo il caso del triangolo di Kanizsa:



Ciò che si vede è un triangolo equilatero bianco posto al centro della figura, leggermente più chiaro della superficie restante, infatti, perché il triangolo sia percepito è necessario che il suo colore si differenzi da quello della superficie. Lo stimolo distale del triangolo non sussiste, poiché di fatto sulla carta troviamo unicamente tre settori circolari e tre angoli. Il triangolo di Kanizsa è un esempio di superficie anomala che si realizza nel campo visivo senza che vi siano differenze di luminanza o di riflettanza tra regioni diverse dello stimolo. In

questa figura è necessario distinguere tra una sua descrizione fenomenica, il dato incontrato, e una descrizione di tipo fisico-causale. Quest'ultima pretende di spiegare la percezione visiva attraverso ciò che sappiamo su di essa: attingendo dallo schema SD aspetti concernenti la fisica, chimica, neurologia e della fisiologia. Una descrizione fisico-causale di questa figura condurrebbe alla conclusione che il triangolo non esiste nella realtà del mondo esterno, ciò che ontologicamente possiamo affermare sono unicamente i segni neri sul foglio. In questo caso il triangolo per quanto fenomenicamente evidente non è considerato qualcosa di appartenente al mondo esterno. Il triangolo è «corretto» da un «sapere» che consiste in una descrizione fisica del dato sotto osservazione: «correzione» che dovrebbe essere operata su un presunto «dato obiettivo» coincidente con quello fisico. L'idea di negare la realtà di qualcosa perché non si è in grado di indicare gli stimoli distali corrispondenti è denominato da Metzger «pregiudizio materialistico».⁴⁵⁶

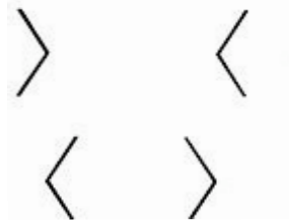
La situazione obiettiva, «più che designare quell'ordine di fatti ottenuto ricorrendo all'applicazione di strumenti ed operazioni appropriati su fatti concreti misurabili, finisce allora con il rappresentare un livello di realtà *differenziato ontologicamente* e per di più *privilegiato* rispetto a quello della realtà esperibile, di cui rappresenterebbe una sorta appunto di “correzione” dalle imperfezioni legate alla componente sensoriale dell'esperienza. È questo a cui generalmente ci si rivolge riferendosi al mondo fisico, quello che viene identificato come il regno degli *unici* fatti veramente reali, trasformando in un contrasto ontologico un contrasto di livelli descrittivi della realtà».⁴⁵⁷ La mancata distinzione tra i due piani descrittivi causale e fenomenico comporta, come abbiamo più volte ricordato, l'*errore dello stimolo*. La descrizione fenomenica è la descrizione del reale, ossia del mondo fenomenico incontrato mentre la descrizione causale si basa su un'immagine scientifica del mondo.



Osserviamo l'esempio di questi due cubi: il primo sulla sinistra, disegnato da Metzger, è visto come un cubo immerso in un reticolo. Esso risulta evidente

dall'ispezione della figura, il cubo non è presente come stimolo: abbiamo soltanto ingrossamenti dei tratti con cui sono disegnati i reticoli. Ciò nondimeno il cubo è percepito e si può osservare che è davanti il reticolo oppure in posizione incerta.⁴⁵⁸ La seconda figura sulla destra è un cubo composto da margini «quasi fenomenici»; in entrambi i casi i cubi delle due figure prescindono dalla stimolazione distale, tuttavia sono evidenti entrambi sul piano fenomenico.

Allo stesso evento finiscono dunque per sovrapporsi due tipi di descrizioni che non solo si affiancano, ma spesso si contrappongono, essendo di fatto definite su due ordini di proprietà differenti: «La descrizione *fenomenica* coglie l'evento nelle sue proprietà direttamente osservabili e ostensibili, quella *causale* lo fa riferendosi a proprietà determinabili indirettamente, cioè attraverso operazioni; la prima descrive fatti autoevidenti e in questo senso estremamente “veri” da un punto di vista esperienziale, la seconda identifica fatti operazionalmente veri e ritenuti generalmente più “oggettivi” per il surplus di validità accordata alle operazioni e a ciò che è strumentalmente definito».⁴⁵⁹ Il «triangolo di Kanizsa» esemplifica l'inadeguatezza di concezioni che ci portano a definire la realtà, o la non realtà, delle cose sulla base di una corrispondenza con l'oggetto fisico, lo stimolo distale. Ciò può essere ulteriormente esemplificato anche attraverso questo esempio dove vediamo l'illusione di Müller-Lyer senza che fisicamente siano presenti i due segmenti.

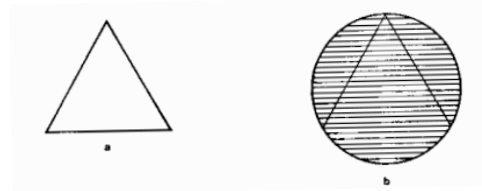


8.2 Si vede quello che non c'è. Non si vede quello che c'è

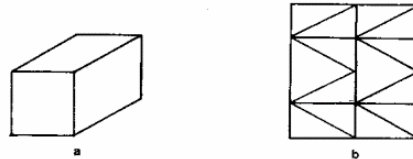
Parliamo di illusioni dopo aver trovato un parametro di confronto, l'arcobaleno per esempio non è considerato un'illusione bensì un fenomeno naturale, diversamente la percezione di una matita spezzata nell'acqua è giudicata come illusione poiché è vista, in un bicchiere vuoto, anche come intera.

Le immagini utilizzate non devono essere considerate come dei semplici disegni come se ciò non riguardasse le cose reali presenti nel mondo esterno. I meccanismi che regolano la percezione stanno alla base della nostra comprensione dell'ambiente ecologico circostante: dove a volte *si vede quello*

che non c'è, come nel triangolo di Kanizsa, e *non si vede quello che c'è*, come nella seguente immagine:



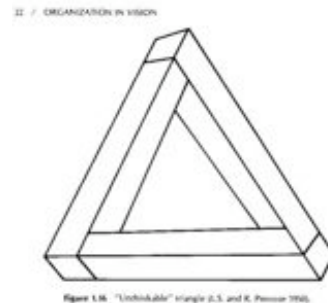
Il triangolo esiste anche nel disegno di destra, ma non è percepibile e quindi non è parte del nostro mondo fenomenico. Il fatto di sapere che il triangolo a sinistra è presente nel disegno di destra non ci aiuta vederlo: «Esso seguita a non essere visto allo stesso modo di quando non sapevamo che ci fosse». Lo stesso può dirsi per l'immagine seguente:



Queste figure di Gottschaldt sono un esempio di «mascheramento» di un oggetto solido, un parallelepipedo; essa scompare perché le sue parti sono assorbite da una più forte struttura reticolare. Prendono il nome di mascheramento i fenomeni in cui uno stimolo è identificabile e viene reso in tutto o in parte non riconoscibile: «Si parla genericamente di mascheramento quando ad una figura o struttura vengono aggiunte o tolte delle parti che la trasformano in una nuova struttura nella quale la prima è quasi impossibile da ritrovare o è rintracciabile solo con difficoltà».⁴⁶⁰

Nel nostro ambiente fenomenico comportamentale *possiamo vedere anche ciò che non può esistere*. Prendiamo il caso di un «oggetto impossibile», come il «triangolo impensabile» di Penrose.

«Ciò che è possibile nel vedere – scrive Kanizsa – può non essere possibile nel pensare». Una tal cosa sarebbe impossibile da costruire poiché le parti che la compongono sono impossibili nel nostro spazio euclideo tridimensionale, ne consegue che l'esistenza fisica degli oggetti non è una condizione necessaria per la loro esistenza fenomenica. Inoltre è falsa l'idea che le cose si vedono perché abbiamo imparato a vederle. Infatti un oggetto come il precedente non possiamo averlo visto, ne mai lo vedremo e quindi nemmeno potremmo osservarlo ora, ma ciò è contro l'evidenza dei fatti.⁴⁶¹



Inoltre possiamo *vedere più cose in una sola* come nelle figure ambigue su cui ci siamo già soffermati a lungo precedentemente. Le figure ambigue sono utili a comprendere le cose reali. Non vi è una ferrea corrispondenza tra le cose e le loro immagini nemmeno per il numero delle cose, si pensi al cubo di Necker dove si vede la stessa cosa da punti di vista diversi, o diversi cubi a partire dai medesimi stimoli.

Poi *vediamo le cose diversamente da come «esistono»* si pensi per esempio ai casi di illusioni ottiche geometriche per i quali non serve sapere come stanno le cose effettivamente, «l'illusione persiste a dispetto del controllo e della constatazione fatte successivamente». Prendiamo il caso dell'illusione della verticale o T rovesciata (illusione di Fick, 1851), dove due segmenti eguali disegnano una «L» o una «T» rovesciata, la lunghezza del segmento verticale è sovrastimata in rapporto a quella del segmento orizzontale. Tale esempio «illusorio» può essere percepito sia disegnato sulla carta sia osservando due aste di metallo uguali parallele e poi posizionate come una T rovesciata, dove l'asta verticale appare più lunga della verticale. La dicotomia tra apparenza e realtà ci porta a pensare che le due aste parallele sono la realtà mentre la disposizione a T rovesciata è un'illusione. La realtà è determinata dal fatto che misurando le due aste esse «sono» della stessa misura, mentre «sembrano» diverse. Ma la nostra verifica effettuata attraverso il metro è sempre il risultato di una testimonianza dei nostri sensi. Quindi il vedere è sia il criterio per la valutazione a occhio sia per effettuare la misura, distinguere apparenza e realtà, verità e illusione non ha fondamento: potremmo sostenere che è vera la percezione ricavata nella configurazione a T rovesciata e falsa la configurazione delle due aste parallele. Nelle arti visive per esempio le cose stanno così, la distinzione apparenza realtà si basa sull'utilità e non sulla verità: il criterio della misurazione è semplicemente più utile in un contesto pratico come il nostro fatto di cose materiali che utilizziamo e manipoliamo. Se non ci fosse concesso di variare le due linee effettuando una comparazione tra le due diverse posizioni, né di compiere una misurazione per noi la realtà sarebbe ciò che vediamo. Tali illusioni sono diverse dalla situazione in cui per esempio vediamo nelle calde giornate estive delle pozze d'acqua nelle strade asfaltate, ma allo stesso tempo vediamo anche che non sono reali. Questi fenomeni sono identificati da Metzger come «fenomenicamente apparenti». Il carattere di realtà delle percezioni visive in questo caso non dipende da confronti, controlli, da conoscenze possedute, aspettative eccetera ma dalle proprietà delle percezioni stesse.

La realtà fenomenica è quell'unico mondo esistente fuori di noi dove possiamo incontrare, come abbiamo appena visto, diverse cose secondo diverse modalità di apparenza con una logica propria e autonoma all'apparire.

9. L'esperienza: fenomenica, epistemica e psicologica

Bozzi distingue tre diverse accezioni del termine «esperienza»: fenomenica (E_1), epistemica (E_2) e psicologica (E_3).⁴⁶² L'esperienza fenomenica consente una descrizione e un'analisi delle «cose» per come si presentano, e possiamo farla coincidere con la nozione di «incontrato» metzgeriano.⁴⁶³ L'esperienza fenomenica – dove troviamo anche sentimenti e immaginazioni – non è in sé ingannevole, infatti, non possiamo dubitare che le cose appaiano come appaiono: per dirla alla Wittgenstein possiamo forse dubitare del nostro mal di denti? Il fatto di poter fornire diverse descrizioni (insoddisfacenti, sommarie o erronee) del dato incontrato, non comporta la modificazione dello status di «osservabile» della cosa osservata: «Per quanto mi sforzi – scrive Bozzi – non riesco a vedere questo cubo “come” un tetraedro».⁴⁶⁴

Si potrebbe obiettare che anche se avessimo a che fare con le cose nella loro datità fenomenica spesso ci troviamo a utilizzare espressioni del tipo «sembra», «appare», «non sono sicuro», ovvero ci si può trovare di fronte a cose (o parti di cose), eventi e anche sentimenti ai quali non riusciamo a dare un nome, una definizione, una localizzazione. Bozzi indica con «proposizioni cartesiane» il campo di esperienze fenomeniche contenente cose e descrizioni di cose (vere o false) come fatti verbali o non verbali: «tutte e due queste sottoclassi di cose possiedono lo stesso status di osservabili, di elementi o segmenti del campo attuale dell'esperienza, la cui totalità propongo di indicare con E_1 (esperienza fenomenica)».⁴⁶⁵ Ciò comporta la «perfettibilità della descrizione», ossia la possibilità di correggere (emendare) le descrizioni di ciò che osserviamo e mostra l'esistenza di un mondo condiviso e indipendente dalle nostre conoscenze (E_2) su di esso. «La perfettibilità della descrizione è un fatto molto importante sotto alcuni punti di vista: a) miglioriamo le descrizioni come – al limite – esistesse la descrizione assoluta. [...] b) Il perfezionamento della descrizione ha un andamento ben diverso se la cosa è presente oppure assente. Nel primo caso il processo è guidato proprio dalla cosa, attraverso un sistema di relazioni ineludibile che obbliga la descrizione verso la cosa. [...] Il processo di correzione viene molto facilitato dalla presenza di altri osservatori».⁴⁶⁶ Alla base della fenomenologia sperimentale vi è E_1 .

Muovendo da E_1 , l'esperienza delle cose per come le «incontriamo», arriviamo a E_2 , ossia all'esperienza epistemica. Nei confronti di cose ed eventi, infatti, non solo osserviamo ciò che ci si mostra innanzi, né ci limitiamo a descriverlo, ma operiamo su di esso delle inferenze logiche, delle congetture che ci permettono di legare le «proposizioni cartesiane», in strutture logiche: «Le “operazioni”, oltre all'osservazione, implicano assunzioni la cui evidenza è diversa da quella fenomenologica, ma in effetti è altrettanto pesante e ineludibile».⁴⁶⁷ L'illusione

di Müller-Lyer è un caso emblematico, poiché vediamo i due segmenti di diversa lunghezza (E_1), ma il righello misura una lunghezza uguale (E_2). Per esperienza epistemica intendiamo ciò che «corrisponde ad un mondo di cose-oggetti che noi immaginiamo dando meno peso agli aspetti fenomenici che le cose possiedono, pur senza toglierli del tutto. [...] L'esperienza fenomenica è il mondo dei fatti come se lo immagina lo scienziato, o il filosofo della conoscenza, che non abbia confidenza con i risultati della psicologia della percezione». ⁴⁶⁸ La contrapposizione tra E_1 e E_2 spesso si trasforma in veri e propri «dualismi» ontologici, come se l'astrazione e lo sviluppo logico delle proprietà delle cose osservate sia in grado di eliminare da esse le loro qualità fenomeniche: facendo corrispondere per esempio E_2 con il mondo fisico esso si ritiene causi E_1 . Ma se voglio abbandonare l'esperienza immediata E_1 , per favorire solo le misure e le operazioni dove compiamo le operazione o la misura? I motivi per cui è possibile dubitare delle cose sono gli stessi per cui è possibile dubitare delle operazioni compiute su di esse. «Se E_2 è pensata come un mondo di "cose-oggetti", cioè con ampie tracce qualitative, abbiamo una reduplicazione delle cose: là c'è una cosa- E_2 , e gli osservatori intorno hanno ciascuno una "mente" con dentro una corrispondente cosa dell'esperienza». ⁴⁶⁹ Così intesa l'esperienza E_2 , privata di tracce qualitative, comporta una serie di catene causali (appartenenti al regno della fisica) che hanno termine nella testa del soggetto dove si crea un «salto dalla quantità alla qualità» per ottenere la «nostra esperienza» E_3 che Bozzi chiama «psicologica». Quest'ultima è il modo privato, personale, di rappresentarsi le cose: ognuno può ritenere di possedere un proprio mondo personale, ma è anche vero che con gli altri individui noi condividiamo il medesimo mondo esterno, diversamente non si spiegherebbero né la possibilità di correggere opinioni, pensieri, convinzioni altrui, né il fatto che capiamo le parole degli altri quando queste si riferiscono a cose che noi stessi avvertiamo. «Infatti, una supposta certezza dei protocolli [...] non solo deriva da, ma presuppone un gran numero di "certezze cartesiane", cioè fondate sulla accettazione tacita ma tenace delle proprietà del mondo fenomenico comunemente condiviso». ⁴⁷⁰ Emendare un oggetto o un evento, quindi, non significa privarlo delle sue qualità fenomeniche (siamo ancora al livello E_1); questo, anzi, rende evidente l'indipendenza delle proprietà di ciò che osserviamo e dal nostro modo di osservare: «L'univocità delle descrizioni protocollari è un riflesso di questa indipendenza fenomenica, e va interpretata alla luce di essa». ⁴⁷¹

9.1 La realtà incontrata: esterno / interno

Attraverso la misurazione si tende a oggettivare la soggettività, con l'interosservazione e la ripetizione si tende a oggettivare la cosa, mentre la soggettività mantiene una propria relativa autonomia (come nel caso delle descrizioni linguistiche che i soggetti forniscono della realtà). Le proposizioni E_1 sono in relazione al piano ontologico e non epistemico: possiamo dire che esistono cose più o meno reali e trovare casi con un alto o con un debole coefficiente di realtà: per esempio, le immagini consecutive non sono confuse con il cubo percepito nel mondo esterno. In oltre non potremmo capire una persona qualora ci chiedesse: «Come vanno le tue immagini consecutive?», proprio perché non si considerano come una cosa del mondo esterno. Nella realtà c'è anche il fischio dell'orecchio dopo una nuotata, forse ci si può interrogare se è un rumore esterno o se è un sibilo nell'orecchio: c'è un momento in cui è un sibilo nell'orecchio e c'è un momento in cui invece è chiaramente una cosa, un rumore ma c'è anche un momento ambiguo in cui non si capisce se è un rumore esogeno o un ronzio dell'orecchio. In casi come questi facciamo un gesto per disambiguare lo stato dell'oggetto osservabile, per decidere se è dentro o se è fuori, se è reale o se è «reale» con qualche elemento in più che lo distingue dalle cose del mondo esterno. L'osservazione attenta di una nostra azione nei confronti degli oggetti ci porta a scoprirne il senso, ciò è possibile in quanto ci si muove all'interno di un gradiente che va dal più reale al meno reale. Di solito si scarta il meno reale per una migliore «messa a fuoco» del reale, l'oggetto con cui ci si fa male è l'oggetto *realissimum*.

Secondo Bozzi c'è un reale interno, un reale esterno, un irreal interno e un irreal esterno. Questo schema serve per prevenire l'errore fenomenologico verso il quale siamo naturalmente inclinati, identificando il reale con l'esterno e l'irreal con l'interno. Non si tratta di una dicotomia ma di un incrocio: ci sono quattro oggetti fenomenici, poiché possiamo avere qualcosa di reale che è esterno, irreal che è interno ma anche un reale interno e un irreal esterno. Possiamo fornire alcuni esempi per ciascuna di questi quattro modelli logici che derivano dall'incrociare il reale con l'irreal e l'interno con l'esterno, ciò significa che c'è indipendenza tra questi due sistemi di coppie di concetti.

1) Il *reale interno* può essere per esempio un dolore localizzato come un mal di denti, oppure, un pensiero ossessivo su cui non riusciamo a intervenire: anche volendo non possiamo far niente, esso è ineludibile e inemendabile. La sua realtà risiede nella sua ineludibilità, nella mancata efficacia dell'intelletto del soggetto sull'osservabile in atto, la sensazione del «moto pendolare» del suono quando, con le cuffie acustiche, si gioca con il livello del bilanciamento stereofonico.

2) Il *reale esterno* è per esempio l'oggetto contundente che evitiamo per non ferirci, l'ostacolo che dobbiamo aggirare, il peso da sopportare eccetera.

3) L'*irreale interno* sono le fantasie e più in generale i pensieri: il progettare idealmente una sequenza di azioni, immaginare un fatto, le immagini ipnagogiche (a metà strada tra il reale interno e l'irreale interno).

4). L'*irreale esterno* sono per esempio le immagini consecutive: sono diafane, fuori di noi, «a portata di mano» ma sono da noi prodotte e sono simbiotiche. Oppure le allucinazioni sensoriali, anche se spesso non vengono confuse con la realtà.

Il monismo di Bozzi si basa prima di tutto sul fatto che noi non usciamo mai dagli osservabili in atto e dalla non riducibilità della realtà del mondo esterno a un'immagine scientifica del reale: incontriamo la realtà fenomenica in diversi modi, e con diversi gradi di realtà (o irrealtà), questo è il mondo incontrato poi c'è il mondo di cui possiamo farci un'immagine attraverso le indagini scientifiche: «Questi *entia rationis*, lungi dall'essere l'origine e la base del mondo percepito, trovano la loro legittimità scientifica unicamente dalla manipolazione razionale dei fatti direttamente interosservabili, e la garanzia della prioritaria realtà dell'interosservabile su tutto sta nel fatto che non un passo verso la fisica elementare e la psicofisiologia sarebbe possibile senza l'oggettività dei luoghi di applicazione delle misure, origine delle successive astrazioni. La fenomenologia sperimentale è la scienza empirica del reale *tout court*, e la soggettività è solo un paragrafo – importante e poco esplorato – di essa».

Prendiamo un esempio tratto da Vicario, «si tratta della microfotografia della superficie di frattura di materiale ceramico. Presso il bordo inferiore della microfotografia c'è una sottile linea nera con la dicitura “1 microm”, a indicare che la grandezza dei particolari visibili nella microfotografia va rapportata a quella della linea, che rappresenta un milionesimo di metro. La più comune idea che viene in mente, guardando l'immagine, è che noi vediamo particolari della frattura di grandezza inferiore al micron; se poi ci fissiamo sulla linea nera, ci viene spontaneo dire che vediamo il micron, o esclamare: “Ecco il micron!”.



Orbene, tutto ciò non è vero. Quello che noi in realtà vediamo è una linea nera lunga suppergiù 12 mm – in termini angolari, poco meno di 2°, se teniamo il foglio a 40 cm di distanza dall'occhio. Oltre a tutto, non vediamo un oggetto, ma l'immagine di un oggetto, e si pone pertanto anche un problema di

percezione pittorica, fenomeno che ancora incerti confini [...] Ad ogni modo, non possiamo dire che, guardando una linea di 12 mm, vediamo 1 micron. A chi verrebbe in mente di dire, guardando la Luna allo zenit (30' circa di grandezza angolare, un quadro dei 2° di lunghezza della linea della microfotografia), “Vedo 3.476 km” (che è il diametro della Luna)? Ovviamente, il termine vedere, nell'uso improvvisato che se ne fa, non si riferisce soltanto agli oggetti rappresentati nella fotografia, ma anche a una serie di premesse condivise che riguardano la teoria e la tecnologia dei microscopi elettronici. Il micron non si può vedere, perché la minima differenza spaziale esperibile col sistema visivo arriva a 1,5 sec-arc nello specialissimo caso dell'acuità verniero, nelle condizioni migliori ottenibili in laboratorio, e a 30 sec-arc in condizioni un po' più normali, cioè usando l'anello di Landolt. Su un foglio di carta tenuto a 40 cm dall'occhio tali quantità corrispondono rispettivamente a 9 e a 119 micron. Grandezze inferiori non sono osservabili, e tutto quello che possiamo fare è ricorrere a degli strumenti per condurle alla portata del nostro sistema visivo. Pertanto il micron della figura non è una cosa reale, ma un *ens rationis*. [...] la pratica quotidiana è quella di considerare reali gli *entia rationis* della fisica e di considerare le discrepanze tra i concetti della fisica e le esperienze concrete come “imperfezioni dei sensi” o “illusioni”. [...] tutto quello che noi immaginiamo su un supposto mondo fisico si basa su esperienze immediate [...]: considero reale soltanto ciò che può essere osservato, e utile ciò che non può essere osservato, ma che conduce a previsioni soddisfacenti su altri fatti che possono essere osservati».⁴⁷²

Quindi asserire di vedere 1 micron è una descrizione epistemologica e non ontologica, non è possibile fare uno strappo nel mondo degli osservabili in atto, come un taglio alla Fontana, per guardare al di là della tela e vedere cosa c'è all'esterno: «Onde magnetiche e compressionali, strutture chimiche (sapori) o sono intuizioni prescientifiche, o sono concetti, formule, algoritmi, e così i processi del sensorio: *entia rationis*, pensieri, dimostrazioni alla lavagna. La quale è essa sì in un mondo di constatazioni interosservabili esterno, constatabilmente oggettivo e – chiunque direbbe – reale».⁴⁷³ Così i segni con il gesso sulla lavagna e non il loro significato che invece è nella nostra testa e parlando di: «stimoli», «processi», «condizioni periferiche» eccetera alludiamo a significati e non a cose ostensibili. Significati che risiedono nelle nostre teste: il «reale», l'«oggettivo», l'«esterno», l'indipendente dal l'osservatore, «che si mostra prolungato nel passato, ne emerge, che entra nel futuro, che ci sia o no questa o quella intenzione o teoria nella testa di chi osserva».⁴⁷⁴

9.2 Non «incontriamo» il genio maligno

Senza contraddizioni se pur in via del tutto teorica possiamo immaginare – scrive Bozzi – «due osservatori dotati di mondi percettivi identici sotto ogni aspetto, e però dotati di meccanismi sottostanti diversi, poco o tanto. Suppongo di essere io uno dei due osservatori. Potrei trovarmi accanto un veicolo di Braitenberg assolutamente perfetto, quindi dotato di un mondo percettivo uguale al mio, che lui sa descrivere come me o meglio di me e nel quale si muove con disinvoltura pari alla mia, o addirittura con abilità maggiore – come io posso constatare osservando il suo comportamento e ascoltando con stupore le sue parole. Questo veicolo potrebbe avere delle curiosità percettologiche. Parlandone, potremmo decidere di dedicarci allo studio della percezione insieme; e cominciando dalle basi più tradizionali di tale scienza egli potrebbe mostrarmi una quantità di illusioni ottiche (tutte quelle del repertorio), ed io potrei fargli vedere interessanti effetti cromatici come il contrasto e l'uguagliamento, o le immagini consecutive, cercando insieme a lui di mettere ordine concettuale in tali cose. Potremmo avere due filosofie generali anche abbastanza diverse e problemi di metodo diversi. Infatti penso che lui potrebbe essere assai più intelligente di me, e vedere più lontano in fatto di teoria; ma certo sui fatti dovremmo essere d'accordo almeno quanto si può essere d'accordo tra due o più osservatori umani. Lui è un Golem perfetto, per definizione». Bozzi e il Golem possono oltre a esplorare il mondo esterno anche dare vita a una scienza degli osservabili indipendente dai loro reciproci funzionamenti sottostanti. Il caso del Golem per certi versi non è poi così diverso dal caso del Genio maligno di Cartesio. Egli rappresenta una «metafisica» sottostante i fenomeni, tuttavia possiamo costruire una scienza degli osservabili a prescindere dal loro creatore maligno o magnanimo che sia. In un'intervista sulla realtà virtuale contenuta in *Sapere* del febbraio 1993, Bozzi rispose al quesito se «si potrebbe giungere alla conclusione che questa tecnologia ci suggerisce una indipendenza della percezione dal mondo esterno?» nella seguente maniera: «Ho detto che stiamo andando, con la “realtà virtuale”, verso un postulato di indipendenza del mondo percettivo dal mondo classicamente definito “esterno”. Un'indipendenza metodologica c'è già. Quando facciamo esperimenti sulla percezione, e ne facciamo di buoni, non sappiamo quello che c'è sotto: mille ipotesi fisiologiche, neurologiche e computazionali si contendono il campo. Eppure facciamo esperimenti, e buoni esperimenti, e talvolta anche buone teorie e metateorie. Ma il mio ragionamento vuole andare più in là. Supponiamo che io sia adesso immerso in una realtà virtuale perfettamente simile a quella che ora mi appare e mi consta, in ogni rifinitura sulla percezione del moto apparente, sull'impressione di profondità, di

tridimensionalità dello spazio, ecc.; perché se la realtà virtuale è perfettamente raggiunta, dico alla perfezione, tutto ciò non può mancare; e a certe condizioni osservabili saranno immancabilmente associati certi effetti osservabili. È vero che dalla porta del mio studio potrebbe entrare un leone, all'improvviso, o addirittura un terrificante mostro mai visto prima: ma lo vedrò avvicinarsi, muoversi "lentamente" o "velocemente", e ci saranno sulla scena tutti gli ingredienti percettivi che consentono a quella scena di realizzarsi. Non vedrò che il mostro mi si avvicina se non ci sarà un congruo ingrandimento della sua immagine proiettata nel mio sistema visivo; non c'è realtà virtuale in cui un avvicinamento avvenga senza ingrandimento. E così posso studiare un mucchio di cose, nel campo della percezione, indipendentemente dal fatto che io sia immerso nel mondo d'ogni giorno o in una ben congegnata realtà virtuale».

La realtà virtuale stabilisce un meccanismo per cui l'arco psicofisico è fatto di tanti anelli strutturati «tali che» consentono di percepire il mondo e le cose. Possiamo dubitare della spiegazione causale, adottare la finzione del genio maligno e dubitare di ciò che si annida dietro i fenomeni ma non della realtà del fenomeno, di ciò che appare, del dato incontrato o per usare il lessico di Bozzi degli osservabili in atto. La logica del genio maligno può essere sostituita dalla logica dei mondi virtuali, protesi equivalenti a parti dello schema SD, ma la «logica» del mondo fenomenico deve rimanere invariata.

Abbiamo mostrato attraverso la fenomenologia sperimentale l'indipendenza del fenomeno colto *iuxta propria principia*: «La fenomenologia sperimentale è la scienza empirica del reale *tout court*, e la soggettività è solo un paragrafo – importante e poco esplorato – di essa». È proprio questo fenomeno colto in quanto tale a essere il reale *tout court*, che nemmeno il genio maligno di Cartesio è in grado di inficiare. Il genio maligno potrà sostituire la metafisica sottostante in parte o anche dell'intero schema S-D, ma ciò non comporta che il risultato fenomenico sia qualitativamente diverso, se egli veramente intende ingannarci ciò che appare deve rimanere invariato, ma è tale fenomeno che consideriamo il reale, se il genio alterasse il rendimento fenomenico avremmo sufficienti indizi e molte ragioni per presupporre sensatamente un dubbio sul mondo esterno, e sempre sulla base di ciò che vediamo.

Il dubbio iperbolico cartesiano mira a porre in crisi la nostra conoscenza del mondo esterno. Abbiamo visto con Wittgenstein il problema della liceità del dubbio assoluto, potremmo dire innanzi tutto quando si basa su discrepanze presenti nelle cose direttamente osservate. Ma allora perché dovremmo dubitare della realtà del cubo? E cosa cambierebbe se il sottostante metafisico fosse diverso se poi ciò che appare è identico? Immaginiamo un soggetto immerso in una realtà virtuale identica alla nostra dove un cubo appare, ma le sue facce si attivano ogni volta che entra in contatto con l'occhio dell'osservatore, in questo

modo le sei facce non sarebbero mai compresenti. L'inganno è possibile solo perché oltre a un mondo virtuale dobbiamo sempre ipotizzare un apparato visivo metafisicamente dipendente all'oggetto, ossia dobbiamo ipotizzare oltre al mondo virtuale il mondo reale. Il dubbio può derivare da un'analisi o dal correlato di un'immagine scientifica: «Fingiamo di dubitare. Si può fingere di dubitare anche di cose in cui ciecamente si crede, in cose assolutamente certe intorno alle quali l'esercizio scettico condurrebbe in breve alla follia; si può fingere di dubitare agevolmente di artefatti concettuali quotidianamente usati abbastanza nel proprio mestiere (come l'inibizione laterale o il 2 e 1/2 D) e talvolta persino se ne dubita. Così degli stimoli, qualunque cosa una simile parola voglia dire, ma anche del responso dell'applicazione di certi strumenti di misura all'oggetto delle nostre osservazioni. Così io posso fingere di dubitare che le stanghette della Müller-Lyer siano di lunghezza uguale anche se le sto confrontando con l'ausilio di un compasso, più volte applicandolo all'una e all'altra e osservando che non devo variare la sua apertura nei vari passaggi (questa è una possibile grammatica della parola "uguale"), e posso fingere di dubitare dell'identità del grigio dei due campioni che ho ricavato dalla stessa stoffa e poi posato uno su un foglio bianco e l'altro su una lavagnetta nera. Ma che cosa intendo dire se affermo che io, nell'atto di osservarli, dubito del fatto che li vedo diversi, o diverse per lunghezza le due stanghette della Müller-Lyer? Nell'atto dell'osservazione, naturalmente, nel vivo del guardare: e io mi dico "ora fingo di dubitare di quello che vedo, ecco, dubito, non so proprio". Se uno prova a fare così per davvero, non semplicemente nell'immaginazione, e si sforza di dubitare di ciò che sta osservando, scopre in breve che l'operazione non ha senso, perché è il verbo "dubitare" a svuotarsi e polverizzarsi, mentre a ciò che sta sotto gli occhi non succede niente. Nel caso in cui ci mettiamo a fingere di dubitare della nostra retina e di quello che vi succede, o della teoria ondulatoria o corpuscolare della luce, o del fatto che onde elettromagnetiche comunque esse siano fatte arrivino nell'occhio, o del 2 e 1/2 D, o di tutto il dubitabile cartesiano, l'espressione del dubbio può risolversi in un sofisticato congegno di proposizioni false intorno agli oggetti delle scienze ("dubito rifletta raggi luminosi verso i miei occhi, dubito che questa superficie rifletta raggi lucesi verso i miei occhi, dubito che essa ci sia, dubito di avere processi neuronali, nelle aree visive del cervello, ecc."); dubito ma quando sostengo di dubitare di ciò che sto osservando verbalizzo un puro nonsenso – fingere di dubitare è un gioco con l'esperienza del nonsenso. Questa è la natura profonda di quell'*esplanandum* che è la percezione. Non si può fingere di dubitare, così come non si può credere di credere».

BIBLIOGRAFIA – OPERE CITATE

- Bozzi, P., *Unità, identità, causalità*, Cappelli, Bologna 1969.
- Bozzi, P., *Experimenta in visu*, Guerini Studio, Milano 1993.
- Bozzi, P., *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Bozzi, P., *Vedere Come*, Guerini, Milano 1998.
- Bozzi, P., *Fisica ingenua*, Garzanti, Milano 1990.
- Bozzi, P., *Un mondo sotto osservazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2008.
- Bozzi, P., *Sugli antecedenti scientifici e filosofici della «Gestalttheory»*, in G. Kanizsa & N. Caramelli (a cura di), *L'eredità della psicologia della gestalt*, Il Mulino Bologna, 1988, pp. 33-51.
- Burigana, L., *Singularità della visione*, Upsel, Padova 1996.
- Casati, R., Varzi, A., *Un altro mondo?*, in «Rivista di Estetica», 19, (2002), pp. 131-159.
- Ferraris, M., *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001.
- Kanizsa, G., (a cura di) *Fenomenologia sperimentale della visione*, Mulino, Bologna 1982.
- Kanizsa, G., *Percezione, linguaggio, pensiero*, Mulino, Bologna 1983.
- Kanizsa, G., *Grammatica del vedere*, Mulino, Bologna 1980.
- Kanizsa, G., *Fenomenologia sperimentale della visione*, Franco Angeli, Milano 1984.
- Kanizsa, G., *Vedere e pensare*, Mulino, Bologna 1991.
- Kanizsa, G., (a cura di) *L'eredità della psicologia della Gestalt*, Mulino, Bologna 1988.
- Köhler, W., *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corp., N.Y. 1929, (a cura di) G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961.
- Koffka, K., *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge & Kegan, London 1935, trad. ita. di C. Sborgi, *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Milano 1970.
- Ferraris, M., *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001.

Locke, J., *An Essay Concerning Human Understanding*, Clarendon Press, Oxford 1694, (a cura di) N. Abbagnano, *Saggio sull'intelletto umano*, Utet, Torino 1962.

Massironi, M., *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998.

Mach, E., *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer, Jena 1900, tr. it. di L. Sosio, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, Feltrinelli Bocca, Milano 1975.

Metzger, W., *Psychologie*, Steinkopff Darmstadt, 1941, trad. it. di L. Lumbelli, *I fondamenti della psicologia della Gestalt*. Giunti-Barbèra, Firenze 1971.

Paracchini, F., *Le ragioni del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2002.

Purghé, F., Stucci, N., Oliviero, A., (a cura di) *La percezione visiva*, Utet, Torino 1999

Savardi, U., Bianchi I., *I luoghi della contrarietà*, Upsel, Torino 1997.

Savardi, U., Bianchi I., *Gli errori dello stimolo*, Cierre, Verona 1999

Tolman, E. C. *Behavior and Psychological Man*, Berkeley, University of California Press, 1951, trad. it. *L'uomo psicologico*, Angeli, Milano 1981.

Vicario, G.B., *Psicologia generale*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Vicario, G. B., *On experimental phenomenology*, in Masin, S. C. (ed), *Foundations of Perceptual Theory*, Amsterdam North-Holland, 1993, pp. 197-219.

Wittgenstein, L., *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (1946-9)*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, 2 voll., Blackwell, Oxford 1980, tr. it. di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990.

V. UNITÀ E SOMIGLIANZA NELL'OPERA PITTORICA DI RENÉ MAGRITTE

1. Premessa

Magritte attraverso i propri quadri intende evocare il «mistero» *a priori* delle cose, spiazzando il senso comune che le crede già pienamente visibili. «Nella mia pittura – scrive l'artista – si tratta dell'apparenza delle “cose”: di ciò che il mondo ci offre di “visibile”. Questo visibile (quando non è compreso come qualcosa di utile o di piacevole) evoca “l'esistenza” del visibile... Le contingenze del visibile sono inseparabili dal mistero assoluto, senza il quale non sarebbero possibili. Io sarei dunque “metafisico” nella misura in cui identifico la poesia (quella che voglio conseguire con la mia pittura) con la descrizione di un pensiero costituito unicamente di figure visibili, unite in modo tale da evocare il mistero dell'esistenza. ...Io non desidero causare scandalo. Ciò che dipingo è scandaloso in riferimento al pensiero che deve il suo conforto a un'abitudine che consente – per esempio – di non vedere ciò che si guarda».⁴⁷⁵

Non è oggetto delle nostre riflessioni condurre un'analisi storico critica dell'opera pittorica di René Magritte, poiché esistono già numerosi ed eccellenti lavori di studiosi come David Sylvester, curatore del catalogo completo dell'opera di Magritte.⁴⁷⁶ Intendiamo piuttosto riflettere sulla natura delle rappresentazioni pittoriche, per cercare di comprendere il legame tra le cose e le loro raffigurazioni, soffermandoci in particolare su due concetti: unità e somiglianza. Torniamo alle parole conclusive del passo sopra citato, cosa intende Magritte riferendosi a una nostra presunta abitudine di «non vedere ciò che si guarda»? Tale interrogativo ci conduce al centro del problema della cosa e della sua rappresentazione. È nostra intenzione circoscrivere questa indagine al piano dell'osservabile per riuscire a «vedere» ciò che Magritte ci mostra attraverso i suoi quadri.

Per comprendere qual è la natura della rappresentazione pittorica, ciò che permette a un'immagine di essere un'immagine di qualcosa, è necessario capire che tipo di relazioni essa instaura con il mondo esterno. Alcuni quadri di Magritte rendono visivamente manifesto quest'ordine di problemi. Egli si

domanda: «chi oserebbe pretendere che la *rappresentazione* di una pipa È una pipa? Nessuno. Quindi *non è una pipa*». ⁴⁷⁷ Ma qual è la differenza tra una pipa e la sua raffigurazione?

Utilizzeremo alcuni studi di psicologia della *Gestalt* per rispondere a quest'ultimo interrogativo, analizzando i concetti di «unità» e «somialianza» della cosa. Tra questi studi prenderemo in considerazione i principi di unificazione di Wertheimer, che costituiscono l'unità fenomenica della cosa, per mostrare la continuità con la raffigurazione della cosa stessa. I principi di Wertheimer sono reali in senso stretto poiché le invarianti che li determinano sono direttamente riscontrabili nel mondo e rintracciabili nei quadri. Il rapporto quadro-mondo va ripensato a partire dai modi di datità della cosa. La nostra tesi è che la cosa raffigurata non operi un «rinvio» bensì una *sostituzione* della cosa del mondo esterno. Tale sostituzione è *prodotta* da qualunque pittore, come vedremo dettagliatamente nel capitolo successivo, «giocando» con le modalità intrinseche alla datità dell'apparire fenomenico. Un'ipotesi aggiuntiva consiste nella possibilità che le modalità di percezione visiva stiano anche alla base della modalità di costruzione del «significato» visivo: analizzeremo l'unità della cosa cercando di comprendere come e da cosa dipenda la sua unità percettiva e di conseguenza la possibilità di un vincolo tra quest'ultima e l'unità di «significato», inteso come comprensione interpretativa della rappresentazione pittorica.

I dipinti di Magritte non sembrano prestarsi a un'analisi di fenomenologia sperimentale di matrice realista, data l'impostazione «mentalista» del suo pensiero, per lui «tutto ciò che possiamo conoscere, sentire immaginare ecc., fa parte del nostro *universo mentale*»; il mentalismo presente nei suoi scritti ci porta ad avvicinarlo a una posizione di tipo costruttivista. L'universo mentale è per Magritte «necessariamente *tutto* ciò che ci è noto, che è conoscibile con i sensi, i sentimenti, l'immaginazione, l'invenzione, il ragionamento, la coscienza, l'inconscio ecc.». ⁴⁷⁸ L'accostamento tra il realismo della fenomenologia, così come precedentemente definita, e il mentalismo-realismo di Magritte potrebbe ricordare la proposizione 5.64 del *Tractatus* di Wittgenstein dove si afferma «che il solipsismo, svolto rigorosamente, coincide con il realismo puro. L'io del solipsismo si contrae in un punto inesteso e resta la realtà coordinata ad esso». ⁴⁷⁹ Noi non intendiamo fornire una lettura del pensiero di Magritte, ma seguiremo alcune sue riflessioni per indagare più in generale la natura delle rappresentazioni pittoriche, a prescindere dal loro valore artistico. Un'analisi di fenomenologia sperimentale su fatti di percezione mira a cogliere il nesso tra la cosa e la sua raffigurazione. La scelta è ricaduta su Magritte perché egli, attraverso i suoi quadri, sembra visualizzare tale ordine di problemi.

2. René Magritte

A chi gli chiedeva di descrivere la propria vita in dieci righe, Magritte rispondeva «dieci righe per me sono troppe». E così quando, nel 1954, è chiamato a tracciare un profilo della propria esistenza, si affida a una prosa scarna che tratteggia un'esistenza trascorsa all'insegna della più assoluta normalità. Tuttavia a un'esistenza da lui stesso definita piccolo borghese, corrisponde una concezione assolutamente nuova e rivoluzionaria del mestiere della pittura.

Già a dodici il giovane Magritte si avvicina al mondo dell'arte iscrivendosi a dei corsi pittura, ma sarà solo nel 1915 che capirà l'importanza fondamentale dell'arte attraverso la pittura futurista. L'incontro con l'arte futurista lo induce a interrogarsi non solo sul rapporto tra l'oggetto e la sua forma, ma anche su quello tra l'immagine dipinta e l'immagine reale, problema destinato ad diventare centrale nella sua opera.

Dal 1916 al 1918 studiò all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles, ma alla sua formazione contribuirono forse più le letture filosofiche, la scoperta dell'opera di Poe e della letteratura popolare.

Se il futurismo contrassegna il primo periodo della sua produzione, la pittura metafisica di De Chirico, con la quale viene a contatto nel 1922, e l'influsso dadaista si rivelarono determinanti per il suo futuro orientamento artistico. Magritte aveva visto una riproduzione del *Canto d'amore* di Giorgio De Chirico, che, come commentò egli stesso, gli rivelò «il predominio della poesia sulla pittura». Riferendosi all'opera di De Chirico, Magritte ebbe a dire un giorno che si trattava di «una nuova visione, nella quale lo spettatore ritrova il suo isolamento e intende il silenzio del mondo». Il giudizio appena citato venne formulato da Magritte nel corso di una conferenza tenuta il 20 novembre 1938 al Musée Royal des Beaux-Arts di Anversa.

Nel 1925, un anno dopo la pubblicazione del manifesto del movimento surrealista di Breton, Magritte vi si avvicina; in quello stesso anno aderisce al gruppo di artisti e intellettuali belgi formato da Mesens, P. Nougé, C. Goemans, L. Scutenaire e partecipa alla direzione di due riviste Oesophage e Marie che fanno proprie le tesi surrealiste.

Due anni più tardi Magritte si stabilisce nella periferia di Parigi, dove vivrà fino al 1930, entrando in rapporto diretto con la cerchia di Breton. Nonostante i numerosi contrasti, Magritte continua a collaborare, con scritti e opere grafiche, alle principali pubblicazioni surrealiste, sino ad aderire, se pur per brevissimo tempo, nel 1945, al Partito comunista belga. Nel manifesto

dell'*extramentalismo*, datato agosto 1946, Magritte prende nettamente le distanze dal surrealismo, scrivendo così: «Per parte mia io ho sepolto il surrealismo, il mio surrealismo, già da qualche tempo, e a maggior ragione quello di Breton». Il rapporto tra Magritte e i surrealisti è ben descritto nelle parole della Gablik: «I rapporti di Magritte con i surrealisti furono, nel migliore dei casi, sporadici. L'artificiosità di alcuni dei loro metodi, e l'idea di sogni premeditati, droghe e magia, finirono per respingerlo. Non sorprende, quindi, che lasciasse Parigi dopo solo tre anni per tornare a vivere a Bruxelles. La galleria gestita da Goemas che l'aveva sostenuto a Parigi era stata costretta a chiudere dopo la crisi del 1929; ma il pretesto della sua partenza nel 1930 fu un alterco con Breton»⁴⁸⁰. Rientrato a Bruxelles nel 1930, non se ne allontana più sino alla morte. Con la sua partecipazione alle esposizioni di Parigi del 1928 e quelle di Londra e New York del 1936 del gruppo surrealista, la fama di Magritte s'impose a livello internazionale.

2.1 Il pensiero di Magritte: «La condizione umana»

Magritte leggeva testi di filosofia ma anche fumetti, dizionari, romanzi popolari e gialli. Nella sua biblioteca si trovano classici del pensiero come: Heidegger, Bergson, Foucault, Freud, Hegel, Borges, Bachelard, Apollinaire, Breton, Poe accanto a Nick Carter e a Nat Pinkerton. Le avventure di Fantomas e i film di Louis Feuillade, uno dei cineasti (registi) preferiti da Magritte, gli sono serviti di ispirazione per alcune delle sue opere più celebri. Inoltre studiosi autorevoli come Hammacher, Gablik e Leen hanno evidenziato la presenza di una riflessione sulla tematica del linguaggio, centrale nel Novecento, in Magritte tanto quanto in autori quali Saussure, Wittgenstein, Frege e Peirce.⁴⁸¹ Cercheremo di evidenziare alcuni temi presenti nella sua produzione teorica, per esempio il tema della visione e della somiglianza, che egli sviluppa in scritti quali: *La linea della vita* (conferenza del 20 novembre 1938) e il *Manifesto dell'amentalismo* scritto nel 1946.⁴⁸²

Il processo creativo di Magritte muove da una «idea-ispirazione»: essa emerge in maniera imprevedibile e si concretizza in un'immagine che non va interpretata in chiave allegorica, nonostante Magritte scomodi il concetto di mistero.⁴⁸³ Il nodo problematico è quello della relazione tra immagine e oggetto, vale a dire il nesso congruente e non arbitrario tra le due parti. L'«ispirazione» alla base del processo creativo va dunque intesa come un'adequazione al mistero fattuale del mondo e diventa di conseguenza un'assunzione teoreticamente necessaria. Questa caratteristica creativa che contraddistingue il periodo più maturo dell'artista viene descritta nel saggio *La*

linea della vita: «Una notte del 1936 mi svegliai in una camera in cui erano stati messi una gabbia e un uccello addormentato. Un magnifico errore mi fece vedere nella gabbia non più l'uccello ma un uovo. Mi trovai in possesso di un nuovo segreto poetico sorprendente, in quanto lo shock che provai era stato provocato proprio dall'affinità di due oggetti, la gabbia e l'uovo, mentre in precedenza avevo puntato sullo shock provocato dall'incontro di oggetti estranei fra loro. [...] Questo elemento da scoprire, questa cosa oscuramente associata fra tutte a ciascun oggetto, nel corso delle mie ricerche acquisii la certezza che la conoscevo sempre in anticipo, ma che tale conoscenza era come perduta in fondo al mio pensiero».⁴⁸⁴ L'incognita «x», punto di tangenza degli oggetti, deve trovare un nome, un aspetto, una visibilità: quelle ricerche non potevano fornire «per ogni oggetto se non una sola risposta esatta».

Ciò che ha caratterizzato la produzione magrittiana è la ricerca di immagini che creino uno «spaesamento»: la sospensione del significato delle cose è operata attraverso un momento di «shock», che le rende visibili per come esse sono. L'«ordine nuovo» delle figure è formato da oggetti familiari che creano «surrealisticamente» una «dis-automatizzazione» del pensiero, una sospensione dell'identità che mostra la poesia e il mistero del mondo visibile. Il «mistero» è «dovunque»: «descivo – dice Magritte – i pensieri del mistero», come l'assolutamente necessario, in quanto il mistero è l'*Angst*, il mistero paralizza il pensiero per evocare il mistero. Esso è l'esperienza stessa, il progetto originario di Magritte che prevede la relazione degli oggetti parziali (mano, testa, uccello, albero, pipa, cielo, uovo, fiore, sedia, sfera, tenda ecc.) nel tentativo, sempre incompiuto, di «*unire* le cose fra di loro».⁴⁸⁵

Magritte cerca l'ordine nuovo in grado di evocare il mistero dell'apparire visibile delle cose, l'unione che dà spazio al mistero che conduce la cosa a una perfetta solitudine per farla apparire in quanto tale. Magritte in *La linea della vita* afferma: «In considerazione della mia volontà di far urlare il più possibile *gli oggetti più familiari*, l'ordine nel quale gli oggetti si collocano di solito doveva essere evidentemente *sconvolto*».⁴⁸⁶ Presentare un ordine nuovo degli oggetti, una nuova e insolita relazione tra essi permette a Magritte di sospendere l'abitudine quotidiana che ci relaziona alle cose. Le cose ci appaiono nel quadro per la prima volta per come esse sono. «L'uso del linguaggio per i bisogni della vita impone un significato limitato alle parole designanti gli oggetti. Si direbbe che il linguaggio corrente imponga limiti immaginari all'immaginazione». Mentre «le cose esistono *al di fuori di ciò che se ne sa* e degli *usi* ai quali le si può adibire». Nei quadri «le cose si rivelano private di tutti i sensi pratici che le nascondono al nostro spirito. [...] Far *vedere le cose* equivarrebbe in definitiva a dimostrare l'esistenza dell'universo, a conoscere un segreto supremo».⁴⁸⁷

Per sovvertire l'ordine abituale delle cose, Magritte si serve del principio della giustapposizione di elementi diversi e dell'«isolamento» di un oggetto, come dimostrano i quadri realizzati intorno al 1926; ben presto però, accanto a questo sistema di montaggio, l'artista scopre un nuovo potenziale delle cose: «La loro capacità di diventare gradualmente qualcosa di altro, un oggetto diverso da se stesso».

In concomitanza con il sovvertimento dell'ordine abituale delle cose, Magritte attribuisce ai titoli dei suoi quadri un senso «poetico» che: «non conserva degli oggetti se non talune loro caratteristiche abitualmente ignorate dalla coscienza, ma talvolta presentite in occasione di eventi straordinari che la ragione non è ancora pervenuta a chiarire».⁴⁸⁸ Nel dipinto la *Condizione umana* (1933) è rappresentata l'ambigua relazione tra il quadro e il mondo esterno: «Misi di fronte a una finestra, vista dall'interno d'una stanza, un quadro che rappresentava esattamente la parte di paesaggio nascosta alla vista dal quadro. Quindi l'albero rappresentato nel quadro nascondeva alla vista l'albero vero dietro di esso, fuori della stanza. Esso esisteva per lo spettatore, per così dire, simultaneamente nella sua mente, come dentro la stanza nel quadro, e fuori nel paesaggio reale. Ed è così che vediamo il mondo: lo vediamo come al di fuori di noi anche se è solo d'una rappresentazione mentale di esso che facciamo esperienza dentro di noi».⁴⁸⁹

L'opera solleva problemi riguardanti l'identità relazionale di oggetti e simboli, problemi di somiglianze equivalenti e problemi sull'intera validità del «vedere rappresentativo». In questo quadro l'artista intende dare forma a un problema che, come rileva Reinhard Brandt, oltrepassa la dimensione della semplice pittura e lo autorizza all'uso del solenne titolo di *conditio humana*.⁴⁹⁰ L'ambiguità visiva suggerisce l'inconciliabilità tra spazio reale e illusione spaziale. Con questo dipinto Magritte, afferma la Gablik, ha definito «tutta la complessità dell'arte moderna, una complessità che ha condotto a una svalutazione dell'imitazione della natura come premessa base del dipingere». Per lo spettatore, scrive Magritte, «l'albero si trovava a un tempo all'interno della camera sul quadro e fuori nel



paesaggio reale. Quest'esistenza a un tempo in due spazi diversi è simile all'esistenza, a un tempo, nel passato e nel presente, di un momento identico, come avviene nel "falso riconoscimento".⁴⁹¹

In riferimento ai problemi qui tematizzati è necessario rileggere quanto Magritte scrive nel manifesto dell'*a-mentalismo*. *La condizione umana* ci mostra idealisticamente la condizione del «mio mondo»: dell'io-empirico. L'immagine rappresenta l'«isolamento del nostro universo mentale». L'oggetto per esser mostrato necessita di una nuova forma d'illuminazione: quella dell'«isolamento del nostro universo mentale». Un oggetto qualsiasi integrato in un insieme «non perde – scrive Magritte – la sua qualità di *isolamento* poiché quest'insieme è nel nostro universo mentale isolato: quest'oggetto fa parte di un insieme isolato, quindi è isolato. Perché quest'isolamento non sia dimenticato, per non perdere il senso di questo isolamento, condizione di un piacere più acuto, occorre che la nozione dell'esistenza dell'*amentale* conferisca tutto il suo valore all'isolamento del mentale. Noi crediamo dunque utile, come mezzo per evitare l'equivoco filosofico e per distinguerci dai surrealisti e da altre scuole d'avanguardia, di chiamarci *amentalisti*».⁴⁹²

L'isolamento determina un accrescimento di visibilità: «Noi non vediamo più oggetti isolati, integriamo tutto in un insieme isolato che acquista questo fascino degli oggetti isolati e la loro forza di visibilità».⁴⁹³ Per Magritte è solo di fronte alla «perfetta visibilità» che il mistero si fa «tangibile», perché è solo là dove qualcosa esiste, in una forma chiaramente definita, che la rete relazionale svolge la propria funzione in modo adeguato e il «tutto» è posto come realmente presente. «Quest'illuminazione violenta – afferma Magritte – è il sole a darcela, e quanto più vivamente la scena sarà illuminata, tanto più sarà violento anche il sentimento di ciò che "si trova" all'esterno, attorno alla scena che non si vede».⁴⁹⁴

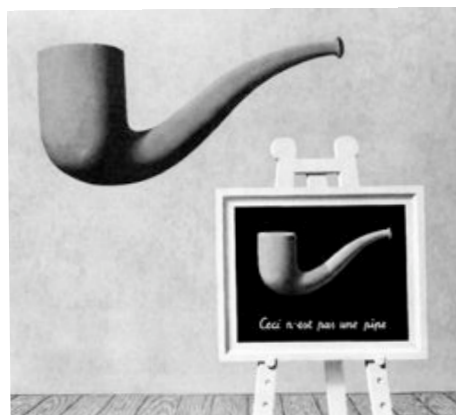
Nel manifesto dell'*amentalismo* Magritte riesce a sintetizzare in modo incisivo il suo pensiero, toccando il cuore della sua metafisica: «L'*amentalismo* si propone di vegliare su ciò che ancora sussiste del nostro istinto di piacere e di coltivarlo come conviene. Poiché la prima condizione è una gioiosa indifferenza nei confronti delle inquietudini filosofiche, tale compito ci sembra facile grazie ad alcune considerazioni pratiche».⁴⁹⁵ Il mistero non sta in ciò che nel nostro universo mentale, nel suo orizzonte, si dà come tragico, doloroso o estremo. È necessario guardare finalmente al «sole» che dissipa le ombre della vita: «il nostro universo mentale è illuminato dal piacere, che abbiamo scelto come sole per guidarci».⁴⁹⁶

Tutto ciò che possiamo «sapere» di qualche cosa fa parte dell'universo che è sempre e comunque «nostro».⁴⁹⁷ Il concetto di «mentale» copre per Magritte l'intero campo dell'esperienza: «*tutto avviene nel nostro universo mentale*».

Nozione quest'ultima che investe ciò che possiamo percepire attraverso i sensi, i sentimenti, la ragione, l'immaginazione, l'intuizione, gli istinti ed ogni altro mezzo.⁴⁹⁸ Secondo l'artista, ciò che ci capita è confinato entro un orizzonte mentale. «Non è possibile, scrive Magritte, avere nessuna cosa tranne che attraverso l'universo mentale».⁴⁹⁹ Ciò che esso può definire è posto unicamente come ciò che va al di là di ogni possibile definizione logica. L'amentale di Magritte viene così definito come ciò di cui nulla può dirsi, se non «che esiste». «La nozione dell'esistenza dell'amentale è – scrive Magritte – la sola cosa che possiamo avere a proposito dell'amentale». Tutte le qualità che potremmo attribuirgli in realtà non gli si applicherebbero, «poiché apparterebbero al nostro universo mentale: la durezza, la luce, l'esterno, l'interno, il movimento eccetera. Queste qualità convengono solo agli oggetti che fanno parte del nostro universo mentale. Quando diciamo: “L'amentale esiste”, non conferiamo perciò all'amentale una maniera determinata di esistenza. È certo che la mania filosofica si incaricherà di mettere in piedi una disputa in proposito, cosa che dimostrerà una volta di più l'isolamento degli universi mentali: in questo caso quello di un filosofo di professione contrapposto al nostro».⁵⁰⁰ «Amentale» è dunque una necessità del mentale: ciò che è manifesto e implicato nella sua *solitudine* che appare alla «luce del sole» una volta che si è fatta chiarezza sull'esistente empirico. L'amentale, afferma Donà, dice l'aporia stessa del mentale: il suo dover dire ciò che non può dire, il suo dover implicare un riferimento a un'alterità che è, in verità, la stessa alterità del mentale.⁵⁰¹

3. «I due misteri»

Magritte non esita a definirsi banale e accademico, perché è «essenziale sapere *cosa* devo dipingere. Il *come* consiste soltanto nel dipingere correttamente quello che devo dipingere». Nel 1966 Magritte rappresenta un'enorme pipa che galleggia nell'aria e, a pochi passi, un quadro appoggiato sopra un cavalletto che la raffigura. Sotto l'immagine della pipa una scritta: «Questa non è una pipa». Nei suoi scritti Magritte spiega la ragione di questa affermazione: la pipa dipinta non è una pipa perché, diversamente da quella reale, «non può essere fumata». Le immagini che Magritte presenta nei quadri non sono delle cose, per



come siamo abituati a pensarle a partire dal loro significato fornitoci dall'uso. Non possiamo utilizzare le immagini allo stesso modo delle cose. L'utilizzo non ci permette di vedere le cose per come esse sono, per questo Magritte ne sovverte l'ordine abituale al fine di rendercele visibili.

Il quadro venne significativamente intitolato *I due misteri*. Sembrerebbe che oltre al mistero delle rappresentazioni vi sia anche il mistero della percezione del mondo esterno e quindi, secondo il *mentalismo* magrittiano, della soggettività.

Potremmo sostenere che la spiegazione fornitaci dall'autore sulla propria opera sia solo, per quanto privilegiata, una delle possibili interpretazioni. Tenendo fede a questa impostazione, siamo indotti a pensare che in arte non esistano che interpretazioni: il fatto di sceglierne una dipende dalla persuasione esercitata dall'argomentazione. In questo modo confiniamo l'opera irrimediabilmente alla soggettività, ma ogni argomentazione ha come presupposto l'immagine a cui essa rinvia e unicamente essa è il banco di prova di ogni interpretazione.

La nostra analisi tenta di delineare una diversa prospettiva di carattere descrittivo. Per comprendere una rappresentazione pittorica è necessario mantenere, come parametro di riferimento, ciò che si vede direttamente nell'opera. Ma che rapporto esiste tra la l'immagine e il suo contenuto interpretativo? Nel dipinto *I due misteri* del 1966 possiamo cogliere come Magritte abbia ben chiara tutta la problematicità interna al rapporto tra la cosa e la sua raffigurazione. Nel dipinto vediamo come la pipa raffigurata sia, per quanto simile, altro dalla pipa esterna al quadro, come sottolineato dalla didascalia «questa non è una pipa». Coerentemente a una «logica» che porta con sé qualcosa di «paradossale» per il pensiero, ma non per i sensi, Magritte sottolinea la differenza internamente al quadro mediante *regole* proprie e interne alla raffigurazione. L'immagine dipinta di una pipa, che per un significativo abuso del linguaggio ci fa pensare a una pipa, ci fa anche affermare, per familiarità con l'oggetto, «questa è una pipa».⁵⁰²

Ne *L'aria e la canzone* del 1964, Magritte sembra voler perseverare nel tentativo di correggere lo stesso paradossale «errore»: disegna un'immagine che non potrà mai essere una pipa in quanto sua rappresentazione e lo afferma scrivendo, anche in questo dipinto, «questa non è una pipa». Nel



quadro la pipa è stata collocata in uno spazio incorniciato, a definizione del suo

carattere di immagine. A prima vista non sembrerebbe altro che una pura e semplice contraddizione, che trasgredisce la stessa legge fondamentale della logica. Tuttavia, se consideriamo più da vicino l'immagine della pipa, scopriamo che Magritte ha fatto ora un passo fuori dalla formula paradossale: la pipa getta un'ombra come se fosse un oggetto vero e non un'immagine; e lo sbuffo di fumo che ne esce passa al di sopra della cornice, come se fosse fumo vero. Ma essere e rappresentare non sono la stessa cosa, né un oggetto compie la stessa funzione della sua immagine.⁵⁰³ Come ebbe a scrivere una volta William James la parola «cane» non morde!

3.1 Parole e immagini

Magritte intende dipingere un pensiero che *somigli* al mondo, a tal fine inverte l'ordine familiare delle cose: un «mistero» di difficile comprensione in quanto il mondo è in continua e abituale relazione con il pensiero. Tale adombramento del pensiero sulle cose non ci permette di vederle per ciò che sono. Esse sono rivestite da un significato che le predetermina attraverso la funzionalità e l'uso. La Gablik sottolinea la coincidente riflessione che Wittgenstein svolge negli stessi anni sul linguaggio. Non ci sono documenti che attestino la conoscenza dell'uno nei confronti dell'altro: identica sembra la difficoltà, come testimonia il filosofo, di comprendere i problemi della filosofia interni alla «grammatica» del linguaggio. Linguaggio e immagini sono assunti come veri e propri sistemi strutturati secondo proprie leggi. Magritte torna su questo tema realizzando un saggio figurativo *Les mots et les images* (1929), pubblicato a Parigi su *La révolution surréaliste*, paragonato a delle tavole semiotiche. In questo saggio egli dimostra le ambiguità del linguaggio e come le immagini funzionino allo stesso modo delle rappresentazioni verbali. Nel testo troviamo affermazioni come «un oggetto non ha la stessa funzione del suo nome o della sua immagine» e ancora «tutto tende a far pensare che ci sia una debolissima relazione tra un oggetto e la sua rappresentazione».

Queste riflessioni si inseriscono nel più ampio contesto di ricerche filosofiche che, a partire dalla fine dell'Ottocento, avevano messo in crisi la certezza del linguaggio. Il pensiero di Magritte sembra collegarsi alle ricerche letterarie di Rimbaud, Jarry e Lautréamont, alle sperimentazioni dadaiste e futuriste, oltre alla già menzionata analogia con gli scritti elaborati negli stessi anni da Wittgenstein. Entrambi infatti concorrono a definire il carattere relativo dell'uso che facciamo delle parole. Solo negli anni Sessanta Magritte legge *Le parole e le cose* di Foucault, scoprendo la connessione profonda tra la sua ricerca e la linguistica. Lo stesso Foucault dedica un saggio alla pittura di Magritte

proponendone una lettura a partire dal celebre «Ceci n'est pas une pipe» dimostrando la forza di rottura dell'opera del pittore nei confronti della tradizione ormai plurisecolare che stabiliva un legame indissolubile tra *verosimiglianza e rappresentazione*.⁵⁰⁴

Nel corso del tempo, Magritte elabora dunque un vero e proprio sistema teorico ed estetico. Nel 1938 è chiamato dal Musée des Beaux-Arts di Anversa a tenere una conferenza, in questa occasione indica chiaramente gli intenti e i mezzi della sua poetica: «La creazione di nuovi oggetti; la trasformazione di oggetti noti; il mutamento di materia di certi oggetti: un cielo di legno, per esempio; l'uso delle parole associate alle immagini; la denominazione erronea di un'immagine; la rappresentazione di certe visioni del dormiveglia, furono a grandi linee i mezzi da me usati per costringere gli oggetti a divenire infine sensazionali». Aggredire il reale per «fare urlare gli oggetti», estraniarli per svelare un *nuovo ordine*, oppure, legare fra loro figure e oggetti in modo inconsueto, contraddire le immagini con le parole sono gli strumenti di una pittura intesa prima volta a rompere gli schemi abituali del pensiero, perché «il valore reale dell'arte – afferma sempre Magritte – dipende dalle sue capacità di rivelazioni liberatorie».

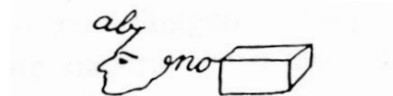
3.2 Linguaggio e rappresentazione pittorica: «La chiave dei sogni»

Alla fine della sua carriera Magritte sostiene che l'arte del dipingere «merita veramente di chiamarsi l'arte della *somiglianza* quando consiste nel dipingere l'immagine di un pensiero che rassomiglia al mondo: somigliare essendo un atto spontaneo del pensiero e non una relazione di similitudine, razionale o delirante che sia. La *somiglianza* è un pensiero che [...] sorge, diventando quello che il mondo gli offre e adunando quel che viene offerto nell'ordine del *mistero*, senza il quale il mondo stesso non sarebbe. La *somiglianza* – suscettibile di diventar visibile nella pittura – comprende figure così come appaiono nel mondo: [...] spontaneamente adunate nell'ordine in cui l'estraneo-straniante ed il familiare sono restituiti al mistero. Quel che bisogna dipingere, è l'immagine della *somiglianza* – così il pensiero diventa visibile nel mondo»⁵⁰⁵.

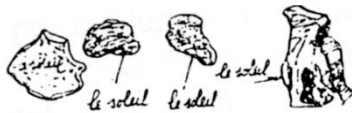
Ne *La conferenza di Londra* del 1937 e negli scritti del 15 dicembre del 1929, intitolati *Le parole e le immagini*, possiamo ritrovare chiaramente esposta la posizione teorica dell'artista. Un oggetto «non possiede il suo nome al punto che non si possa trovargliene un altro che gli si adatti meglio». Così come una «immagine può prendere il posto d'una parola in una proposizione».



In un quadro «le parole sono della stessa essenza delle immagini»



Una forma qualsiasi «può sostituire l'immagine d'un oggetto»



«Un oggetto non svolge mai la stessa funzione del suo nome o della sua immagine».⁵⁰⁶



Un'opera di Magritte nella quale è riscontrabile la posizione appena esposta è *La chiave dei sogni* del 1936: il quadro mostra l'arbitrarietà del rapporto tra le parole e gli oggetti e più in generale tra i sistemi linguistici e pittorici. Nel dipinto sono inserite in una griglia le immagini di quattro oggetti tra loro non correlati. Le rappresentazioni sono accompagnate da didascalie che ricordano i libri illustrati per bambini. Il nome dei primi tre oggetti non è corretto: l'immagine non corrisponde alla didascalia, diversamente dall'ultimo caso dove vi è invece una quasi corrispondenza.⁵⁰⁷ Magritte mostra come l'abitudine si intrecci al linguaggio attraverso l'uso delle cose. La familiarità con il quotidiano non permette di vedere come l'immagine possa stare per qualunque



cosa e viceversa: le rappresentazioni pittoriche e le descrizioni verbali sono poste in un «ordine» in cui non è possibile farle corrispondere in modo abituale: l'immagine di un cavallo è etichettata «porta» mentre un orologio «vento». Normalmente le etichette e i loro usi sono stereotipati, poiché il rappresentato viene abitualmente confuso con la rappresentazione. Ne risulta ciò che è generalmente chiamato «realismo», quando esso è presente al massimo grado, rappresentato e rappresentazione sono indistinguibili.⁵⁰⁸

Le rappresentazioni sono immagini che funzionano secondo le stesse modalità delle descrizioni verbali. «Perché un'immagine – scrive la Gablik – rappresenti un oggetto, dev'essere un simbolo e deve riferirsi ad esso in qualche modo; ma la rappresentazione è del tutto indipendente dalla somiglianza: quasi qualunque cosa può stare per qualunque altra cosa».⁵⁰⁹

3.3 Somiglianza e rappresentazione pittorica (l'ordine del come)

Nella conferenza del 11 dicembre 1959, *La somiglianza*, Magritte afferma che «bisogna ora riconoscere che l'*ispirazione* è l'evento necessario affinché il pensiero coincida con la *somiglianza*. Il linguaggio corrente chiama *somiglianza* ciò che è invece *similitudine*».⁵¹⁰ Il risultato ottenuto da Magritte è che nell'attimo, nel primo istante, in cui una persona inizia a guardare un quadro è assalito da «un attimo di panico», uno smarrimento dovuto all'impossibilità da parte dello spettatore di attribuire un significato all'immagine. In quell'attimo non è possibile l'uso familiare degli oggetti rappresentati, non possiamo che vedere le cose come appaiono, prima di recuperare il loro significato abituale. Magritte si mostra convinto del fatto che «la pittura attrae la vostra ammirazione in virtù della *somiglianza alle cose* di cui non ammirate gli originali. Ma quest'ammirazione, *che* talvolta vi riesce difficile, vi condurrà lontano». Nonostante consideri il linguaggio simbolico, egli ricerca attraverso «l'*ispirazione*» immagini *non* simboliche: il nuovo ordine compositivo evoca «il mistero» della pura visione: «Si suppone – scrive Magritte – che essi (simboli) debbano rappresentare la realtà, ma invece *non rappresentano niente*. Se guardiamo una *cosa* con l'intenzione di scoprire il suo significato, finiamo col *non vedere più la cosa stessa* e pensare al problema che ci siamo posti. [...] Il problema è questo: come fare a non porre un problema, in modo che la mente non abbia bisogno d'impegnarsi a trovare la soluzione».⁵¹¹

L'arte è arte della *somiglianza*, perché ciò che il pittore dipinge non è altro che l'immagine di un pensiero somigliante al mondo. La somiglianza così prodottasi non comprende «le figure se non come appaiono nel mondo», ma

non nel senso della banale ripetizione dell'aspetto esteriore delle figure, come vuole il così detto «realismo pittorico», il suo interesse è rivolto piuttosto al «come» esse appaiono. «Quel che si deve dipingere è l'immagine della somiglianza, se il pensiero deve diventare visibile nel mondo». ⁵¹² Il concetto di somiglianza è fondamentale in Magritte perché esso costituisce l'atto fondamentale del pensiero e non semplicemente una sua possibilità. ⁵¹³

Le cose si presentano nell'atto del pensare come somiglianti al mondo; esse, attraverso l'imitazione, sono poste in immagine secondo l'ordine del pensiero: dunque, non dalle cose al pensiero, bensì dal pensiero alle cose, nella forma di una «somiglianza». Nell'immagine dipinta, ossia nell'imitazione dell'esistente, non abbiamo a che fare con qualcosa di somigliante alla realtà, ma con l'ordine in cui tale realtà è riunita dal pensiero. «L'*ordine* che regna nell'immagine dipinta sarà l'ordine con cui il pensiero riunisce le figure del mondo visibile». ⁵¹⁴ L'ordine del pensiero a cui si riferisce Magritte non ha dunque nulla di meramente «soggettivo», anzi «la somiglianza è l'atto essenziale del pensiero che non risulta né da un buon volere né da un cattivo volere e che non è determinato da un modo di pensare». Si tratta cioè di un ordine che è *somiglianza* in un senso del tutto diverso da quello che potremmo riferire alla comune esperienza della «similitudine». Nel linguaggio comune, infatti, somigliare significa «essere *come* un'altra cosa [...] La *similitudine* di due gocce d'acqua, per esempio, è chiamata familiarmente somiglianza: si dice 'assomigliarsi come due gocce d'acqua'». ⁵¹⁵

È pur vero che la scienza della pittura è «indispensabile per dare a un'immagine la massima similitudine, è indispensabile anche all'arte pittorica sottomessa alla somiglianza»; ma, per l'appunto, «in nessun caso l'immagine dev'essere confusa con la *cosa* rappresentata: l'immagine pittorica di una fetta di pane con marmellata non è sicuramente né una fetta di pane né una fetta di pane finta». ⁵¹⁶ La pittura deve insomma mirare alla somiglianza e non alla similitudine; in questo senso essa deve concentrarsi sul «come», perché solo «il "come dipingere" consiste in una scienza della pittura che consente di realizzare una descrizione esatta della somiglianza, ossia un'immagine pittorica della somiglianza». ⁵¹⁷

Il mistero messo in luce dal «come» nasce dall'ordine evocato dalla somiglianza non da «fantasia» e «originalità». Esso nasce da un ordine reso possibile dall'assunzione del «come». Un ordine in forza del quale ci si limiterebbe a distendere dei colori su una superficie «in modo che il loro aspetto effettivo svanisca e lasci apparire l'immagine del pensiero che assomiglia e che restituisce ciò che vede al *mistero*». ⁵¹⁸

Il «mistero» di cui parla Magritte non ha nulla a che fare con qualche misterioso significato. L'immagine della somiglianza non vuole essere

spiegata, *non deve* esserlo, poiché essa testimonia l'avvenuta rinuncia a interrogare l'esistente per ricondurlo a un senso che sarebbe comunque solo «mio», e quindi ineludibilmente soggettivo, tale da falsificare irreparabilmente l'ordine del «come» e ridurre quell'ordine a qualcosa che nulla finirebbe per aver a che fare con il *visibile* da esso stesso chiamato in causa.

«La somiglianza manifesta il mistero che il mondo incongruo della ragione è incapace di suggerire». Ciò che l'artista deve fare è dunque *evocare l'esistenza* e non copiarla: «un'immagine della somiglianza rivela tutto ciò che è, *ossia una riunione di figure che non sottintende nulla*».⁵¹⁹

4. Vedere e pensare un'immagine: completamento amodale

Una riflessione sulla rappresentazione pittorica deve considerare il pensiero dell'artista come una delle letture possibili, non l'unica. È necessario tenere presente che è l'immagine stessa che alla fine dovrà essere spiegata. Nel caso di Magritte l'obiettivo è quello di mostrare come il senso di shock prodotto dalla sua opera si basi anche su regole visive. Una scienza percettiva deve costringere l'immagine a svelarci le regole inscritte nella sua organizzazione visiva. Come vedremo anche nel capitolo successivo, la «fenomenologia sperimentale» risponde proprio a questa esigenza.

Alcuni quadri di Magritte come la *Carta bianca* del 1965 possono essere un'esemplificazione delle ricerche condotte da Kanizsa sul completamento amodale. Magritte utilizza un disorientamento percettivo tra figura e sfondo provocato dal mancato accordo tra l'inferenza mentale e il completamento amodale. Noi sappiamo che la dama, raffigurata nel quadro, non può rimanere visibile mentre il cavallo passa dietro l'albero tuttavia l'*unità* della donna a cavallo permane. Per *sorreggere* l'esperienza ambigua suscitata dall'opera Magritte viola le regole pittoriche utilizzate per distinguere la figura dallo sfondo. L'*unità* della figura nel quadro la *Carta bianca* viene interrotta visivamente rispetto allo sfondo, completandosi «amodalmente». L'idea di Magritte è sorretta da precise regole percettive.



L'esperienza regressa sembra retrocedere per far emergere l'immagine, infatti, nei casi di *conflitto* prevale l'aspetto percettivo (cioè il dato fenomenico) rispetto all'integrazione cognitiva, infatti la naturalezza con cui avvengono i casi normali di completamento è dovuta all'abilità, alla sapienza del pittore, che riesce a evitare *conflitti* tra pensiero e percezione. In alcuni casi il senso di ambiguità e di sconcerto provocati dal conflitto possono essere un effetto volutamente ricercato dal pittore. Vediamo la donna a cavallo in un bosco, la loro presenza percettiva gioca ambigualmente con lo sfondo degli alberi. L'ambiguità si risolve amodalmente: l'esperienza passata sembra sospesa allo scopo di lasciar spazio al *mostrarsi* dell'immagine. «È molto importante per me, scrive Magritte, fare una distinzione fra una cosa e le idee che ne abbiamo, in quanto da tale distinzione dipende l'importanza dei miei quadri». ⁵²⁰ Nello



scritto intitolato *Il pensiero e le immagini* sostiene: «soltanto le immagini che mostrano le cose – private dei loro punti interrogativi – mi pare debbano essere dipinte. Queste immagini mostrano le cose e non “rappresentano niente da pensare”. Siamo noi stessi che dobbiamo “rappresentarle”, ossia essere come loro: il mistero che non pone domande». ⁵²¹

Nell'immagine qui presentata del dipinto *La relation du présent* del 1936 il grande dito continua con naturalezza dietro la parte dell'edificio semidistrutta. La rappresentazione dell'edificio intatto può facilmente essere resa visibile se, per dirla con Kanizsa, «la parte diroccata fosse nascosta da una superficie ocludente, in modo tale da dar luogo alle giunzioni a “T” che sono le condizioni



necessarie perché si verifichi il completamento amodale avente il carattere di una reale presenza visiva». ⁵²² Ne *La révélation du présent* lo psicologo ribadisce che i paradossi e le ambiguità visive non sono «di norma imputabili a incapacità tecniche o a distrazioni dei pittori, ma sono piuttosto ricercati consapevolmente da alcuni artisti [...] i quali si propongono proprio di problematizzare il complesso e sottile rapporto tra processi cognitivi di livello

diverso, tra ciò che ci suggerisce l'intelletto, tra le leggi della visione e il linguaggio delle convenzioni iconiche e simboliche». ⁵²³ Infatti, l'invisibile visibile di cui parla Magritte, è il vedere la cosa disvelata concettualmente: «in effetti, la descrizione visibile (un'immagine dipinta) di un pensiero invisibile (costruito da figure visibili unite in un certo ordine) è qualcosa di “impossibile possibile” o, in altri termini, di “invisibile visibile”». ⁵²⁴

Il completamento amodale pone in evidenza le regole, i vincoli e le tendenze di funzionamento del sistema percettivo. Onnipresente o quasi, nei quadri come nella realtà esperita, il completamento amodale possiede il carattere di disvelamento dell'invisibilità, regolando i rapporti di occlusione che i percetti hanno nel loro essere nascosti uno dietro l'altro. Il «completamento» prende il nome di amodale proprio in quanto possiede il carattere di «presenza» senza possedere le «normali» condizioni di visibilità. L'*unità* fenomenica di un'immagine è data sia da osservabili percettivamente presenti che da osservabili assenti.

5. L'unità fenomenica: dalla «cosa» alla raffigurazione

«Davanti a me, sulla scrivania, c'è la mia macchina da scrivere; accanto ad essa – scrive Katz – vi sono alcuni oggetti di cancelleria, alcuni libri, una scatola di fiammiferi, un portacenere. Tutti questi oggetti sono lì, sparsi in disordine come s'addice a un tavolo da lavoro. Come si spiega che io percepisco questi oggetti ognuno per sé, quale unità, come oggetto autonomo?». ⁵²⁵ Un primo enigma di non facile soluzione come consiste nel fatto che la percezione fenomenica della cosa riproduce con un certo grado di fedeltà l'oggetto fisico, essa ci fornisce normalmente una conoscenza sufficiente a guidare il nostro *comportamento* nell'*ambiente*. Noi «sappiamo che nei processi mediatori tra i due poli (oggetto fisico – oggetto fenomenico) l'unità dell'oggetto fisico va completamente perduta». Infatti, lungo il tragitto dalla superficie della cosa osservata alla retina dell'osservatore, «la radiazioni sono completamente indipendenti l'una dall'altra; la retina a sua volta è costituita da un mosaico di elementi istologicamente separati (coni e bastoncelli) che vengono eccitati distintamente e che inviano ai centri superiori messaggi relativamente isolati. Ebbene, alla fine di questa catena di fasi mediatrici, nel corso delle quali dell'oggetto in quanto entità unitaria separata da altri oggetti non è rimasto più nulla, l'oggetto ricompare come correlato fenomenico di un processo fisiologico centrale. Come è possibile questo? In che modo si ricostruisce a livello fenomenico l'*unità dell'oggetto fisico*? Questo è il primo quesito al quale deve rispondere

una teoria della percezione e verso il quale deve indirizzarsi la ricerca empirica».⁵²⁶

Il mutamento, rispetto alle teorie elementaristiche che hanno dominato il secolo XIX, intervenuto con l'approccio gestaltista nell'affrontare il problema dell'unità, consiste principalmente nell'aver attribuito grande importanza ai fatti dell'*esperienza diretta* e a tutte le loro proprietà. La fenomenologia sperimentale mostra in accordo con il senso comune come l'*unità* e la molteplicità siano caratteristiche direttamente riscontrabili nelle cose proprie dell'esperienza quotidiana: colori, forme, peso e collocazione spaziale. «L'uso quotidiano, scrive Bozzi, dei concetti quantitativi elementari si svolge quasi interamente in rapporto a situazioni concrete, a proposito di cose, di eventi, di fatti, considerati come unità o come membri di collettività più o meno estese. L'unità e la molteplicità esistono nell'esperienza, prima ancora che noi incominciamo a ragionarci sopra».⁵²⁷



Il problema dell'unità può essere esteso sia alla percezione di rappresentazioni pittoriche, dove si prende in esame come una figura è percepita come *unità*, sia, più in generale, la percezione delle cose del mondo esterno.

Guardiamo il seguente esempio disegnato da Koffka.

Da un punto di vista fisico, la figura è un'unica figura irregolare di colore omogeneo, ciò è in contrasto con le sue modalità d'apparenza. Osservando la figura di Koffka di fatto si vedono *due* unità regolari. Egli afferma che essa «può essere vista come una forma assai irregolare, ma anche come costituita da due forme identiche e simmetriche, di cui l'una parzialmente sovrapposta all'altra. [...] Le forze unificanti prodotte dalla stimolazione omogenea di tutta la zona scura risultano quindi sopraffatte dalle forze segreganti suscitate dall'unificazione delle figure aventi *forma buona*; ciascuna delle figure ha infatti forma migliore dell'unica figura irregolare colorata omogeneamente».⁵²⁸

Il passo permette di capire quali sono le dipendenze funzionali della figura, ciò che permette la percezione di due unità. Tale rendimento fenomenico è determinato dalla forma e non dalla omogeneità cromatica che tende a unire le due figure. Koffka scrive nel passo citato che è la «buona forma» delle due figure a determinare il fatto che esse siano percepite come due e non come un'unica figura. La «buona forma» (o buona Gestalt) è indicata dalla tradizione gestaltistica anche come «principio della gravidanza». Esso comporta che a parità di tutte le condizioni, nel campo percettivo si realizzano forme dotate di maggior semplicità, regolarità, simmetria, sensatezza piuttosto che complicate, irregolari, asimmetriche e incomprensibili. Ciascuna delle due figure possiede,

afferma Koffka, una forma migliore «dell'unica figura irregolare colorata omogeneamente. È facile cambiare la posizione relativa delle due figure in modo da rendere praticamente impossibile di vederle come due; ciò accade quando la figura unica è più semplice che nel nostro disegno, o quando la parte sporgente di una delle due figure non la caratterizza a sufficienza per fare una figura a parte».⁵²⁹

Tali osservazioni ci aiutano a comprendere come si possa distinguere tra *variabili dipendenti* come, in questo caso, la forma, e *indipendenti* come il colore, il quale non influisce sulla struttura dell'unità fenomenica della figura. A parità di visibilità è la forma, cioè il contorno, a determinare il rendimento fenomenico prevalendo sul colore, cioè sull'omogeneità cromatica. Allo stesso modo nel dipinto di Magritte *I giovani giganteschi* del 1928 si riscontra lo stesso problema. Dalla rivalità tra i due principi di unificazione della figura, esperienza passata e la chiusura, prevale l'unità della figura, determinata dal fattore della chiusura. Lo «sconcerto visivo» che il quadro offre nel colpo d'occhio iniziale dato dal significato delle due figure al suo interno è dunque risolto attraverso la chiusura. Le condizioni che regolano l'intensità delle organizzazioni unitarie sono state studiate, come vedremo, ed enunciate nel quadro di una teoria organica da Max Wertheimer in un saggio ormai classico del 1923.



5.1 L'unità fenomenica: Figura-Sfondo

L'unità dell'immagine dipende da un primo fondamentale rapporto tra figura e sfondo.⁵³⁰ L'analisi approfondita di questo fenomeno fu condotta dallo psicologo danese Edgard Rubin, in un lavoro pionieristico del 1915. Il discorso fu in seguito ulteriormente approfondito da Koffka, che lo inserì nella cornice

epistemologica del pensiero gestaltista. Secondo Rubin la differenza tra una parte del campo visivo che assume il ruolo di figura rispetto alla parte che ha il ruolo di sfondo, consiste nel fatto che ciò che viene percepito non possiede la stessa forma. Il contorno cioè il confine tra le due aree determina il rapporto figura-sfondo. Egli individua un certo numero di qualità e di effetti funzionali per distinguere la figura dallo sfondo: 1) le figure hanno carattere oggettuale diversamente dagli sfondi che possiedono un carattere di sostanza; 2) la figura possiede colore epifanico; 3) le figure sono più facili da localizzare spazialmente; 4) la figura rispetto allo sfondo è più significativa, e viene di conseguenza ricordata meglio. Quando osserviamo una scena in cui sono presenti uno o più oggetti diversamente disposti, possiamo notare, con un po' d'attenzione fenomenologica, che non tutto ciò che è presente nella scena possiede lo stesso risalto. Anzi, come dice Metzger, si verifica una distribuzione gerarchica del risalto.⁵³¹ «Ogni configurazione – scrive Metzger – psichica, ogni oggetto, ogni processo, ogni esperienza vissuta (in senso stretto), fino a comprendere le più semplici gestalt percettive, rivela una determinata attribuzione del risalto e un determinato centramento; c'è un *rapporto gerarchico*, talvolta un *rapporto di derivazione*. Questo rapporto non è aggiunto dall'esterno (proiettato, attribuito empaticamente) ma appartiene alla *sua essenza stessa*. Esistono un centramento e una distribuzione del risalto i cui fattori gestaltici sono già in parte noti. Il centramento e la distribuzione del risalto hanno un'importanza decisiva non solo per la struttura e il carattere espressivo ma anche per effetti funzionali delle configurazioni psichiche».⁵³² Ciò che si configura come preminente assume rilevanza e concretezza sul resto della scena, mentre essa presenta un aspetto meno consistente e limpido. La parte del campo che assume questo risultato è la figura mentre il resto della scena è lo sfondo.⁵³³ Koffka attribuisce alla figura un attributo di "cosalità": essa possiede l'evidenza e il peso «dell'essere una cosa, mentre il resto della scena diventa un po' evanescente», assumendo le «caratteristiche della non-cosa». Rispetto allo sfondo, la figura in una rappresentazione pittorica presenta alcuni fattori evidenziati da Kanizsa:

- *Grandezza relativa*. A parità di altre condizioni, la zona più piccola tende ad emergere come figura.
- *Orientamento*. Tendono ad acquisire la configurazione di "figura" le zone del campo i cui assi coincidono con le direzioni principali dello spazio, la verticale e l'orizzontale.
- *Inclusione*. La regione inclusa diventa figura, mentre quella includente diventa sfondo.
- *Convessità*. La convessità di un'area rispetto alla concavità tende a delineare la figura.

- *Simmetria*. Le zone che risultano simmetriche rispetto a un asse vengono percepite come figura, mentre le parti non simmetriche danno luogo allo sfondo che si vede passar dietro (il completamento amodale caratterizza lo sfondo, il passar-dietro fa emergere come posta “davanti” la figura).

Tali fattori caratterizzanti la *figura* non devono far pensare allo *sfondo* solo come a una porzione di spazio escluso dalla figura con forma e localizzazione indefinita, «lo sfondo nel suo complesso gioca un ruolo fondamentale di schema di riferimento. Ogni singolo oggetto che, costituendosi come tale, ha una sua unità e una sua forma è sempre inserito in un ambiente dove occupa una determinata posizione, orientamento, misura. Quindi anche lo schema di riferimento ha una sua struttura che può essere ricca e stabile».⁵³⁴ Il rapporto *figura-sfondo* è la preconditione per il formarsi dell'*unità* fenomenica dell'immagine.

5.2 Figura-sfondo: «La cascata»

«Poiché – scrive Magritte – il vero fine dell'arte della pittura è quello di concepire e di realizzare quadri capaci di dare allo spettatore una *percezione visiva pura del mondo esterno*, il pittore non deve opporsi al funzionamento naturale dell'occhio, che vede gli oggetti secondo un codice universale».⁵³⁵

Scrive ancora Magritte commentando il suo quadro *La cascata* (1961): «Le differenti nature delle presenze (quella del dipinto-nel-dipinto e quella delle foglie che lo circondano) sono di ordine spaziale, ma esse sono così legate che l'ordine spaziale cessa di essere qualcosa di indifferente: è solo il pensiero che può vedere se stesso simultaneamente nella foresta e fuori della foresta. Quanto al titolo del quadro, *La cascata*, volevo solo sottolineare che il pensiero che concepisce un'opera del genere è, indubbiamente, come una cascata, straripante».⁵³⁶ La forza



concettuale dei quadri di Magritte è seducente, la semplicità della composizione di questo esempio sembra bilanciata dalla potenza evocatrice che la figura possiede attraverso il rapporto instaurato con lo sfondo. In questo caso l'artista ha trasformato un fattore di segmentazione del campo visivo, che normalmente è di tipo fenomenico, in un rapporto di tipo concettuale. Infatti la relazione

concettuale figura-sfondo ha «capovolto» quella tradizionalmente percettiva, allontanando l'immagine rispetto alla cosa di cui vorrebbe essere rappresentazione. L'artista costringe l'interprete a un doppio vincolo: il dipinto-nel-dipinto e la realtà-della-realtà rappresentata.

L'immagine è essenzialmente legata alla visibilità non solo per gli aspetti più intuitivi, cioè per il fatto che si vede, ma anche per il *fare*; il costruire un'immagine, così come il darle significato, sembrano stringere un legame con la datità fenomenica. È necessario, al fine di comprendere questo legame, assumere nell'indagine il metodo della fenomenologia sperimentale, poiché essa è una scienza che si iscrive entro l'ambito dell'osservazione diretta. Per comprendere l'immagine è dunque necessario comprenderne i modi di datità fenomenica: cioè i fattori che la determinano. Ci occuperemo in seguito di estendere l'analisi percettiva ai problemi che la legano all'attività di pensiero. Per ora sarà necessario rimanere ancora nell'ambito fenomenico, poiché l'*unità* fenomenica è il fondamento della possibilità stessa della rappresentazione pittorica. Ma quali sono i fattori che determinano la percezione di un'immagine come una?

«Descrivo i miei pensieri del mistero, che è l'*unione* di ciascuna *cosa* e di tutto ciò che conosciamo». Questo il senso del mistero evocato da Magritte. Un mistero che si fonda sull'originaria *unione* tra le cose. D'altro canto, è proprio in quanto «unite», che esse possono ritrovare quell'unità in cui consiste il mentale in quanto tale, e che rivelano l'assoluta «solitudine» che ognuna di esse sopporta.⁵³⁷ Magritte ha sempre cercato l'unità cogliendola nell'atto del suo stesso «dividersi»: ha cercato di evocare il «paradosso prodigioso» e di farlo emergere dalle immagini quotidiane. Si trattava per Magritte di trovare quella «unione» che, sola, riesce a mettere in gioco l'«essere»; e quindi a farci incontrare l'unità «determinata», quella in cui il mentale può ritrovare la condizione ultima della propria perfetta solitudine. Si tratta di farci *incontrare* le cose come pienamente visibili e non adombrate da concetti e dal pensiero che normalmente le investe. Una sedia è vista *come* sedia, il tavolo *come* tavolo, una nuvola *come* nuvola eccetera. Non emerge dai suoi dipinti alcuna astrattezza della cosa, infatti, l'essere finirebbe per valere come significato simbolico delle immagini del quadro, «solo chi ignora ciò che dipingo – ribadisce Magritte – può associarlo a un simbolismo, ingenuo o dotto». Tali immagini devono coincidere con l'essere dell'amentale, con l'assolutamente irriducibile a qualsiasi immagine e possono farlo solo in forza di una particolare combinazione, guidata dall'*ispirazione*, dello straordinario legame che le unisce. Il fatto che il mondo visivo e la rappresentazione pittorica si articolino in figura e sfondo è solo una parte del problema, infatti, rimane da comprendere

secondo quali principi queste parti che compongono la figura si costituiscano in unità a sé stanti.

6. I principi di unificazione

Max Wertheimer [1923] è stato il primo a individuare un certo numero di principi che favoriscono il raggruppamento e l'unificazione degli elementi in un tutto.⁵³⁸ Tali principi (o fattori) di unificazione degli elementi nel campo visivo determinano la costituzione degli oggetti fenomenici. Wertheimer offre una risposta diversa rispetto all'associazionismo atomistico classico, rinnovando radicalmente il tipo di approccio e le concezioni dei fenomeni psichici, dando inizio a un indirizzo di ricerca tra i più fecondi e originali della storia della psicologia e in particolare sullo studio della percezione.⁵³⁹ «Il punto di forza della soluzione di Wertheimer – come evidenzia Vicario – è l'abbandono di ogni teoria che coinvolga gli stimoli fisici e i corrispondenti processi fisiologici, insieme con il ritorno al dato osservativo immediato» che collima con ciò che vediamo.

Sul numero dei principi individuati nelle ricerche successive al lavoro di Wertheimer del 1923 non vi è oggi unanime consenso tra gli psicologi. Infatti, prendendo le mosse dalla presentazione di unità percettive fondate su una particolare varietà di relazioni in esse visibili (per esempio relazioni di prossimità spaziale), si «può successivamente dimostrare l'esistenza di altri fattori d'unificazione presentando casi in cui è possibile vedere un'unità organizzata, ma tale che non potrebbe essere spiegata in base al fattore già noto, o in base a quelli già ricavati per questa stessa via».⁵⁴⁰

Utilizzeremo l'elenco che ne ha dato Metzger (1966; vedi anche Vicario, 1986). Egli delinea dieci principi rispetto ai sette inizialmente identificati da Wertheimer. Essi sono i seguenti: (1) somiglianza; (2) vicinanza; (3) continuità di direzione; (4) chiusura; (5) divisione senza resti; (6) pregnanza; (7) impostazione soggettiva; (8) destino comune; (9) impostazione oggettiva; (10) esperienza passata.

Tutti i principi possono essere enunciati nel modo seguente: «A parità delle altre condizioni, tendono a formare una unità quegli elementi del campo fra i quali esiste un rapporto di somiglianza (vicinanza, continuità di direzione, chiusura, divisione senza resti, eccetera)».⁵⁴¹ La formulazione di certi principi, come quello della pregnanza e dell'impostazione oggettiva è più complessa, ma non differente. Altre osservazioni su questi principi si possono trovare in diversi autori come Musatti, Bozzi, Vicario e Kanizsa.

Importanti sono le osservazioni di Metzger (1941) per la teoria gestaltista dell'unificazione, abbastanza eloquenti da non necessitare di commenti:

(1) Le qualità intrinseche ai dati stessi determinano la formazione di unità più ampie, la loro determinazione, la loro articolazione ed il loro raggruppamento.

(2) Sulla formazione di unità esercita un'influenza determinante la reciproca appartenenza, cioè l'esistenza di rapporti reciproci che sono intrinseci ai dati. Tale formazione non può essere mai compresa considerando soltanto la qualità di ciascun singolo elemento per se stesso. Appare unificato in modo naturale ciò che *per sua natura sta bene insieme*; per tale ragione il raggruppamento, l'articolazione e le delimitazioni naturali sono *sensati* nel significato pieno e vivo di questo termine.

(3) Il tipo di unificazione che si attua naturalmente in un determinato caso si può comprendere in genere soltanto partendo dalle proprietà gestaltiche dei "tutti" e dei raggruppamenti che scaturiscono da tale unificazione. L'unificazione avviene *in modo tale che* i nuovi "tutti" siano in qualche modo *gestalticamente* privilegiati rispetto a tutte le altre distinzioni possibili.

(4) Che l'esistenza di una certa condizione obiettiva porti o no alla formazione di un tutto, dipende in gran parte dall'insieme delle condizioni obiettive esistenti nell' "intorno" immediato ed in quello più lontano.

(5) Nel caso di rivalità tra le condizioni valide nel campo più ristretto e quelle valide nel campo più ampio, l'effettiva unificazione — nei limiti dell'osservabilità obiettiva e delle capacità assuntive (ampiezza del campo visivo, "orizzonte") — si realizza in modo tale che *abbia il sopravvento ciò che è sensato nel campo più ampio*. È da ciò consegue direttamente che le regolarità trovate a proposito di situazioni più semplici non possono essere trasferite senz'altro a situazioni più complesse.

(6) *Non esistono assolutamente elementi già in sé compiuti* (preesistenti) della percezione; non esistono singole sensazioni puntuali. Le parti che possono venire in qualche modo isolate — anche le più piccole — *sorgono ex novo di volta in volta secondo le leggi che valgono per i gruppi* nei quali esse si riuniscono. Esse devono la propria esistenza di parti non ad eventuali speciali condizioni locali (stimoli isolati) ma, proprio come i "tutti" più ampi, alle condizioni che in un momento dato sussistono nell'intero campo secondo i principi dal primo al quinto. Esse si formano sempre solo là dove, secondo leggi gestaltiche più specifiche (quinto principio), si formano dei *confini*.⁵⁴²

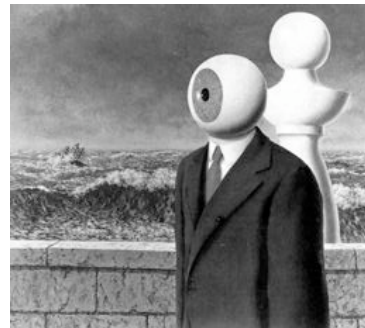
I principi di unificazione determinano il costituirsi degli oggetti fenomenici, essi sono responsabili dell'organizzazione percettiva delle cose nel mondo esterno.⁵⁴³

I diversi equilibri tra i principi di Wertheimer determinano l'intensità dell'unificazione della cosa e della sua raffigurazione, da un massimo fino a un minimo, quest'ultimo corrisponde alla disgregazione dell'oggetto osservato. «Entro quest'ambito hanno luogo differenti modi di connessione tra le varie parti di un tutto, che è possibile analizzare per via sperimentale».⁵⁴⁴

Diversamente da Vicario che li considera «principi», per Bozzi le «leggi» di Wertheimer non sono leggi: «Si tratta di un elenco di fattori, o di condizioni ricorrendo le quali – nell'esperienza immediata del mondo esterno – di necessità avvengono certe segmentazioni tra gli oggetti: gli ingredienti elementari discernibili nell'ambito dell'osservazione da una parte si riuniscono, si aggregano tra loro in modi definiti, diventando parti costitutive di oggetti unitari, e dall'altra si aggregano, proprio in quanto elementi di quelle unità separate. Questo “riunirsi” e questo “separarsi” non indicano, normalmente, un processo in atto, ma uno stato di cose già compiuto, direttamente riscontrabile sotto gli occhi. Tuttavia è possibile attualizzare il processo con opportuni accorgimenti, in situazioni dinamiche in cui il rapporto tra le condizioni (vicinanza, somiglianza ecc.) e gli effetti (unità, aggregazione, struttura separata da altre strutture ecc.) diventa fenomenicamente esplicito, cioè mostra il suo modo di funzionare».⁵⁴⁵

6.1 I principi di unificazione: «La traversata difficile»

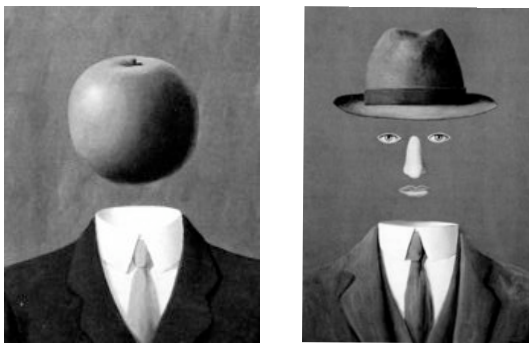
I principi di unificazione sopra elencati possano ritrovarsi, dall'essenzialità necessaria alla sperimentazione, anche nell'opera pittorica di Magritte. Essi stanno alla base di ogni rappresentazione pittorica. In un contesto visivamente complesso, come quello rappresentato dall'osservazione di una scena di un quadro, diversi principi contribuiscono alla definizione delle unità figurali presenti nel quadro. Ciononostante è possibile individuare il fattore in esso dominante, quello che maggiormente prevale nella determinazione dell'unità della figura. L'esemplificazione condotta attraverso l'utilizzo di quadri è utile al fine di comprendere le rappresentazioni pittoriche, malgrado vi sia un margine d'imprecisione causato dai molteplici elementi presenti nella scena, mentre nella situazione sperimentale la struttura è ridotta al minimo essenziale per



isolare un principio. Un attento esame dei principi di unificazione ci permette di comprendere come essi stiano alla base della rappresentazione pittorica e del concetto stesso di raffigurazione.

Per quanto intuitivo possa essere il collegamento tra i diversi principi e il risultato dell'apparenza fenomenica della figura, non è stata a nostro avviso sufficientemente sottolineata la portata che essi possiedono rispetto alla comprensione della natura delle rappresentazioni pittoriche. Come vedremo dettagliatamente nel capitolo successivo, riteniamo che nelle modalità di percezione fenomenica sia contenuta la struttura essenziale per la loro comprensione. Per ora prendiamo in esame i principi di unificazione.

Ne *La traversata difficile* (1963) l'unificazione percettiva (*perceptual grouping*) determina il riconoscimento della figura unitaria di un uomo nonostante un «occhio» ne sostituisca la testa. Questa figura umana appartiene a un *tutto* organizzato e visivamente unitario che possiamo classificare come «un» uomo.



L'unificazione percettiva consiste nel darsi di unità estese nell'ordinaria esperienza percettiva, così come nello spazio figurativo: una qualunque scena di percezione si presenta come normalmente composta di *unità* (oggetti ed eventi) opportunamente qualificate e fra loro coordinate.⁵⁴⁶

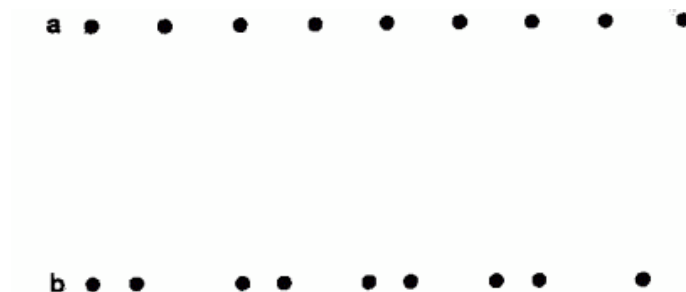
Nell'opera intitolata *L'idea* (1966) il busto di un uomo e una mela possono essere «interpretati» come unità, cioè «un» uomo, ma solo debolmente vissuti in senso percettivo come tali. L'unità dell'immagine è infatti percettivamente favorita dalla continuità di direzione dal basso verso l'alto: la mela completamente spostata a destra o a sinistra dell'opera avrebbe reso la figure due oggetti completamente a sé stanti. Il busto e la mela non sono visti in senso stretto come *un* uomo,

ma prevalentemente interpretati come unità. Tale interpretazione è comunque

sorretta da un accorgimento di carattere percettivo non presente invece ne *Il pellegrino* dove il viso è spostato alla sinistra del corpo: il cappello tende a cadere verso il basso favorendo una lettura verticale rispetto al viso che slitta via lungo la linea orizzontale, pur mantenendosi in linea «come parte mancante». Ne *Il paesaggio di Bauci* (1966) occhi naso e bocca appaiono unità debolmente appartenenti al viso dell'uomo poiché mascherate dall'omogeneità dello sfondo in assenza del fattore di chiusura del viso.

7. Vedere e pensare la vicinanza: «I misteri dell'orizzonte»

Confrontiamo le due file di punti a) e b):



In entrambi i casi si tratta di una sequenza di nove punti. Facciamo riferimento alla descrizione che Bozzi fornisce del fattore vicinanza in *Unità identità causalità*: «Ma la “fila di punti” a) differisce nettamente dalla fila b). Quest’ultima può essere descritta come quattro coppie di punti più un punto. Indubbiamente, anche la fila a) può essere «pensata» come formata da quattro coppie più un punto; allo stesso modo, può anche essere «pensata» come formata da tre triplete, o da otto punti più uno. Questi “pensieri” possono essere formulati altrettanto bene nei confronti della fila b). Occorre però notare che se ci mettiamo su questo piano non abbiamo più ragione alcuna neppure per distinguere la fila a) dalla fila b), dato che la stessa nozione di “fila” cessa di avere un senso qualsiasi; anzi, nel formare gruppi puramente “pensati” potremmo includere nelle combinazioni anche i punti che dividono, nel testo scritto, un periodo dall’altro; e infine potremmo supporre che sulla pagina vi siano innumerevoli punti bianchi come la pagina stessa, e perciò non visibili, ma enumerabili come membri di queste collettività “pensate”. Ebbene: il fatto che la descrizione “quattro coppie di punti più uno” sia calzante per la fila b) e non per la fila a) dipende esattamente dagli stessi motivi: cioè dai rapporti tra le collocazioni spaziali che i vari punti hanno». I punti sono una pluralità

concretamente riscontrabile proprio perché sono distribuiti nello spazio; e si può parlare di “distribuzione” perché tra essi intercorrono distanze definite. Possiamo accorciare una distanza intercorrente tra due punti finché diventa sensibilmente più piccola di quelle che dividono gli altri punti compresenti nel campo d’osservazione, e allora abbiamo una “coppia”; un nuovo tipo di unità. Questa osservazione costituisce il primo passo della ricerca di Max Wertheimer sulla costituzione delle unità d’esperienza. Tanto più piccola è la distanza tra i punti, e tanto maggiore è la forza dell’unità formata da essi». ⁵⁴⁷

Variando unicamente i rapporti di *vicinanza* tra i punti, possiamo ricavare diverse unità tra loro segregate, minore risulterà la distanza tra i punti, più forte risulterà l’unità fenomenica della figura. Il principio di vicinanza è caratterizzato dunque dalla progressiva segregazione di elementi figurali minimi che creano una contiguità, anche percettiva, fra i singoli elementi. ⁵⁴⁸

Nella sperimentazione il fattore della vicinanza è stato isolato e descritto nelle sue *funzioni* essenziali. Osservando il mondo esterno risulta invece più difficile riconoscere le modalità di unificazione, poiché esse si presentano in modo articolato, a causa diversi fattori che intervengono contemporaneamente.

Il principio di vicinanza rende possibile l’unità percettiva veicolando anche un *contenuto cognitivo* in maniera spontanea: se, per esempio, siamo testimoni di una conversazione tra due persone, ciò implica l’uso del principio di vicinanza, attraverso il quale attribuiamo un ventaglio di possibili integrazioni cognitive a un dato percettivo.

La nostra percezione fenomenica è costituita da unità funzionali determinate da rapporti di vicinanza, i quali suggeriscono una certa interpretazione. Il contenuto è dunque influenzato dai modi di dati visiva secondo il «doppio vincolo» percettivo-interpretativo.

Ne *Il visibile e l’invisibile*, Merleau-Ponty afferma che «la filosofia ha creduto di superare le contraddizioni della fede percettiva sospendendola per salvare i motivi che la reggono». ⁵⁴⁹ La *fede percettiva* è la fede nel pensare che ci sia un mondo esterno che la ragione non riesce a dimostrare. Le implicazioni teoriche di tale «sospensione» menzionata dal filosofo francese emergono anche dall’analisi della rappresentazione pittorica, avendo un rapporto privilegiato con la percezione visiva.

Tale «mistero» visibile è presente, come abbiamo avuto modo di analizzare in precedenza, anche negli scritti e nelle riflessioni teoriche di Magritte; ma è in particolare dalle sue opere che intendiamo far emergere le implicazioni percettive e il legame tra il mondo esterno e le rappresentazioni pittoriche. Prendiamo per esempio il dipinto *Il capolavoro o i misteri dell'orizzonte*, del 1955. A proposito di questo



quadro egli scrive: «Ogni uomo ha la sua luna. Quando pensa, pensa alla sua luna. Ognuno ha la sua luna, eppure c'è una luna sola. Questo è un problema filosofico: come dividere l'unità. Il mondo è un unità eppure quest'unità può essere divisa. Questo è un *paradosso* prodigioso. Perciò lo chiamo il capolavoro. È un paradosso e dobbiamo accettarlo. C'è una luna sola, una ogni uomo ha la sua idea della luna, che è la *stessa* luna. [...] Inoltre è un *mistero*. Il pensiero ha un *orizzonte* ed è un mistero che il pensiero abbia quest'orizzonte: e non spazio, non spazio infinito».⁵⁵⁰ L'atto ordinatore dell'artista deve mostrare la pura «esistenza» delle cose e «in effetti se io faccio vedere un essere umano, è la sua esistenza che è in gioco, e non un'attività che egli potrebbe avere. L'attività che egli potrebbe avere non evoca per me niente di misterioso, mentre la sua esistenza è un mistero, come d'altronde quello di ogni altra cosa». Non è il modo in le cose esistono «per noi», nelle idee che tutti noi ce ne facciamo, a evocare il mistero. Fermo restando che «ogni uomo ha la sua luna. Quando pensa, pensa alla sua luna. Ognuno ha la sua luna, eppure c'è una luna sola. Questo è un problema filosofico». All'artista, interessa l'unica luna veramente *esistente*; o meglio l'*esistere*, l'unico esistere che in ogni luna (per così dire «soggettiva») si propone di fatto al nostro sguardo, ossia ci è dato come l'effettivamente *reale* non dipendente dalla nostra intenzionalità. Vedere la luna in alto nel cielo non è una nostra decisione, possiamo volere che essa non appaia ma ciò può solo far accrescere o decrescere desideri e speranze, senza però alterare in alcun modo il dato fenomenico.

Avere occhi per tale «paradosso», ossia per la sua «ingiustificata» realtà, come quella dell'*esistere* della luna, significa infatti per Magritte riuscire a vedere, e dunque farsi un'immagine del problema filosofico per eccellenza: «come dividere l'unità». D'altro canto «il mondo è un'unità, eppure, questa unità può essere divisa»: questo, afferma Magritte, «è un paradosso prodigioso». Rapportandoci all'opera d'arte noi affrontiamo il problema dell'*unità* che ogni

sguardo incontra nella «cosa» rappresentata. In ogni luna infatti l'«essere» del medesimo non può che essere «ricordato». Ciò è per Magritte la «cosa» del pensiero, ciò che del pensiero medesimo ne costituisce il limite. Come nell'esempio precedentemente esaminato del cubo, il limite consiste nel poter affermare la presenza della cosa solo ricordando ciò che è stato osservato precedentemente, ciò mette sotto scacco la ragione aprendo le porte al dubbio scettico. Così «il pensiero ha un orizzonte ed è un mistero che il pensiero abbia quest'orizzonte: e non spazio, non spazio infinito».

Dire «relazione» e «legame» significa avere a che fare intrinsecamente con il mistero della divisione dell'unità. Abbiamo già rilevato, in questo senso, come per Magritte si determini un vero e proprio paradosso: «Il mondo è un'unità eppure quest'unità può essere divisa. Questo è un paradosso prodigioso». È nella «relazione» che il mistero può essere evocato, poiché solo in esso può affacciarsi, nell'ambito dell'esperienza quotidiana, il mistero del puro «essere»: quell'identico essere che in ogni determinazione dice l'«amentale», ciò che sempre «si divide», e dunque si «immagina» facendosi di volta in volta, luna, mela, tavolo.

Riprendendo il suggestivo accostamento iniziale possiamo ricordare nuovamente la proposizione 5.64 del *Tractatus* di Wittgenstein dove si afferma che il «solipsismo, svolto rigorosamente, coincide con il realismo puro». In sintonia con la proposizione del *Tractatus*, Magritte sembra porre il «mentalismo» come un realismo in un'intervista uscita su *Life* del 1966 Magritte dichiara al giornalista: «Suppongo che lei potrebbe chiamarmi surrealista. La parola va bene. Lei deve usare una qualche parola. Si dovrebbe però dire piuttosto *realismo*, benché questa parola venga riferita di solito alla vita quotidiana, quale si svolge in strada. *Realismo* dovrebbe significare invece il reale, *unitamente al mistero che è nel reale*»; è proprio il «reale» nel suo mistero essenziale ciò a cui guarda Magritte. Egli considera il reale in quanto esistente.

Il suo scopo è quello definire «cosa» dipingere e non tanto la ricerca di uno «stile». Perciò, raccontando dei suoi inizi, Magritte ricorda che «ciò che desideravo fare era cambiare il mio intero modo di vedere». ⁵⁵¹ Tale mutamento di visione è apprezzabile ne *Il capolavoro* dove relazioniamo per vicinanza una luna a ciascuno dei tre uomini con la bombetta, favorendo così una lettura verticale del quadro secondo rapporti di vicinanza-lontananza. Vediamo un primo uomo rivolto di schiena che guarda frontalmente la luna, mentre gli altri due uomini con la bombetta, rappresentati di profilo, rivolgono lo sguardo altrove. Il fattore della *somiglianza* tra i tre uomini (sono tre oppure «in realtà» è lo stesso uomo?) suggerisce una «lettura percettiva» orizzontale, ma non è

questa a prevalere: per dire che ogni uomo ha la sua luna, Magritte deve rispettare alcuni «vincoli» percettivi.

Dall'analisi percettiva del quadro, possiamo notare come la «vicinanza» strutturi il quadro differenziando una visione frontale di un uomo con la *propria* luna, dagli altri due uomini ritratti uno di profilo l'altro di tre quarti, ciascuno con la propria luna. Se Magritte avesse dipinto il medesimo quadro con una sola luna, allora ogni uomo avrebbe un *suo* punto di vista di quell'*unica* luna esistente, ma in tal caso diventerebbe più complicato poter affermare che *ogni* uomo possiede una *propria* luna. La teoria «rappresentazionista» (solipsista) che emerge dal passo di Magritte sopra citato pone in rilievo come l'idea visualizzata nel quadro, sia strutturata anche secondo precisi principi percettivi (e fenomenici). Se l'affermazione di Magritte «ogni uomo ha la sua luna» ha un *significato*⁽¹⁾ di tipo *rappresentazionista*, il «mistero» evocato dal pittore è l'espressione di un *significato*⁽²⁾ *realista* dato dalla frase «c'è una sola luna». Quest'ultimo *significato realista* evoca per Magritte il «mistero» e pone il paradosso rispetto all'inconciliabilità con il primo significato.

La percezione dell'opera, e quindi il modo in cui essa ci appare presentandoci le cose in un certo modo, pone dei problemi compositivi all'artista costretto a operare delle scelte. Magritte è consapevole che il modo in cui l'opera appare favorisce una certa interpretazione dell'immagine: il principio della *vicinanza*, contro il fattore della *somiglianza*, serve a sorreggere il *significato*¹. Inoltre il prevalere fenomenico della *vicinanza* permette che ogni uomo abbia una sua luna, allontanandoci dal *significato*². La «somiglianza» fra i tre uomini (che favorisce anche l'idea di uno stesso uomo) conduce invece a una lettura orizzontale ed è proprio tale «principio di somiglianza» a rendere l'immagine «paradossale», creando quel corto circuito che ci impedisce l'interpretazione immediata dell'opera: nel momento in cui il pensiero si arresta emerge il visibile della «cosa» nella sua piena esistenza.

L'uomo con la bombetta vede la luna, mentre gli altri non osservano la luna, ma per «vicinanza percettiva» possiedono una propria luna. Essa per «somiglianza» appare come la stessa luna, eppure, ognuno «sa» e «vede» un'unica luna. È proprio tale mistero che non deve essere spiegato: l'opera infatti non va resa meno ambigua attraverso la «logica» del pensiero che pretende di comprenderla e la spiegarla. Il dipinto va colto per come esso appare: lo sguardo è guidato secondo precisi principi che Magritte poteva anche non conoscere dal punto di vista fenomenologico sperimentale, ma che egli utilizzava nel suo fare pittorico.

7.2 Impostazione soggettiva e oggettiva: la vicinanza e «La riconoscenza infinita».

Il ruolo che gioca il principio di *vicinanza* nel quadro *La riconoscenza infinita* (1963) è riscontrabile nei due uomini sospesi a mezz'aria, rappresentati mentre conversano. L'importanza del fattore di unificazione per vicinanza va notata anche in funzione al rapporto con il contenuto semantico dei titoli. Per Magritte i titoli dei quadri non spiegano né illustrano i suoi dipinti. Essi sono poetici: la relazione fra titolo e quadro è concepita dall'artista per cogliere «certe caratteristiche degli oggetti abitualmente ignorate dalla coscienza: «il titolo – egli afferma – ha con le figure dipinte lo stesso rapporto che intercorre fra le figure stesse. Le figure sono riunite in un ordine che evoca il mistero. Il titolo viene unito all'immagine dipinta secondo lo stesso ordine».⁵⁵² Il rapporto tra la modalità d'apparenza del quadro e il suo titolo comporta una certa interpretazione. Se pur indirettamente *La riconoscenza infinita* richiama il concetto di vicinanza come quando diciamo che «sentiamo qualcuno vicino a noi».

La vicinanza delle due figure umane rappresentate nel quadro determina un contenuto semantico, che si riflette nella scelta del titolo, *La riconoscenza*. Diversamente, se le due figure fossero dipinte lontano l'una dall'altra, avremmo un contenuto semantico opposto.

Nel rapporto di vicinanza o di lontananza c'è però anche lo spazio per una nostra azione volontaristica infatti «vi è certamente – scrive Bozzi – una zona intermedia in cui è possibile vedere ugualmente bene – alternativamente – le due forme di unificazione. In questi casi, si può dire che le due forze si bilanciano tra loro, lasciando un margine all'impostazione soggettiva dell'osservatore. [...] Questo



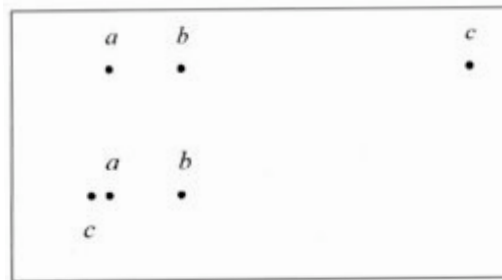
atto d'impostazione è veramente avvertito come “sforzo”, ed è avvertito come “soggettivo”; lo possiamo dunque chiamare “*sforzo soggettivo*”».⁵⁵³ L'«impostazione soggettiva» dipende «essenzialmente da un atto intenzionale compiuto dall'osservatore nei confronti della struttura che ha davanti a sé: se le forze obbiettive in conflitto si sbilanciano c'è spazio per l'azione di quest'atto, e se ne vedono gli effetti. Mentre l'impostazione oggettiva produce anch'essa effetti di unificazione in situazioni nelle quali le forze obbiettive istantanee si

trovano in equilibrio, ma non dipende da un atto avvertito come soggettivo, bensì dalla struttura dinamica della situazione stessa». ⁵⁵⁴

Variando le distanze infatti, si possono verificare situazioni in cui né il fattore di vicinanza né quello di lontananza riuscirà a prevalere nettamente sull'altro; in virtù di uno «sforzo soggettivo» e intenzionale uno dei fattori potrà prevalere di volta in volta. È il caso di ricordare, a questo riguardo, che nella stessa teoria della Gestalt esiste una discussione sull'atteggiamento o «impostazione soggettiva» (*subjektive Einstellung*) dell'osservazione, di particolari possibili specificazioni di questo aspetto, e degli effetti che variazioni ad esso relative possono comportare sul risultato di un atto di percezione. L'impostazione soggettiva è carattere dello strumento-percettore, non dell'oggetto d'osservazione, qualificando la condotta osservativa del primo nel suo relazionarsi inquisitivamente al secondo. ⁵⁵⁵

I principi di unificazione di Wertheimer sono un fatto visivamente concreto, come abbiamo avuto modo di vedere analizzando la «vicinanza». Essi mostrano come creare unità percettive sia la preconditione necessaria per effettuare un riconoscimento: l'identità di un'immagine si regge sull'unità fenomenica. L'assenza d'unificazione farebbe venir meno la possibilità della costruzione di significati, ai quali mancherebbe la possibilità di potersi agganciare referenzialmente al mondo fenomenico. La visualizzazione del concetto di «comunicazione» è per esempio favorito dalla vicinanza piuttosto che dalla lontananza tra i due uomini del dipinto di Magritte.

Tuttavia i principi di Wertheimer per quanto siano oggettivi e reali sul piano dell'esperienza non sono quantificabili, cioè non sono, come dimostra il seguente esempio, suscettibili di valutazione metrica.



Non possiamo affermare che due punti sono vicini quando si trovano a una certa distanza e lontani quando si trovano a una distanza diversa dalla prima. Nella figura si vedono tre puntini messi in fila, a, b e c; a e b formano una coppia, mentre c è isolato. «L'esistenza percettiva della coppia – osserva Vicario – si giustifica dicendo che a e b sono “vicini”, e qualcuno potrebbe essere tentato di confrontare in termini di millimetri la distanza che separa a da

b con la distanza che separa b da c. Non serve: quella stessa distanza, in millimetri, che unifica a con b, nella tripletta di punti in basso segrega a da b, ed a risulta ora unificato con c.». I principi di unificazione determinano e favoriscono l'aggregazione in unità e possono sorreggere certi contenuti semantici piuttosto che altri. Essi non rispondono a regole di quantificazione ma possiedono prima di tutto una valenza di oggettività sul piano sensibile. Se in certi casi l'oggettività risulta essere evidente in altri invece diventa preponderante il ruolo dell'impostazione soggettiva. Tali determinazioni dell'apparire fenomenico del mondo esterno, sono messe in luce dai principi di unificazione, sono operati e gestiti con sapienza dagli artisti, al fine di ottenere precisi rendimenti estetici e in taluni casi anche interpretativi.

8. Somiglianza percettiva

Un altro fattore di unificazione è reso evidente nelle figure per le quali l'unità è stata formata rispettivamente per *somiglianza cromatica* e per *uguaglianza di forma*.⁵⁵⁶ Esso può essere definito nel modo seguente: «a parità di tutte le altre condizioni, tendono a formare una unità quegli elementi del campo che possiedono in comune una certa caratteristica».⁵⁵⁷

Se l'unico fattore di organizzazione in unità fosse quello ora descritto, sarebbe impossibile produrre esempi di unificazioni tra oggetti equidistanti. Il fatto che questa circostanza possa aver luogo dimostra che altri aspetti dell'esperienza diretta sono in grado di svolgere un ruolo analogo.

Osserviamo la figura



Si tratta di una serie di punti equidistanti, però chiaramente raggruppati in coppie. Il fattore d'unificazione, in questo caso, è l'identità cromatica dei punti: Wertheimer lo ha chiamato «fattore della somiglianza» (seconda legge di Wertheimer). Quando nella medesima costellazione di punti compaiono i due fattori insieme, essi possono cooperare alla formazione di unità, oppure possono agire in senso opposto. Ecco i due relativi esempi:



L'esempio b) riveste un'importanza particolare. È possibile, infatti, variando opportunamente la distanza tra i punti, stabilire qual è la «forza» della somiglianza rispetto a quella della vicinanza. Occorre disporre i punti in maniera che là dove agisce la vicinanza come fattore di unificazione, agisca la somiglianza come fattore di segregazione, e quindi accertare per quali distanze l'unificazione si realizza solo per vicinanza e per quali altre solo per somiglianza. Nell'esempio b) della fig. 9 la somiglianza agisce piuttosto fortemente; in quello della fig. 10; non altrettanto:



Vi è certamente una zona intermedia in cui è possibile vedere ugualmente bene – alternativamente – le due forme di unificazione. In questi casi, si può dire che le due forze si bilanciano tra loro, lasciando un margine all'impostazione soggettiva dell'osservatore. La descrizione è un po' astratta, in quanto tali forze non si vedono: sotto gli occhi non c'è altro che una collocazione di punti dotati di specifiche proprietà; le relazioni d'unificazione tra essi intercorrenti mutano con facilità ogni volta che compiamo un leggero sforzo diretto intenzionalmente a realizzare una unificazione piuttosto che l'altra. Questo atto d'impostazione è veramente avvertito come «sforzo», ed è avvertito come «sforzo soggettivo».

8.1 Somiglianza: «La battaglia delle Argonne»

«Essere come un'altra cosa» è per Magritte «*similitudine*», cioè sono similitudine «due identità che hanno più o meno elementi di somiglianza». «Rassomigliare» invece è un «atto mentale» con cui «x» diventa «y» (metafora, diremmo noi)». Il dipinto *La battaglia delle Argonne* (1959) presenta due soggetti che tendono all'unificazione in virtù della somiglianza percettiva della forma; tale tendenza si scontra con il fattore dell'«esperienza passata». Essa è debole rispetto alla somiglianza che prevale che non riesce a impedire il rapporto relazionale tra la nuvola e il masso.



La produzione teorica di Magritte non trova nessuna affinità con l'appello alle *profondità del nostro spirito*, che tanto aveva infiammato l'animo di Breton. Là dove per Breton «bisogna rendere grazie alle scoperte di Freud», perché è proprio grazie a lui che l'esploratore umano si sente finalmente autorizzato «a non considerare soltanto le realtà sommarie... *ma a fare i conti con* strane forze capaci di dare incremento a quelle di superficie, o di lottare vittoriosamente contro di esse», per Magritte invece si tratta soltanto di riconoscere che «la psicoanalisi è un sistema molto intelligente, ma è solo un'interpretazione fra le altre che dà un valore di simbolo alle cose rappresentate», mentre la sua pittura è tale per cui in essa una nuvola non è altro che una nuvola.

In questo senso per lui non ha alcun valore neppure l'immaginazione, la quale invece, nelle previsioni di Breton, sarebbe stata «sul punto di riconquistare i propri diritti». Per Breton si tratta di «risalire alle fonti dell'immaginazione poetica in quelle regioni lontane dove, sulle prime, tutto ha l'aria d'andare così male», mentre, per Magritte è necessario esibire un «reale che si identifica con le sue possibilità»; ossia un reale che non provochi domande, avviando così quel processo di ricerca che sarebbe inevitabilmente chiamato a superare il volto manifesto del reale. Infatti per lui «un'immagine che evoca il mistero evoca ciò che non pone domande e non soddisfa alcuna curiosità».

Per questo egli avrebbe volentieri sostituito l'appellativo di surrealista con quello di «realista». Magritte rappresenta un realismo che dice il reale unitamente al suo mistero, per quello che è in verità al di là delle spiegazioni abituali. Un realismo alla luce del quale il reale, esistendo, evoca il mistero («se io faccio vedere un essere umano, è la sua esistenza che è in gioco, e non un'attività che egli potrebbe avere. L'attività che egli potrebbe avere non evoca per me niente di misterioso, mentre la sua esistenza è un mistero, come d'altronde quella di ogni altra cosa»).

Nel quadro *La spiegazione* (1952) Magritte riesce a esprimere ancora con maggiore evidenza la forza aggregante della somiglianza. Essa si identifica con «l'atto essenziale del pensiero: quello di somigliare». Il *pensiero assomiglia* «diventando ciò che il mondo gli offre, e restituendo ciò che gli viene offerto al mistero, senza il quale non ci sarebbe alcuna possibilità di mondo né alcuna



possibilità di pensiero». La somiglianza riunisce «spontaneamente queste figure in un ordine che evoca in modo diretto il mistero. La descrizione di un tale pensiero non tollera "originalità". L'originalità o la fantasia non vi apporterebbero che debolezza o miseria. [...] Non ci sono modi diversi di rappresentare il pensiero ispirato che assomiglia al mondo apparente».

Un'immagine della somiglianza «non risulta mai dall'illustrazione di un "soggetto", banale o straordinario che sia, né dall'espressione di un'idea o di un sentimento. Essa non ha nulla di "simbolico", non esigendo i simboli alcuna ispirazione per essere scelti come "soggetti" da rappresentare». La somiglianza «non si preoccupa di accordarsi al "senso comune" o di sfidarlo. Essa riunisce spontaneamente figure del mondo visibile, in un ordine dato dall'ispirazione».

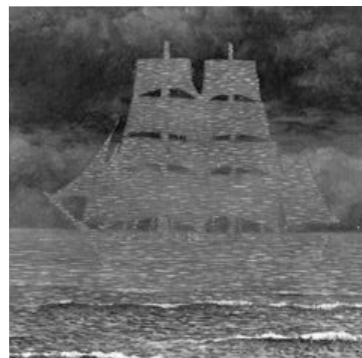
S'intuisce che Magritte fa convergere una pluralità di dinamiche nel concetto di somiglianza, scavalcando vigorosamente la pura questione retorica: tanto più in quanto viene contestualmente introdotta la nozione non banale di «immagine dipinta». Essa è la descrizione pittorica di uno stato del mondo, isomorfa alle articolazioni del reale: si regge sulla similitudine. Sembra dunque aprirsi una spaccatura fra pensiero e immagine, il primo legato alla somiglianza, la seconda alla similitudine, cioè agli aspetti del mondo visibile. L'aporia è più teorica che sostanziale, visto che quanto interessa a Magritte è identificare la mente con il processo metaforico e collocare ben salda l'immagine nel cuore del visibile: «la somiglianza» (conoscenza diretta dell'oggetto, identificazione) «è suscettibile di diventar visibile tramite un'immagine esatta della somiglianza». Altrimenti detto, l'atto creativo coincide con «l'evento in cui il pensiero è la somiglianza stessa», cioè con «l'immagine pittorica della somiglianza». E ritorna, a conclusione, la questione del perturbante, giacché «le cose familiari cessano d'essere familiari quando vengono adunate nell'ordine della somiglianza».⁵⁵⁸

La pura visione è manifesta ne *La spiegazione* con tutta la sua «straordinarietà»: il nuovo oggetto, sintesi visiva della carota e della bottiglia, riesce per somiglianza a relazionarsi a entrambi. Magritte in questo quadro trova nella somiglianza di forma e colore una forte tendenza all'unificazione; le leggi del pensiero e il fattore dell'esperienza passata sono completamente subordinati alla visione fenomenica. Scrive Magritte: «La somiglianza, che è suscettibile di diventare visibile attraverso la pittura, non comprende le figure se non come appaiono nel mondo: persone, tende, armi, astri, solidi, scritte ecc. riuniti spontaneamente nell'ordine in cui il familiare e l'estraneo sono restituiti al mistero».⁵⁵⁹ Per l'artista è proprio l'evocazione del mistero che ci permette di vedere le cose come esse sono. I soggetti dipinti da Magritte, pur essendo oggetti di uso quotidiano, sono mostrati nel loro mistero e quindi visti nel loro essere ciò che sono, una volta discostato il velo che li copre nella familiarità del loro significato d'uso. Il risultato è mostrare e vedere le cose in tutto il loro

mistero, per fare questo l'artista li «isola», li «illumina violentemente», ponendoli in un nuovo ordine che ne sospende i significati abituali. «Le cose sono abitualmente così nascoste in conseguenza degli *usi* cui sono adibite, che quando riusciamo a vederle per un istante abbiamo la sensazione di conoscere il segreto dell'universo. Far *vedere* le cose equivarrebbe in definitiva a dimostrare l'esistenza dell'universo, a conoscere un segreto supremo». Lo stesso Magritte sostiene che le cose sono integrate «in un insieme isolato che acquista questo fascino degli oggetti isolati e la loro forza di visibilità». Ciò procura una sorta di «illuminazione violenta» definita il «sole dell'universo mentale». Gli oggetti sono «più idonei a provocare il piacere in ragione della violenza dell'illuminazione che ricevono». La violenza di quest'illuminazione «li renderà i più visibili e i più percepiti». Quest'*illuminazione* è quella «dell'*isolamento* del nostro universo mentale», per il quale «un qualsiasi oggetto integrato in un insieme non perde la sua qualità di *isolamento* poiché quest'insieme è nel nostro universo mentale isolato». ⁵⁶⁰

8.2 Somiglianza e rivalità tra principi

La capacità di determinazione del principio della chiusura si evidenzia quando esso prevale su altri fattori. La sinergia o la rivalità tra i diversi principi di unificazione determina un certo rendimento fenomenico dell'immagine. Il dipinto intitolato *Il seduttore* 1953 è un esempio di prevalenza della chiusura: la forma chiusa della nave si impone visivamente contro la somiglianza, data dalla continuità del mare all'interno della figura. L'unità percettiva della nave è garantita dal principio di unificazione della chiusura e dal suo prevalere sulla tendenza all'unità dato dalla somiglianza.



Il sapore delle lacrime (1948) è un esempio simile al precedente. La doppia identità della figura è determinata dalla somiglianza: troviamo nella parte alta *un* uccello e nella parte bassa *una* foglia. Questa doppia possibilità d'interpretazione non trova supporto visivo poiché la pregnanza e la chiusura determinano l'unicità e singolarità della figura. Dunque, seguendo il principio metodologico *esse est percipi*, dobbiamo affermare di vedere una figura la cui «doppiezza» è sì presente, ma unicamente sul piano cognitivo del riconoscimento: non solo l'unità è determinata visivamente, ma anche gli

aspetti concettuali sono iscritti in una rete di fatti di pura visibilità che si contrappongono all'esperienza passata.

Quest'ultima, infatti, è anche l'*esperienza passata*. Questo fattore però non è onnicomprensivo ed è visivamente meno incisivo di quanto normalmente si pensi. Esiste una confusione terminologica che è bene chiarire: parlare di esperienza passata può indicare sia un fattore d'unificazione, sul piano della pura visione, sia un equivalente di tutto ciò che riguarda organizzazioni cognitive, quali concetti, intenzioni, influenze culturali ecc. L'esperienza passata indica:

- 1 - Un fattore di unificazione percettivo.
- 2 - Un contenuto di pensiero empirico.

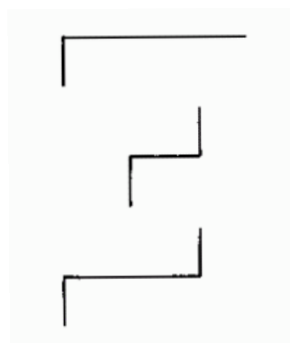
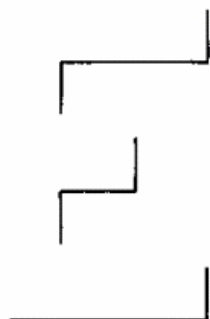
Questa confusione nasce dal fatto che la gran parte degli studiosi (costruttivisti) indicano la percezione come un tutto indistinguibile o intrinsecamente legato ad attività di percezione.⁵⁶¹ Cercheremo di mantenere questa distinzione nel corso della ricerca e per facilitare la lettura chiameremo il primo «fattore di unificazione empirico» (abbreviato in *fattore empirico*), il secondo *esperienza passata*. «Il senso di familiarità – scrive Kanizsa – che gli oggetti hanno per noi, il particolare significato che assumono nel mondo privato di ciascun individuo e in primo luogo la loro “valenza” affettiva sono il prodotto del numero e del tipo di esperienze che con essi abbiamo avuto, sono il risultato delle nostre diverse storie individuali. Non altrettanto pacifica è la questione dell'influenza che l'esperienza passata esercita su altre caratteristiche più primarie degli oggetti – la forma, il loro colore, la loro grandezza, il loro movimento – e prima ancora sul costituirsi stesso degli oggetti, cioè sui processi attraverso i quali la molteplicità degli stimoli si articola in oggetto percettivi discreti. Su tale questione si contrappongono due tesi principali: quella secondo la quale l'esperienza passata in quanto tale esercita un'azione determinante sull'organizzazione percettiva attuale e quella che tende a limitare al massimo il ruolo di questo fattore».⁵⁶²



8.3 L'esperienza passata e l'unità della cosa

L'*esperienza passata* può così essere esposta: gli oggetti «A» e «B» sono abitualmente visti associati assieme, allo stesso modo, «C» è sempre visto isolatamente; nel caso ci trovassimo di fronte ad un esempio che mostra «A-B-C» congiuntamente uniti, l'*esperienza passata* ci condurrà ad una

segmentazione del campo visivo in «AB»+«C». Un'esemplificazione potrebbe essere la seguente: dato «457HP» come stimolo, saremo spinti dall'abitudine (o esperienza passata) a leggere numeri abbinati unicamente a numeri e lettere con lettere, a *vedere* il dato 457HP come composto da 457+HP.⁵⁶³ In questo caso la distinzione operata tra il gruppo di lettere ed il gruppo numerale avviene unicamente su un piano interpretativo cognitivo, l'*esperienza passata* non modifica nulla all'interno della pura datità visiva: essa «non fa riferimento ad alcun aspetto concretamente presente nella struttura delle situazioni date, o a reazioni visibili tra esse, o al loro contenuto. Il risultato dell'organizzazione dipende essenzialmente da un'abitudine, cioè da un fatto “esterno, estrinseco, arbitrario” rispetto a ciò che è attualmente veduto».⁵⁶⁴ Costitutivamente diverso è un esempio rappresentante il *fattore d'unificazione empirica*: l'abitudine a incontrare assiduamente «A-B-C-D» relazionati assieme, che può provocare l'esistenza di «D» anche in assenza della stimolazione fisica.



Le tre datità segregate possono unificarsi in virtù del *fattore empirico* ed apparirci come una «E» visivamente altrettanto reale e fenomenicamente *una*. «Una cosa molto importante che di solito non viene detta è che, al fine di attivare questo fattore, le componenti stimolatorie presentate devono essere strategiche, nel senso che debbono contenere elementi particolari di informazione e non possono essere scelte a caso. Infatti, se proponessimo i segmenti della «E» mancanti nella figura (a), la figura complessiva non sarebbe più recuperabile. Questo fatto indica indirettamente che le forme degli oggetti che conserviamo in memoria sono sintetizzate sulla base di alcune caratteristiche salienti. Si può allora ritenere che il fattore “esperienza passata” funzionerà nell'unificare gli stimoli solo se essi presentano quelle caratteristiche».⁵⁶⁵

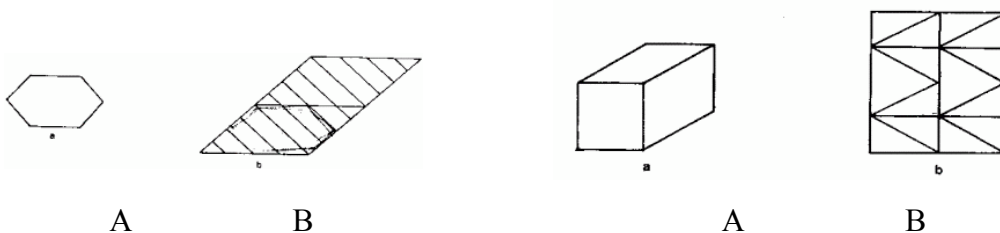
La ristrutturazione visiva che avviene nella figura mostra con evidente chiarezza la diversità dei due casi: mentre l'*esperienza passata* è onnipresente

alla datità visiva, anche se non incide affatto su quest'ultima, il *fattore empirico* agisce sul piano della pura visione anche se limitatamente ad alcuni casi. Una volta isolato il *fattore empirico*⁵⁶⁶ dall'*esperienza passata*, possiamo misurare la sua forza aggregante confrontandolo con altri fattori.



In questo esempio la sovrapposizione speculare della scritta «molto vino buono» costituisce un'unità, sfruttando diversi fattori di aggregazione quali la chiusura e la pregnanza. «L'esperienza passata come fattore di unificazione percettiva, dunque esiste, produce degli effetti ben definiti, e svolge un ruolo specifico in alcune organizzazioni dell'esperienza attuale. [...] La faccenda si prospetta però in modo diverso se cerchiamo di generalizzare la funzione dell'esperienza passata, al punto di renderla responsabile di *ogni* organizzazione unitaria dell'esperienza attuale. [...] Ciò che qui importa sottolineare, ora, è piuttosto il fatto che il rifiuto dell'esperienza passata come unico fattore d'unificazione, e la riassunzione di questo stesso concetto nella forma di un fattore che agisce (quando può) accanto agli altri, costituisce un netto vantaggio nei confronti di nuove possibilità di ricerca».

L'*esperienza passata* non è sufficiente a farci ritrovare le due scritte speculari. Gottschaldt compie un'ampia sperimentazione volta a dimostrare l'assenza di forza disgregante dell'*esperienza passata* rispetto a fattori di aggregazione fenomenica.



La sperimentazione, di cui qui riportiamo solo due esempi, era così presentata: le figure A venivano mostrate ad un gruppo di soggetti un cospicuo numero di volte, mentre ad un altro gruppo veniva mostrata un'unica volta. Le figure B sono un «mascheramento» delle figure A. «Ogni segmento – scrive Bozzi – cambia la sua *funzione*, nel nuovo contesto. E quest'affermazione va intesa nel senso più radicale; ogni segmento *non è più* in B quello che era in A; cioè, in B non c'è nulla che fosse in A, e dunque non deve destare meraviglia il fatto che

non vi si trovi nulla».⁵⁶⁷ I risultati della sperimentazione mostrano che il ritrovamento della prima figura nella seconda non dipende dal numero di ripetizioni. Un soggetto empirico nel momento di relazione col dato fenomenico è determinato da una gamma di reazioni sia di tipo visivo che d'ordine cognitivo, le possibilità aperte dalla relazione sono vincolate dalla tipologia dello stimolo. Perché un dato possa essere denominato entro l'*esperienza passata* deve poter riconoscersi in questa definizione: un dato percettivo «A-B-C», fondato su un alto numero di ripetizioni, deve, in un complesso più ampio di stimoli «K-L-M-A-B-C-X-Y-Z», emergere nella forma «K-L-M» «A-B-C» «X-Y-Z» meglio di quanto lo stesso stimolo «A-B-C» emerga con un numero di ripetizioni molto inferiore. Si è visto come l'*esperienza passata* – intesa come la «ripetizione» dell'incontro tra un dato osservatore ed una costellazione di stimoli – «pesa praticamente niente nel dar corpo ad una unità segregata, qualora gli altri fattori di organizzazione siano distribuiti nel campo in modo da agire contro di essa».⁵⁶⁸

La distinzione fatta tra *fattore empirico* ed *esperienza passata* è stata necessaria per mostrare la diversità tra due fatti: uno d'unificazione fenomenica e l'altro cognitivo.

8.4 Rappresentazione pittorica ed esperienza passata

Un altro caso in cui Magritte destabilizza l'uso abituale di un oggetto è rappresentalo nel quadro *La riproduzione vietata* 1937. In esso l'immagine speculare non restituisce l'identità di chi l'osserva. Il soggetto del quadro solleva una questione: l'immagine allo specchio presuppone, per esser tale, l'esperienza passata? Se così fosse non potremmo definire immagine ciò che Magritte qui rappresenta, al contrario l'immagine fenomenica è tale ancor prima di essere immagine di qualcosa. Ciò sembra implicito nel quadro di Magritte: l'immagine allo specchio anche se empiricamente impossibile riesce a *essere*, nella sua apparenza fenomenica, *un'immagine*. Nel quadro l'immagine allo specchio sarebbe, secondo la nostra esperienza, «impossibile»: il contenuto di pensiero che ci permette di riconoscere l'immagine come riflesso, non modifica i modi di dati visiva. Il quadro può essere interpretato come la rappresentazione di due uomini oppure come costituito da un solo uomo, la cui immagine allo specchio è inverosimilmente invertita. Entrambe le possibilità sono due interpretazioni



della medesima datità fenomenica, la quale ci appare così come appare, indipendentemente da ogni nostra interpretazione.

L'arte della conservazione, dipinto nel 1950, è un quadro che va osservato con particolare interesse ai fini del nostro discorso: ciò che vediamo dipinto è una serie di rocce disposte in modo da formare la parola «RÊVE», in francese sogno. *L'esperienza passata* permette il riconoscimento della scritta, questa è composta in un certo modo: *come appare*. Prendiamo per esempio la prima delle quattro unità, che noi chiamiamo o identifichiamo in una «R». Questa potrebbe essere interpretata da un soggetto di lingua greca anche come due «Π» sovrapposti. Similmente potremmo interpretare la «E», del quadro, come due «T» sovrapposte oppure come due «L» rovesciate. Mano a mano che proseguiamo questo «gioco interpretativo» diventa sempre più difficile fare collimare l'esercizio ermeneutico al dato visivo. Il dato osservato ospita una gamma di interpretazioni possibile e non ogni possibile interpretazione. Ma ciò che ci preme evidenziare è che il *riconoscimento* è un'attività di pensiero autonoma e distinta dalla percezione visiva. Posso riconoscere la parola Rêve seppur mascherata tra le rocce. Il fatto che noi osserviamo e non riconosciamo la parola non significa che vediamo in modi diversi, significa che vediamo cose diverse. Abbiamo di fronte a noi la stessa datità fenomenica solo *diversamente* interpretata in accordo a certi aspetti della cosa osservata.



Poniamo questa obiezione: l'esperienza passata, permettendoci il riconoscimento della parola «RÊVE», determina l'unificazione delle quattro unità che formano la parola. Potremmo anche obiettare che il greco, che interpreta la «R» come due «Π» vede in verità due unità. Ma il greco vede due unità o due *identità*? Il problema deve essere centrato su questo fatto: una datità fenomenica è ciò che appare così come appare. La *datità* può possedere anche il carattere fenomenico dell'*ambiguità*, ma non è questo il caso. Qui ciò che è ambiguo della rappresentazione non è il suo carattere propriamente visivo, ma l'ambiguità del problema è cognitiva: consiste quindi nell'attribuzione di due diverse *identità* su un medesimo dato fenomenico. Il *mascheramento* è la prova di quanto è stato appena detto: se noi proviamo a mascherare un'immagine possiamo gradualmente arrivare ad annullarne l'identità, in quanto si è ristrutturata la datità fenomenica (*L'arte della conversazione IV* è un esempio di mascheramento percettivo). «Si parla genericamente di «mascheramento»

quando a una figura o struttura vengono aggiunte o tolte delle parti che la trasformano in una nuova struttura nella quale la prima è quasi impossibile da ritrovare o è rintracciabile solo con difficoltà». Kanizsa spiega quali sono i limiti entro i quali si può parlare di mascheramento: «un criterio ragionevole sia quello proposto da Vicario quando sostiene che si può parlare di mascheramento soltanto quando la struttura mascherata è in qualche modo recuperabile, anche se con difficoltà e solo fuggevolmente. In altre parole: è mascherato solo ciò che *può essere smascherato*. [...] il ritrovamento deve essere possibile a livello fenomenico, adoperando soltanto gli occhi, senza altro intervento che non sia il guardare. [...] Dire che una configurazione non è smascherabile equivale a dire che le parti che dovrebbero collegarsi in una certa struttura non sono disponibili per questa riorganizzazione, perché sono già inglobate in altre strutture dalle quali non riescono a svincolarsi».⁵⁶⁹ Questo aspetto ci permette di ribadire che è sempre un fatto percettivo a determinare l'*identità*, mai un pensiero o un contenuto cognitivo possono *falsificare* il dato sotto osservazione. Il divario tra ciò che è osservato e le attività cognitive di ordine superiore che concorrono all'attività dell'osservazione, in questo caso il riconoscimento, risiede nella distinzione tra la staticità della mera osservazione del dato fenomenico e l'attività cognitiva coinvolta nell'interpretazione dello stesso. Nell'esempio della «R» di Rêve, pur percependo l'unità della figura, attraverso l'uso delle facoltà cognitive e dell'esperienza passata, possiamo riconoscere nell'unità «R» due elementi distinti «Π».

8.5 Immagine e somiglianza

La riflessione svolta fino a qui mostra come la nozione di somiglianza giochi un ruolo centrale nel pensiero e nell'opera di Magritte ed è posta in stretta connessione al problema dell'unità della cosa, come testimonia questo passo dell'artista: «La somiglianza è un pensiero che emerge diventando ciò che mondo gli offre e *riunendo* ciò che gli viene offerto nell'ordine del mistero, senza il quale il mondo non esiste. [...] Quel che si deve dipingere è l'immagine della somiglianza, se il pensiero deve diventare visibile nel mondo. [...] il pensiero non è un rapporto, esso è essenzialmente un atto». È l'atto di assomigliare alle *cose*, esso permette di riconoscere un certo ordine di cose come somiglianti, ma ciò che va rilevato è che la somiglianza in un certo senso è mondo. Essa dal punto di vista strettamente percettivo è anche mondo: i principi di unificazione sono una condizione necessaria, anche se non sufficiente, all'apparire della cosa. Non lo è invece il mondo fisico, ma lo è il mondo fenomenico di cui direttamente facciamo esperienza. L'unità della cosa

del mondo esterno ci è data secondo principi fenomenici, e la sua raffigurazione non è costituita direttamente dalla somiglianza, ma dalla sostituzione della cosa con un'altra, ottenuta attraverso la produzione e l'attività dell'artista. La cosa osservata nel quadro può anche assomigliare a qualcosa. Questo è il problema che ci accingiamo a tematizzare: la rappresentazione pittorica e il mondo esterno.

Questo passaggio teorico è espresso chiaramente dallo stesso Magritte: «L'atto essenziale del pensiero è la somiglianza, la quale comprende i termini di una conoscenza e l'ordine che li riunisce spontaneamente. Quest'ordine non è presente se non nell'atto essenziale del pensiero. La pittura è chiamata familiarmente «un'arte della somiglianza». Ma un'immagine dipinta non può somigliare. *Solo il pensiero può somigliare*. Il pensiero può somigliare a un'immagine dipinta diventando la conoscenza di un'immagine dipinta».⁵⁷⁰ La verità della «logica» fenomenica è diversa dalla verità dell'elaborazione cognitiva. La dinamicità del quadro non è invalidata dalla logica di pensiero, poiché la sola esperienza passata non può essere garante del risultato percettivo. Le qualità riprodotte nella rappresentazione sono un ponte intra-percettivo con il mondo.

I principi di unificazione analizzati dalla fenomenologia sperimentale mostrano l'*unità* fenomenica della cosa e della sua raffigurazione. Essi sono la condizione necessaria della *possibilità* stessa della rappresentazione pittorica di poter raffigurare qualcosa. Il pittore può anche ignorare i principi che utilizza nel suo agire artistico, giudicando di volta in volta il risultato che ottiene: in questo senso Merleau-Ponty definisce la «scienza pittorica». Le condizioni dell'apparire fenomenico sono ciò che la pittura «mette in gioco» operando una sostituzione della cosa fenomenica con la cosa in immagine.

Attraverso una serie di esemplificazioni, abbiamo cercato di individuare prima l'aspetto propriamente visivo dell'immagine e in un secondo momento abbiamo cercato di comprendere come l'unità fenomenica determini l'*identità* e la sua conseguente riconoscibilità.

BIBLIOGRAFIA – OPERE CITATE

Bozzi, P., *Unità, identità, causalità*, Cappelli, Bologna 1969.

Bozzi, P., *Experimenta in visu*, Guerini, Milano 1993.

Burigana, L., *Singularità della visione*, Upsel, Padova 1996.

Brandt, R., *René Magritte*, in *Philosophie in Bildern*, DuMont Buchverlag, Köln 2000, tr. it. di M. G. Franch e D. Gorreta, *Filosofia nella pittura-Da Giorgione a Magritte*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2003.

Breton, A., *Manifestes du Surréalisme*, Pauvert, Paris 1981, tr. it. di L. Magrini, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 1987.

Cacciavillani, G., *La paleologia di Magritte*, in «Aut Aut», 225, (1998).

Donà, M., *Il mistero dell'esistere*, Mimesis, Milano-Udine 2006.

Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe*, Editions Fata Morgana 1973, tr. it. di R. Rossi, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988.

Gablik, S., *Magritte*, Thames and Hudson, London 1970, tr. it. di M. Parizzi, *Magritte*, Rusconi, Milano 1988.

Hammacher, A. M., *Magritte*, Harry N. Incorporated, New York 1973, tr. it. di D. Levi, *Magritte*, Garzanti, Milano 1987.

Kanizsa, G., *Grammatica del vedere*, Mulino, Bologna 1980.

Kanizsa, G., *Fenomenologia sperimentale della visione*, Franco Angeli, Milano 1984.

Kanizsa, G., *Vedere e pensare*, Mulino, Bologna 1991.

Koffka, K., *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge & Kegan, London, 1935, trad. it. C. Sborgi, *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Milano 1970.

Leen, F., *Un rasoio è un rasoio*, in Ollinger-Zinque, Lenn, (a cura di), *Magritte*, Rizzoli, Milano 1998.

Magritte, R., *Ecrits complets*, Flammarion, Paris 1979, tr. it. a cura di A. Blavier, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli editore, Milano 1979.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.1 1916-1930* Electa, Milano 1998.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.2 1931-1948* Electa, Milano 1998.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.3 1949-1967* Electa, Milano 1998.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.4 1918-1967* Electa, Milano 1998.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.5* Electa, Milano 1998.

Massironi, M., *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998.

Merleau-Ponty, M., *Le visibile et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi, (a cura di) M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993.

Metzger, W., *Psychologie*, Steinkopff Darmstadt, 1941, trad. it. di L. Lumbelli, *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, Giunti-Barbèra, Firenze 1971.

Ollinger-Zinque, G., Leen, F., *Magritte*, Charly Herscovici, Bruxelles 1998, ed. it. RCS Libri, Milano 1998.

Sylvester, D., *Magritte*, Umberto Allemandi & C., Torino 1992.

Sylvester, D., *La conferenza perduta di Magritte*, in Ollinger-Zinque, Lenn, (a cura di), *Magritte*, Rizzoli, Milano 1998.

Wertheimer, M., *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, «Psychologische forschung», 1923, trad. ingl., *The general theoretic situation*, in W.D. Ellis (Ed.), *A source book of Gestalt psychology*, Routledge & Kegan Paul, London 1938.

Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961, trad. it. di A. G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968.

VI. FARE COSE CON I FENOMENI E IL GIOCO DELLA SOMIGLIANZA

«Quelle est donc cette science secrète qu'il a ou qu'il cherche? ... Ce fondamental de la peinture, et peut-être de toute la culture?».

M. Merleau-Ponty

DEL RIGORE DELLA SCIENZA

«...In quell'Impero, l'Arte della Cartografia raggiunse tale Perfezione che la mappa d'una sola Provincia occupava tutta una Città, e la mappa dell'impero, tutta una Provincia. Col tempo, codeste Mappe Smisurate non soddisfecero e i Colleghi dei Cartografi eressero una Mappa dell'Impero, che uguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso. Meno Dedite allo Studio della Cartografia, le Generazioni Successive compresero che quella vasta Mappa era Inutile e non senza Empietà la abbandonarono alle Inclemenze del Sole e degl'Inverni. Nei deserti dell'Ovest rimangono lacere Rovine della Mappa, abitate da Animali e Mendichi; in tutto il Paese non è altra reliquia delle Discipline Geografiche».

J-L Borges

1. Premessa

Il chiarimento fin qui svolto della «grammatica» della percezione visiva è stato operato attraverso l'uso di immagini, intese come «fatti sotto osservazione», mentre l'analisi della *raffigurazione* della «cosa» sarà chiarito attraverso la percezione stessa. Le immagini ricoprono un doppio ruolo: da un lato ci sono servite per chiarire il significato della percezione immediata, dall'altro saranno oggetto di indagine e il loro senso sarà chiarito attraverso la percezione fenomenica. L'idea di una fenomenologia *iuxta propria principia* sarà quindi ripresa e applicata al problema della rappresentazione pittorica.

Il tema potrebbe essere presentato così: percepiamo dei segni tracciati su una superficie che se organizzati in un certo modo non sono più visti come segni ma come di-segni. Quando l'immagine prende corpo non vediamo più la superficie bensì la figura che rappresenta la «cosa». Sebbene le rappresentazioni pittoriche siano superfici piatte sono trattate in modo da rappresentare qualcosa: «Non esiste neppure da lontano una scienza delle rappresentazioni pittoriche. Quello che artisti, critici e filosofi dell'arte devono conoscere sulle rappresentazioni pittoriche ha poco in comune con quello che ne devono sapere fotografi, ottici e geometri. Non sembra neppure che essi parlino dello stesso argomento. Nessuno sembra sapere che cosa sia una rappresentazione pittorica».⁵⁷¹ Una *figura*, afferma Gibson, è una superficie che specifica sempre qualcosa d'altro da quello che è. L'informazione mostrata è duplice: la figura è sia una scena sia una superficie, e la scena è dietro la superficie. Quando vediamo l'immagine di qualcosa, per esempio, una pipa, come nel caso di Magritte, o un elemento geometrico come un cubo, quale relazione sussiste tra la «cosa» e la sua raffigurazione e, più in generale, tra essa e il mondo esterno?

Nel dibattito contemporaneo vi sono due teorie antitetiche, quella della «somiglianza» e quella della «convenzione arbitraria»; tra queste due posizioni estreme ve ne sono diverse intermedie. La teoria della somiglianza sostiene che le immagini devono somigliare alla realtà che rappresentano, per questa ragione vi deve essere qualcosa di comune, di identico, tra la realtà e la rappresentazione pittorica. Detto altrimenti: «A rappresenta B nella misura in cui A somiglia a B». Mentre secondo la teoria «convenzionalista» le rappresentazioni pittoriche sono trattate come un sistema di simboli artificiali, una sorta di linguaggio, quindi il loro contenuto sono determinati da proprietà sintattiche e semantiche, convenzionali e quindi arbitrarie. Tra la cosa e il raffigurato non vi è secondo questa teoria alcuna connessione naturale, altrimenti si imparerebbe a leggere un quadro così come impariamo il linguaggio verbale.

In questo capitolo prenderemo in esame il problema del rapporto tra la cosa e la rappresentazione pittorica a cominciare dall'analisi della somiglianza. La nostra tesi è la seguente: nella rappresentazione pittorica è possibile riscontrare una relazione di somiglianza con le cose, ma l'immagine non si basa sul nesso relazionale di somiglianza, diversamente la rappresentazione pittorica *sostituisce* la «cosa» e non rinvia se non indirettamente a essa. Colui che produce un'immagine gioca, anzi mette in gioco, attraverso l'azione del disegnare e del dipingere le modalità di apparenza del fenomeno colto *iuxta propria principia*. Quando è all'opera, l'artista è come se mettesse le mani dentro i fenomeni, portando alle luce cose fatte di pittura.

1.1 L'immagine

Una prima domanda che può rendere più chiara l'impostazione del problema è così formulata: che rapporto c'è tra il soggetto, l'immagine e il mondo esterno? Un interrogativo strettamente legato a questo è quale differenza sussista tra una raffigurazione (o rappresentazione pittorica) e un'immagine. Il termine «raffigurazione» va inteso, almeno in parte, come sinonimo di «immagine». Consideriamo però anche il fatto che ogni raffigurazione è un'immagine, mentre non ogni immagine è una raffigurazione. La raffigurazione può essere intesa come somigliante a «qualcosa», diversamente un'immagine può «stare per» qualcosa in quanto ha come presupposto una «convenzione». Dunque, mentre la prima instaura direttamente un rapporto con il proprio referente, la seconda, senza un accordo convenzionale, potrebbe stare indifferentemente per ogni cosa.

Questa distinzione può essere discutibile, ma per ora l'importante è delineare e impostare il problema: per esempio l'immagine di un cubo rosso possiede delle proprietà (forma, colore...) le quali effettivamente possono essere possedute dall'oggetto rappresentato. L'asserzione scritta (o proferita) «il cubo è rosso» ha la funzione di veicolare l'informazione del colore del cubo. Ma la rappresentazione enunciata non è rossa e neppure somiglia a un cubo: il rapporto viene culturalmente o empiricamente da noi instaurato tramite una convenzione.

Prendiamo per esempio l'idea di immagine che Wittgenstein presenta nel *Tractatus*: nell'autunno del 1914 egli annota in un quaderno una pagina importante per la successiva stesura della sua prima e in un certo senso unica opera: «Nella proposizione un mondo è composto sperimentalmente. (Come quando al tribunale di Parigi un incidente d'automobile è rappresentato con pupazzi etc.) Da ciò deve risultare subito l'essenza della verità (a meno che io

sia cieco). Pensiamo alle grafie geroglifiche, ove ogni parola rappresenta il proprio significato! Pensiamo alla possibilità che anche immagini reali di stati di cose siano giuste e non siano giuste.



Se, in quest'immagine, la sagoma di destra rappresenta l'uomo A, e quella di sinistra designa l'uomo B, il tutto potrebbe dire ad esempio "A tira di scherma con B". La proposizione in scrittura ideografica può esser vera e falsa. Essa ha un senso indipendente dalla sua verità o falsità. Riferendosi ad essa deve potersi dimostrare tutto l'essenziale. Si può dire: noi non abbiamo, è vero, la certezza di poter mettere sulla carta tutti gli stati di cose in immagini; ma certo abbiamo la certezza di poter raffigurare in una scrittura a due dimensioni tutte le proprietà logiche degli stati di cose. Qui siamo pur sempre molto alla superficie, ma su una buona strada». ⁵⁷² Questo pensiero annotato il 29.9.1914 nei *Quaderni 1914-1916* può essere considerato l'anticipazione della teoria dell'immagine contenuta nel *Tractatus logico-philosophicus*. Teoria enunciata nelle proposizioni 2.1 fino alla proposizione 3. Wittgenstein ricava il termine «immagine» (*Bild*) pensando sia all'immagine disegnata sia all'immagine matematica. Infatti il matematico, dice Wittgenstein, «parla di raffigurazione anche laddove il pittore non userebbe tale espressione». ⁵⁷³ Nel passaggio citato all'inizio, il filosofo ricorda di aver sentito che nei tribunali di Parigi gli incidenti automobilistici venivano ricostruiti per mezzo di macchine e pupazzi: perché questa rappresentazione sia possibile è necessario che gli elementi del modello stiano al posto degli elementi della situazione rappresentata. Questa è la relazione raffigurativa (*abbildende Beziehung*) che fa sì che si possa parlare d'immagine, ma anche tra gli elementi del modello sussiste un rapporto con gli elementi reali che, in questo caso, è una «relazione spaziale». La relazione fra gli elementi di un'immagine, è un fatto, così come l'immagine. ⁵⁷⁴ Nella proposizione 2.15 del *Tractatus* scrive: «Che gli elementi dell'immagine siano in una determinata relazione l'uno all'altro mostra che le cose sono in questa relazione l'una all'altra. Questa connessione degli elementi dell'immagine sarà chiamata struttura dell'immagine; la possibilità della struttura, forma della raffigurazione dell'immagine». ⁵⁷⁵ Ogni immagine possiede una struttura, ma questa non va identificata con l'immagine, la quale è invece costituita dalla struttura e dalla relazione di raffigurazione: «L'immagine è la relazione fra gli elementi in quanto elementi che hanno una relazione raffigurativa con gli oggetti». ⁵⁷⁶ La

possibilità della struttura è la «forma di raffigurazione» (*Form der Abbildung*). Nell'esempio fatto da Wittgenstein, sopra riportato, il modellino dell'incidente, per l'effettiva relazione spaziale fra i veicoli in miniatura, è la struttura dell'immagine: la possibilità di questa relazione, data dall'essere essi tridimensionali, è la forma di raffigurazione. Nell'immagine e in ciò che essa raffigura, vi deve essere qualcosa in comune, d'«identico»: questo, è chiamato da Wittgenstein, la «forma di raffigurazione». ⁵⁷⁷ «Ciò che l'immagine deve avere in comune con la realtà, per poterla raffigurare – correttamente o falsamente – nel proprio modo, è la forma di raffigurazione propria dell'immagine [2.17]. L'immagine può raffigurare ogni realtà della quale ha la forma. L'immagine spaziale, tutto lo spaziale; la cromatica, tutto il cromatico; etc. [2.171]». ⁵⁷⁸

La forma di un oggetto in quanto oggetto dotato di una determinata forma di raffigurazione è ciò che costituisce la connessione con la realtà: questa viene decisa dalla persona che stabilisce la correlazione tra gli elementi dell'immagine e quelli della realtà. Come avvenga questa correlazione è una questione empirica e quindi esterna allo scopo del *Tractatus* che traccia un limite tra ciò che può essere detto e ciò che non può essere detto filosoficamente: qui, infatti, i suoi interessi sono rivolti più alla «forma di raffigurazione» che alla «relazione di raffigurazione». ⁵⁷⁹ «La relazione di raffigurazione consta delle coordinazioni degli elementi dell'immagine delle cose [2.1514]. Queste coordinazioni sono quasi le antenne degli elementi dell'immagine, con le quali l'immagine tocca la realtà [2.1515]». ⁵⁸⁰ Le immagini possono avere diversi gradi di astrattezza o verosimiglianza con ciò che raffigurano: la forma di raffigurazione dell'immagine può essere più o meno ricca. Ma deve sussistere qualcosa di «identico» perché l'immagine possa raffigurare la realtà, anche in maniera scorretta, questo elemento comune è la «forma logica». «Ciò che ogni immagine, di qualunque forma essa sia, deve avere in comune con la realtà, per poterla raffigurare – correttamente o falsamente – è la forma logica, cioè la forma della realtà [2.18]. Se la forma della raffigurazione è la forma logica, l'immagine si chiama l'immagine logica [2.181]. L'immagine ha in comune con il raffigurato la forma logica della raffigurazione. [2.2]». ⁵⁸¹ È necessario quindi che gli elementi dell'immagine possano combinarsi reciprocamente secondo un modello che corrisponda alla relazione fra gli elementi di ciò che è raffigurato. ⁵⁸² Poiché ogni immagine deve avere una forma logica in comune con il raffigurato, la forma logica appartiene alla forma di raffigurazione dell'immagine. Ogni immagine oltre a essere un'immagine spaziale, cromatica o di altro tipo è anche un'immagine logica. Il senso di un'immagine è dato dalla possibilità che essa rappresenti un possibile stato di cose: l'immagine è vera o falsa a seconda che il suo senso

concordi con la realtà. Nessuna immagine è vera o falsa a priori: per stabilirlo bisogna confrontarla con la realtà, ma il senso dell'immagine è dato dalla possibilità del sussistere di uno stato di cose e non dal fatto che empiricamente qui e ora vi sia una corrispondenza empirica tra le cose e l'immagine.

1.2 Le forme del fare

Secondo Leon Battista Alberti l'inventore della pittura è Narciso: se l'origine delle immagini può essere vista nell'accostamento dello specchio alla tela ciò accade perché il loro raffigurare rimanda alla stesse leggi, a un'analogia obbedienza alla geometria della luce.⁵⁸³ La natura illusoria delle immagini venne evidenziata da Platone nel decimo libro della *Repubblica*: quest'idea della pittura come illusione è ancora oggi presente, ma come concepivano l'atto di produzione, proprio del «fare» artistico, Platone e Aristotele? La risposta a questo interrogativo potrebbe essere generalizzata a tutti i Greci. In cosa consiste, come avviene il fare proprio del pittore e da dove nasce l'idea che i quadri rappresentino un inganno dei sensi? È questo il punto più interessante da mettere in luce per il fine di questa ricerca: ovvero, come l'immagine (il quadro) si *forma*. Non è un caso la centralità di questi interrogativi nel pensiero dei Greci; infatti la loro riflessione pone in gioco la nozione stessa di «arte» e di «imitazione». Resta ancora per noi centrale recuperarla, per coglierne l'ampia ripercussione su tutta la cultura occidentale.

Il concetto di arte nell'antica Grecia va ricondotto al termine equivalente di *téchne*, che indica in generale il fare, ovvero quella particolare forma del fare che viene indicata con il termine *poiesis*. Quest'ultimo indica un'operazione d'ordine strumentale: Aristotele usa l'espressione *poietika organa* per designare quel che è atto a «produrre» qualcosa: gli attrezzi e, quasi sullo stesso piano, il *demiourgo*. La *poiesis* viene così a definirsi per contrasto con la *praxis*: nell'azione l'uomo agisce di per sé, non produce nulla di esterno alla propria attività; il campo della *praxis* esclude tutte le operazioni tecniche degli artigiani.⁵⁸⁴

Per i Greci la figura del pittore è riconducibile all'interno della figura del *dmiourgo*: questi sono gli artigiani, gli operai, cioè i produttori dell'opera. Platone indica nella figura del pittore, colui che, su una disposizione naturale, è in grado, grazie a un allenamento, di cogliere il «momento opportuno» (*ergon kairon*), ovvero il tempo dell'opera.⁵⁸⁵ Il tempo dell'operazione tecnica non è una realtà stabile, unificata, omogenea, su cui la conoscenza può far presa, ma è un tempo agito. Il tempo in cui l'opportunità va colta è il *kairos*: il punto in cui l'azione del pittore viene a incontrare un processo naturale, che si sviluppa al

ritmo della sua durata propria. L'artigiano deve valutare e attendere il momento in cui l'azione è matura, deve sottomettersi interamente all'occasione: «Se una cosa non è fatta a suo tempo [*ergou kairon*] è già perduta [*diollytai*]». ⁵⁸⁶ Confrontando i seguenti passi della *Repubblica* di Platone e della *Metafisica* aristotelica vediamo come solo per Platone l'idea trascenda operatore e operazione: l'agente è responsabile soltanto del suo manifestarsi. ⁵⁸⁷

L'opera trascende l'agente. L'artigiano non fa l'opera ma la coglie; cioè non è pensato come soggetto-fondamento dell'opera: la vede, l'intuisce e con i propri mezzi la traduce; seguendo le regole, imitandole, porta alla luce ovvero ci manifesta l'opera. Tutto però va perduto, si scioglie: «Se, cioè, l'*érgon* non è intuito, ed essendo intuito rappresentato-imitato, è assoluto *ni-ente*». ⁵⁸⁸

Seguendo la terminologia aristotelica possiamo dire che, in ogni produzione demiurgica, l'artigiano è causa motrice, agisce su un materiale (causa materiale) attribuendo così una forma (causa formale) che è quella dell'opera finita. Questa forma costituisce allo stesso tempo il fine di tutta l'operazione (causa finale). È questa causa che comanda l'insieme dell'attività demiurgica: «La vera causalità del processo d'operazione non risiede nell'artigiano, ma fuori di lui, nel prodotto fabbricato». ⁵⁸⁹ L'essenza del prodotto fabbricato è anch'essa indipendente dall'artigiano, dai suoi procedimenti di fabbricazione, dalle sue innovazioni tecniche, dalla sua abilità. Modello immutabile e non generato, l'essenza si definisce in termini di finalità, in rapporto al bisogno che deve soddisfare l'utente. Per esempio, l'essenza di una sedia è il perfetto adattamento di tutte le sue parti all'uso che se ne fa. «La produzione artificiale nella sua dinamica non richiede principi diversi da quelli della produzione naturale». ⁵⁹⁰ È sempre il fine del processo, la «forma» in atto realizzata nell'opera, che è il principio e la fonte di tutta l'operazione condotta dagli *artigiani*. La causa motrice non è realmente produttrice: ha la funzione d'un mezzo col quale una «forma» preesistente si attua in una materia. Per esempio: «La casa deriva dalla casa, in quanto è prodotta dall'intelletto, perché qui l'arte è la forma» così come «in modo simile stanno le cose anche negli oggetti naturali. Il seme, infatti, produce come le cose che operano in base all'arte, dal momento che esso possiede la forma in potenza, e ciò da cui il seme deriva è in qualche modo omonimo con il prodotto». ⁵⁹¹

L'operare del *technites* è vincolato dai limiti che sono definiti dalla sua *techné*: ogni arte è, fin da principio, fissata da un sistema d'essenze e di poteri, si trova circoscritta nei limiti in cui la rinchiudono il numero e la forza degli strumenti che sono naturalmente suoi e l'opera che essa ha la funzione di produrre. ⁵⁹² Queste le parole di Aristotele: «Infatti un confine è stabilito in questo caso come per tutte le altre arti, dal momento che nessuno strumento di nessuna arte è illimitato per numero e per grandezza». ⁵⁹³

Seguendo le proprie attitudini naturali, l'artigiano, il pittore, ha potuto allenarsi in modo da possedere l'occhio per cogliere l'*érgon* nella sua piena attualità o pienezza; diviene in grado di essere causa del passaggio che porta alla presenza l'opera: l'immagine. Questo passaggio dalla non presenza alla presenza deve seguire un tempo diverso da quello dell'atto fulmineo del *kairos*: all'istante dell'opera corrispondono una serie di momenti, un movimento (*kinesis*), un tempo (*chronos*) dell'artigiano che la imita.⁵⁹⁴

Aristotele per distinguere la *poiesis* dell'artigiano dalla *praxis*, la definisce un semplice «movimento» che implica un'imperfezione: perseguendo un fine che è al di là di esso, non possiede in sé l'*energeia*, cioè l'atto. L'atto appare presente nella «forma» realizzata, nel prodotto, non nello sforzo di lavoro, nell'energia umana spesa nella produzione.⁵⁹⁵ L'opera non potrà mai essere una perfetta imitazione: dall'istante, dall'*akme* (dalla radice *ak-*, che esprime l'idea di «punto» e quindi di «punto culminante») del modello iniziale, in cui l'artista ha intuito l'opera, c'è sempre un degradarsi. Perché il tempo del modello originario è un lampo, un istante che non diviene e dunque non perisce, mentre il tempo dell'artigiano ha un movimento che divenendo consegna una caducità costitutiva all'opera.

Ora cerchiamo di capire, attraverso la riflessione di Aristotele, come i Greci concepiscano nel *fare* la trascendenza dell'atto rispetto all'agente. Quando l'attività umana, scrive Aristotele, non genera niente all'esterno è *praxis*, e l'atto risiede nell'agente stesso; al contrario, in tutti i casi in cui, indipendentemente dall'esercizio, vi è produzione di qualche cosa, l'atto è nell'oggetto prodotto. Per esempio, l'azione di fabbricare risiede in ciò che è fabbricato, così l'azione di tessere in ciò che è tessuto.⁵⁹⁶

Il fare è *causa* di ciò che procede dalla non presenza alla presenza: dal non essere all'essere. Questo procedere dalla non presenza alla presenza non corrisponde al passaggio dal nulla all'essere: questo per i Greci è inammissibile. Diversamente il fare è il passaggio da ciò che non è presente, ma è, a ciò che è presente: l'artigiano rivela, manifesta l'Idea che intuisce. Il fare è un gioco sottile tra una causa (passaggio dalla non presenza alla presenza) ed un tempo (un procedere). Il *poieias*, dice Aristotele, è il peggior giudice della sua opera: infatti la sua azione di fabbricazione concerne i mezzi, il fine lo trascende.⁵⁹⁷

Platone, nel libro decimo della *Repubblica*, ci dice, con ancor maggior precisione, che per ogni cosa esistono tre specie d'arte: quella della sua utilizzazione, della sua fabbricazione e della sua imitazione. Queste appartengono rispettivamente all'utente, all'artigiano ed al pittore.

A conclusione di questo discorso cerchiamo di capire, seguendo Platone nel già menzionato libro della *Repubblica*, il motivo della condanna, del bando dalla

Polis di quel peculiare *demiurgos* che è il pittore.

Il *demiourgos*, l'artigiano, è colui che svolge il suo *ergon* nel *demos* della *polis*, insieme a tutti gli altri artigiani, secondo una suddivisione dei compiti prescritta dalle proprie inclinazioni naturali. Nell'esempio platonico l'operaio, il falegname costruisce il letto, guardando ben fisso l'Idea del letto, attraverso quel complesso di leggi, canoni e regole che compongono il suo *érgon*. «Questo *edos* non è un'«invenzione umana, che l'operaio possa creare, o anche modificare, secondo il capriccio della sua fantasia; al contrario, l'artigiano deve conformarsi il più possibile a questo modello necessario».⁵⁹⁸

«E comunemente – scrive Platone – non si dice anche che l'operaio che fabbrica l'una e l'altra suppellettile guarda l'idea ed è così che l'uno costruisce i letti, l'altro le tavole che noi adoperiamo ed allo stesso modo tutti gli altri oggetti? Perché certo quella che è l'idea stessa nessuno degli operai la costruisce».⁵⁹⁹ Nel più volte menzionato dialogo platonico, il modello di un'imitazione fuorviante viene esemplificata mediante l'uso di uno specchio, grazie al quale chiunque può rappresentare tutta la realtà. Realtà solo apparente, quella dello specchio, così come quella del pittore, cattivo (*sofisten*) artigiano: ovvero cattivo specialista nel fare arti, lontano, da quella «buona e giusta» imitazione delle Idee. Il fare un letto, da parte del pittore non è un vero fare, ma un creare soggettivamente l'immagine di un letto. «E non ti accorgi che tu stesso saresti capace di fare tutte queste cose secondo un determinato metodo? / E quale è questo metodo? – egli chiese. / Non è difficile – risposi – e si può attuare in molti modi e rapidamente, e nella maniera più rapida se vuoi prendere uno specchio e portarlo in giro dappertutto: in men che non si dica subito farai il sole e tutto ciò che sia nel cielo, la terra, te stesso, gli altri esseri viventi, mobili, piante, tutti gli oggetti di cui sopra abbiamo parlato. / È vero! – esclamò – Ma soltanto oggetti apparenti che tuttavia non hanno in sé alcuna realtà».⁶⁰⁰ L'artigiano è dunque un buon *demiourgos* quando imita bene l'*idea* comune al popolo della *polis*. Il pittore, diversamente, non fa un vero letto ma allo stesso tempo sa fare tutto! «Colui che fa tutti gli oggetti che gli altri artigiani fanno ciascuno secondo la propria specialità».⁶⁰¹

Ma cosa fa, si chiede Platone, realmente il pittore? Crea «fantasmi», mere apparenze che fingono la cosa reale senza esserlo in verità. Il prodotto di qualsiasi *techne* non è il suo paradigma, ma in questo suo non esserlo non mente: il prodotto della *poiesis* imita il modello, non lo ripete affatto. Il pittore, invece, finge la piena e autonoma realtà del suo dipingere, che è imitazione di ni-ente, che nessun paradigma presuppone.⁶⁰² «La facoltà che regge il suo fare non partecipa della dimensione dell'*aletheuein*; il suo fare non è, in verità, un fare, poiché non disvela-imitando (non ri-vela, cioè) ma *inventa*».⁶⁰³

Il paradosso consiste nel fatto che nella sua pittura sembrano apparire davvero

oggetti che l'artigiano produce. E, invece, appena tentiamo di comprendere le sue «cose», ci inabissiamo, come Narciso, nel niente della mera immagine: ogni *perceptum* è qui *fictum*.⁶⁰⁴ Il fare artistico, scrive Cacciari, *mette in gioco la forma complessiva del fare*, sia sotto l'aspetto mimetico che sotto quello *proairetico*; la sua verità è a-intenzionale; il fare del pittore non è *mimesis*; il suo tempo è puro *kairos*. Dunque questo *sofisten* non produce una vera *poiesis*.⁶⁰⁵ Quest'idea la ritroviamo nella *Poetica* di Aristotele, dove il concetto di *mimesis* appare indissociabile da quello di armonia e ritmo, soltanto perché, nell'imitare, ciò che viene essenzialmente imitato è Armonia. L'imitazione può dare sì piacere, *hedone*, ma la *charis* che tutti provano per le cose imitate non è in nessun caso riconducibile, naturalisticamente, a una relazione denotativa con l'oggetto rappresentato. Non consiste mai nel riferire, ma in ciò che è possibile che avvenga.⁶⁰⁶

Il pittore va dunque bandito dalla *polis* in quanto si è eretto a creatore, scardinando l'idea di *mimesis* che discende dal Bene platonico. Lo *scandalo* provocato dal fare artistico consisteva nel porre il primato del soggetto agente sull'atto: diversamente oggi questo è stato completamente acquisito perché interno alla concezione del «soggetto». Gli interrogativi sollevati dai filosofi greci sono centrali rispetto al profilo teoretico di questa ricerca. Tali interrogativi dovranno essere re-interrogati: il concetto di *mimesis*, di «produrre» un'immagine, di rapporto tra pittore, quadro e mondo andranno ripensati al fine di delineare che cos'è un'immagine. Uno dei nodi da sciogliere nasce da tutta quella serie di regole, norme, vincoli che la riflessione platonica ha posto in luce, nel fare del pittore, il quale deve sottostare per dar forma all'idea, a vincoli «esterni». Ma in cosa consistono e che ruolo giocano nel formarsi dell'immagine?

1.3 «La scienza segreta»

Merleau-Ponty parla di una *science secrète* che il pittore possiede e che sta a fondamento della pittura e forse *de toute la culture*. Il sapere di cui egli parla sembrerebbe rinviarci alla vita percettiva: la scienza segreta che il pittore possiede, la percezione, si intreccia così inevitabilmente al problema della «cosa». Il cui apparire instaura un «sistema di equivalenza» con la sua raffigurazione, ma è il valore della cosa in immagine dato dal lavoro del pittore che equivale alla «cosa stessa» in carne ed ossa: «Lo stile è in ogni pittore il sistema di equivalenze che egli si costituisce per questa opera di manifestazione, l'indice universale delle “deformazione coerente” in virtù della quale concentra il senso ancora sparso nella sua percezione e lo fa

esistere espressamente. L'opera non si fa lontano dalle cose [...]: sia che [il pittore] guardi fiori veri o fiori di carta, egli si riporta sempre al *suo* mondo, come se il principio delle equivalenze con cui sta per manifestarlo vi fosse sempre sepolto». ⁶⁰⁷

L'epigrafe iniziale è tratta dall'ultimo lavoro che Merleau-Ponty portò a termine, *L'occhio e lo spirito*, saggio interamente dedicato all'arte pittorica. In questo testo egli riflette sulla pittura, la cui importanza gioca un ruolo centrale per tutta la sua filosofia, tanto da fargli affermare che tale scienza segreta posseduta dai pittori potrebbe stare a fondamento di tutta la cultura. Merleau-Ponty si occupa di pittura già negli anni quaranta nel saggio *Il dubbio di Cézanne* e poi nel 1952 quando scrive *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*. Questi tre lavori sono i luoghi principali dove egli esplora le implicazioni filosofiche racchiuse nella pittura, ma in realtà la pittura è un pensiero costantemente presente in tutto il suo lavoro, a cominciare dalla *La struttura del comportamento* fino alla *Fenomenologia della percezione*.

L'occhio e lo spirito è il suo ultimo lavoro ed è anche la riflessione più ampia che Merleau-Ponty abbia scritto sull'arte. Per comprenderlo non può essere isolato dalla filosofia stessa del filosofo francese. L'ultima fase del suo pensiero è contraddistinta da una riflessione ontologica. Egli riflette sul fare dei pittori che soggiace silenzioso al di qua della parola della filosofia, e mantenendo un rapporto privilegiato con il mondo percepito: «Cominciamo con il comprendere che c'è un linguaggio tacito e che la pittura parla a modo suo». ⁶⁰⁸ La pittura, scrive Merleau-Ponty, «ci riporta alla visione delle cose stesse». ⁶⁰⁹ Legittimamente potremmo domandarci perché la filosofia dovrebbe soffermarsi a riflettere sulla pittura? Prima di tutto perché i pittori ci insegnano a guardare le cose, «che non scorrono sotto il nostro sguardo come "oggetti noti", ma anzi lo costringono a fermarsi», infatti, ciò che i pittori fanno per tutta la vita è osservare le cose. La scienza è inadeguata ad «abitare» questo spazio, del quale, invece, il pittore è custode: un sapere «originario» che anticipatamente è posseduto e che si manifesta nell'opera dell'artista. La scienza, scrive il filosofo, «manipola le cose e rinuncia ad abitarle». ⁶¹⁰ Il pensiero scientifico è un «pensiero di sorvolo», è necessario recuperare un «c'è» preliminare che lo riconduca alle cose stesse per ridiventare filosofia. «L'arte invece, e la pittura in particolare, attingono a questo strato di senso bruto [...] Il pittore è l'unico ad aver diritto di guardare tutte le cose senza alcun obbligo di valutarle». ⁶¹¹

La domanda che Merleau-Ponty si pone e su cui è necessario interrogarci è «qual è la scienza segreta che il pittore possiede?». ⁶¹² La domanda è della massima rilevanza ai fini di questa ricerca, infatti all'interno di questa domanda si cela anche il senso della rappresentazione pittorica. Questo sarà l'oggetto dei

paragrafi successivi, ma per ora vogliamo porre in risalto il fatto che il pittore nel suo operare, nel *fare* proprio della sua arte, manifesta un sapere racchiuso nella percezione. Sembra aprire la percezione, giocando con le *regole* che da sempre la costituiscono e che da sempre ci costituiscono. Il pittore, pensando per immagini sembra che, inventando, in realtà *scopra*. Il mondo dell'immagine pittorica è nel suo fare-scoprente già costitutivamente intersoggettivo. Il nostro riconoscere un'immagine, l'interpretarla, o più in generale, la nostra attività di pensiero ha un presupposto estetico che contribuisce al formarsi di esso così come del suo formarsi in certo modo. Questo «presupposto» è identicamente presente nel *fare* del pittore, dove viene messo in gioco la struttura stessa che lo costituisce.

In apertura del secondo capitolo de *L'occhio e lo spirito*, scrive: «Il pittore “si dà con il corpo” dice Valéry. E, in effetti, non si vede come uno Spirito potrebbe dipingere. È presentando il suo corpo al mondo che il pittore trasforma il mondo in pittura». ⁶¹³ Merleau-Ponty mostra come l'espressione pittorica consista nel prolungamento del gesto corporeo legandosi così al corpo vissuto: è l'enigma della visione dove si incrociano l'aspetto soggettivo del vedere e quello oggettivo della cosa vista, ha il suo presupposto segreto nella capacità del corpo di fornire un equivalente interno, nella sua carne, ai caratteri sensoriali del mondo visto.

Qualche pagina oltre, prendendo in prestito le parole del pittore svizzero Giacometti, precisa: «“Ciò che mi interessa in tutti i dipinti è la rassomiglianza: vale a dire quel che per me è la rassomiglianza”. Molto più lontano, perché il quadro e un analogo solo secondo il corpo, non offre allo spirito un'occasione di ripensare i rapporti costitutivi delle cose, ma offre piuttosto allo sguardo, affinché esso le sposi, le tracce della visione dell'interno, e alla visione ciò che la foderà interiormente, la struttura immaginaria del reale. [...] la pittura, anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità. Ciò che ho appena detto si risolve in un truismo: il mondo del pittore è un mondo visibile, nient'altro che visibile, un mondo quasi folle, perché è complesso e parziale nello stesso tempo. La pittura risveglia, porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa, perché vedere è avere a distanza, e la pittura estende questo bizzarro possesso a tutti gli aspetti dell'Essere, che devono in qualche modo farsi visibili per entrare in lei». ⁶¹⁴ La percezione è una «esperienza originaria» in cui il mondo reale viene a costituirsi nella sua specificità, il pittore recupera questo momento per mostrare prima di ogni comprensione quella precomprensione del mondo che ci costituisce.

A proposito del celebre quadro di Cézanne che prende il nome dalla montagna di Sainte-Victoire in esso ritratta afferma: «È la montagna stessa che, di laggiù,

si fa vedere da lui, è lei che il pittore interroga a partire dal proprio sguardo. Che cosa le chiede precisamente? Di rivelare i mezzi, i mezzi visibili e nient'altro, con i quali essa si fa montagna sotto i nostri occhi». ⁶¹⁵ Un pittore non potrebbe mai condividere il dubbio scettico di Cartesio sul mondo: «Un cartesiano può credere che il mondo esistente non sia visibile, che la sola luce sia lo spirito, che ogni visione si realizzi in Dio. Ma un pittore non può ammettere che la nostra apertura al mondo sia illusoria o indiretta, che quando vediamo non sia il mondo stesso, che lo spirito abbia a che fare solamente con i suoi pensieri, o con un altro spirito». ⁶¹⁶ Il visibile è ciò che si dà come un veduto ed è posto anteriormente ad ogni vedere: ossia esso sta prima del suo *verbum*, della parola che lo dice. «Il visibile attorno a noi sembra riposare in se stesso», ⁶¹⁷ perché esso non ha bisogno del *logos*: è l'assoluta alterità rispetto ad esso.

«La pittura sarebbe dunque non un'imitazione del mondo, ma un mondo in sé. E questo mondo significa che, nell'esperire un quadro, non c'è nessun rinvio alla cosa naturale, nello stesso modo in cui, nell'esperienza estetica del ritratto, non c'è nessun menzione della sua somiglianza al modello». ⁶¹⁸

1.4 «Del rigore della scienza»

Cosa ci dice di straordinario sulla natura delle immagini la parabola letteraria di Borges? Egli mostra come le carte geografiche, e più in generale, le immagini non devono essere identiche in scala all'oggetto che rappresentano. Nel racconto le mappe tendono, mano a mano che vengono perfezionate dai cartografi, a coincidere progressivamente con l'oggetto che rappresentano: la loro funzione di immagine sembra esaurirsi nella piena e «perfetta» coincidenza con l'oggetto. Le immagini non sono la cosa che rappresentano, anzi, se vi fosse identità tra i due oggetti (cioè $A \equiv A$), non vi potrebbe essere alcuna immagine: la mappa, in tal caso, sarebbe la *cosa stessa* e non un'immagine della cosa. L'immagine, per essere immagine, deve poter differire dalla cosa che rappresenta; diversamente la sua funzione perderebbe il suo *senso* d'essere: il suo «uso» viene meno nella misura in cui tende a collimare perfettamente con l'oggetto. Non è nella natura dell'immagine l'essere «perfetta», vi deve essere un allontanamento dalla cosa: una costitutiva degradazione rispetto al modello, proprio perché l'immagine possa essere immagine di quella cosa.

Come già Platone scrive nel *Cratilo*, l'immagine non può essere l'espressione di un'identità, altrimenti esisterebbero due oggetti anziché un oggetto e la sua immagine: «Ma di una qualità – dice Socrate – e di una immagine totale, bada che non sia proprio questa la giustizia, e che anzi, al contrario, non le bisogni

affatto rendere tutto tale e quale ciò che ella imita, se ha da essere imagine. Considera se dico cosa ragionevole: potrebbero essere due cose queste, per esempio Cratilo e l'immagine di Cratilo, se un dio non solo raffigurasse il tuo colore e la tua forma, come fanno i pittori, ma anche [...] tutte le cose che tu hai, altrettali e altrettante ne ponesse vicino a te? Avremmo, in tal caso, Cratilo e l'immagine di Cratilo, o addirittura due Cratili? Cratilo: Due Cratili mi sembra, o Socrate». ⁶¹⁹ L'immagine per poter essere tale deve poter essere diversa: rimandare ad altro da sé. È nella *differenza* che si istituisce il *rinvio*. Ma la «differenza» – proprio per essere tale – non può non essere, a sua volta, un'identità. È anzi proprio il rinvio logico, cioè la differenza posta dal *logos*, a essere esteticamente «sospeso» dalla datità dell'immagine che persiste sotto lo sguardo di chi la osserva: quella stessa mappa che prima veniva utilizzata e ora può essere appesa al muro ed essere, indipendentemente dal suo uso, esteticamente apprezzata. Se le relazioni logiche che siamo in grado di istaurare per mezzo di carte geografiche si istituiscono a iniziare dall'apparire estetico, esso può ancora essere considerato un'immagine? In che misura la mappa è il mondo che denota? Le carte geografiche sono immagini perché sono oggetti esteticamente simili alla realtà? Per esempio, la forma frastagliata di una costa può essere, compiendo un'azione di «sorvolo», disegnata o fotografata dall'alto e, oggi in modo sempre più preciso, resa simile al reale attraverso l'utilizzo di immagini satellitari. È questa somiglianza che definisce la nozione di immagine?

È il concetto stesso di «immagine» che è sfuggente, e forse è sfuggente proprio nella misura in cui è un concetto e non un dato incontrato e visibile. Che utilità possono avere le carte geografiche se coincidono, punto a punto, con il mondo che devono rappresentare? Nessuna. Infatti, nel racconto di Borges la Mappa «perfetta» dell'Impero viene abbandonata, la sua funzione d'uso viene meno: «le Generazioni Successive compresero che quella vasta Mappa era Inutile». L'immagine non può coincidere pienamente con l'oggetto: ciò lo suggerisce l'idea stessa di carta geografica. Essa rappresenta una porzione, più o meno grande, della Terra che, essendo curva, non può essere esattamente rappresentata e proiettata su un foglio piano. Tutte le carte geografiche non possono che essere approssimate perché non sono mai, rispetto alla Terra, contemporaneamente: equidistanti, equivalenti e isogone. Le carte geografiche non possono cioè definire contemporaneamente la stessa distanza con il terreno, la stessa proporzionalità delle aree e la stessa corrispondenza tra gli angoli dei meridiani e dei paralleli che dovrebbero idealmente essere gli stessi tra la carta geografica e il suolo. Sempre uno o più di questi caratteri viene meno. Istituita la differenza tra le mappe e la Terra, resta da vedere come si istauri la loro relazione. Cioè come si istituisce l'immagine? Vi deve essere necessariamente

qualcosa di identico? Oppure, le immagini sono semplicemente il frutto di una convenzione?

Le mappe non somigliano alla realtà che descrivono, sono anzi il paradigma di quella che viene indicata come una *teoria convenzionalista* della rappresentazione pittorica. Questa è l'idea, per esempio, di Goodman che, ne *I linguaggi dell'arte*, attribuisce all'intera classe delle rappresentazioni pittoriche una natura prettamente linguistica e quindi convenzionale.

Almeno per quanto concerne l'esempio delle carte geografiche il *sensu comune* è solidale con Goodman. Esse sono, come il linguaggio, il frutto di una convenzione, proprio perché non somigliano all'oggetto che rappresentano, tuttavia talune persone decorano le proprie case appendendo mappe alle pareti quasi fossero oggetti estetici veri e propri. Convenzionalmente in una carta geografica le diverse gradazioni di blu rappresentano la profondità del mare e degli oceani, le tonalità di verde le zone pianeggianti e collinari, le aree marroni le montagne. Ma non è questo ciò che vi è di fondamentale nelle mappe; le somiglianze sono contingenti, quanto conta è la regola di proiezione. Un quadro, diversamente, sembra possedere un grado di autonomia maggiore rispetto a ciò che rappresenta; per comprenderlo basta un colpo d'occhio: non importa se il paesaggio che osserviamo corrisponde o esiste effettivamente nella realtà; esso ha già di per sé senso ancor prima che noi operiamo un confronto col mondo.

Per Wittgenstein il senso dell'immagine risiede nella *possibilità* che vi sia un confronto col mondo e non nel reale sussistere di uno *stato di cose*. Le carte geografiche sono delle immagini perché *stanno per* qualcosa? Si potrebbe di conseguenza ritenere che le mappe *stiano per* il mondo che rappresentano e questo determina la loro funzione di immagine [*Bild*]. Invece, secondo Wittgenstein, solo gli elementi dell'immagine *stanno per* [*Vertreten*] gli elementi della realtà, ma il loro *stare al posto di* (o *essere il rappresentante di*) qualcosa non è un'immagine, essa necessita della *relazione di raffigurazione* [*abbildende Beziehung*]; mentre ciò che l'immagine e la situazione hanno in comune è la *forma di raffigurazione* [*Form der Abbildung*]. Secondo la testimonianza dell'amico e biografo Malcolm, l'idea di immagine colpì Wittgenstein quando lesse su una rivista il resoconto di un processo riguardante un incidente automobilistico. Durante il dibattimento fu presentato un modellino dell'incidente: lì vi era l'esplicitazione di una corrispondenza tra gli elementi del modello e la *possibilità* che le cose fossero andate in quel modo. Il *sensu* dell'immagine e delle proposizioni è quindi determinato dalla *possibilità* del sussistere di uno stato di cose. Questa situazione è, assieme all'immagine dei due spadaccini che ricorre nei *Quaderni 1916-1918*,

l'esemplificazione dell'idea di immagine alla base del *Tractatus* di Wittgenstein. Ma è un'idea logica di immagine e non intuitiva.

Difficilmente riusciamo a slegare completamente le mappe, e in generale le immagini, dalla loro dimensione estetica, dal loro apparire. Infatti, è tale *inizio* estetico a istituire di *sensu* le immagini. Non a caso le carte geografiche, affinché siano utili, devono essere orientate secondo il nostro *schema corporeo*; altrimenti ci troviamo di fronte ad una situazione di spaesamento. Similmente i bambini giocano con il proprio schema corporeo quando intrecciano la mano destra con la sinistra ruotandole verso l'interno, indicandosi un dito che dovrebbero essere in grado di alzare, per poi stupirsi ogniqualvolta ciò non accade.

Per comprendere le immagini è necessario tener ben ferma la loro dimensione percettiva. Ora osserviamo questo lembo di terra (figura-1) cercando di identificarlo.



Figura-1



Figura-2



Figura-3

Il particolare che rappresenta la figura-1 non è facile da riconoscere: sembra una penisola, sebbene non si riesca ad identificare quale penisola possa essere. *Sembra*, esserlo.

Ingrandiamo l'immagine (figura-2) per poi capovolgerla (figura-3). Se guardiamo la prima immagine, si vede il profilo di una costa e una serie di isole ma, dopo aver ruotato di 180 gradi l'immagine, emerge con chiarezza un volto: è il volto di Wittgenstein. Esso può ancora essere *visto come* il profilo di una costa. Non sempre però una mappa può essere vista come un volto; così come non sempre siamo in grado di riconoscere qualcosa nella forma sfuggente delle nuvole: non dipende dalla nostra volontà ma da come esse sono fatte, da come appaiono.

La fotografia di Wittgenstein (figura-3) appartiene anch'essa alla classe delle immagini, come le carte geografiche, i riflessi su uno specchio d'acqua, i quadri eccetera. Ma i quadri, a differenza delle fotografie e delle immagini speculari, non sono determinati causalmente: in un ritratto non è necessario che vi sia il volto reale, mentre nella fotografia, così come nelle immagini speculari, è necessaria la presenza del volto reale. In tutti i casi appare prima di tutto qualcosa: vediamo ciò che *chiamiamo* immagine e vedere, come dice Wittgenstein, è uno *stato*. Infatti, non impariamo a vedere; tutt'al più forse impariamo a guardare. Possiamo scoprire due fatti nell'immagine di prima: possiamo vederla come una carta geografica e come un volto e impararne la diversa grammatica fenomenica. Ciò che non possiamo fare è decidere arbitrariamente del suo apparire; invece, possiamo insegnare a qualcuno a vederla «così e così».

Rimane, indipendentemente dal concetto di immagine, il fatto sotto osservazione mentre il concetto, il suo senso logico, non può che dipendere dalla grammatica percettiva (fenomenica) iniziale. Lo interpretiamo come lo vediamo e non lo vediamo come lo interpretiamo. Il gioco tra vedere e pensare è sottile e la sua grammatica può essere esemplificata attraverso l'uso d'immagini. Se da un lato le immagini possono essere comprese attraverso lo studio della percezione, dall'altro è anche vero l'inverso: le immagini, in quanto fatti sotto osservazione, possono chiarire le regole di datità fenomenica delle nostre percezioni.

Si potrebbe obiettare che la mappa della figura-2 presuppone, per essere vista come tale, il proprio concetto corrispondente: di conseguenza la possibilità di *vedere* la figura-3 *come* immagine di Wittgenstein, o come carta geografica, dipende dal possesso di concetti adeguati per il riconoscimento delle due immagini. L'identikit di una persona funziona però in modo opposto: si riconosce il volto di un uomo a partire dalla sua immagine. La carta geografica può essere interpretata sulla base dell'*esperienza passata* ma non so, riflettendo sopra l'esperimento di Kanizsa dell'Europa capovolta, fino a che punto ciò sia vero.



La sperimentazione fu condotta su 49 studenti universitari. Un foglio di 50x70 centimetri raffigurante l'Europa capovolta, con i mari in rilievo e le terre incavate, fu appeso al muro di un'aula durante il corso di psicologia. Al termine della lezione gli studenti furono invitati a descrivere il quadro. Di essi, solo sette – meno del 15% - riconobbero l'immagine dell'Europa. Venti studenti riferirono che si trattava di una carta geografica, ma non furono in grado di identificarla, poiché percepirono come terre emerse i mari in rilievo. Ventidue studenti non furono in grado di riconoscere nel disegno una carta geografica. Il motivo, rileva Kanizsa, «non va ricercato nella nostra maggiore o minore familiarità con l'oggetto, ma nelle forze che influiscono sul rapporto figura-sfondo del campo».⁶²⁰

Lo studio della natura delle immagini cartografiche è una zona di confine tra le immagini iconiche e il linguaggio verbale, sebbene, a ben guardare, non venga mai meno la loro dimensione estetico-percettiva. La dimensione logico-denotativa si istaura sulla prima, ma sempre in un secondo momento. La possibilità di scoprire una mappa nel volto di Wittgenstein è organizzata *iuxta propria principia* a livello fenomenico e non dipende dalla nostra familiarità con una zona geografica, per altro inesistente, né dalla nostra familiarità col volto. Non vi è, come nell'*Europa capovolta*, un ribaltamento del rapporto figura-sfondo: è la figura a subire una ristrutturazione a prescindere dal suo carattere rappresentativo.

L'uso di carte geografiche consente una visualizzazione della realtà, mentre l'utilizzo di grafici serve a rendere più intuitivi alcuni concetti: le immagini sembrano oscillare, come la conoscenza, tra una dimensione estetica e una concettuale. L'analisi filosofica della natura e della genesi delle immagini cartografiche ne mette in luce l'origine di natura estetica – origine che le accomuna con tutta la nostra conoscenza.

Borges ha intitolato il suo racconto *Del rigor en la ciencia*. Il titolo suggerisce la possibilità di interpretare il racconto come un'imponente metafora dell'*episteme* e forse anche del potere veritativo del *logos*. Perché l'immagine – la mappa – cessa di essere un'immagine quando collima in tutto e per tutto con la cosa? Il rigore della scienza potrebbe condurci a cogliere la verità del tutto – cioè della totalità degli enti – fino a collimare con esso, esprimendo una tautologia. Allora la verità come rappresentazione del reale sarebbe completamente aderente alla «cosa», una mappa «tautologicamente perfetta» rispetto all'intero rappresentabile. Ma tali tautologie potrebbero esprimere non solo la fine, ma anche l'inizio della conoscenza. La verità in quanto identità è una tautologia, dice se stessa e non può dire altro da sé, non può dire altro da sé perché altrimenti direbbe una non verità, ma la conoscenza non può limitarsi a una tautologia. Ogni soggetto conoscente è, in quanto parte del tutto,

«incarnato» nella verità del suo apparire e ne esprime un'immagine non solo logica ma anche estetica. Il nostro occhio non è l'occhio divino che può cogliere la verità del tutto contemporaneamente visibile in tutti i suoi aspetti; il nostro sguardo non può che essere prospettico nei confronti del tutto e mai pienamente coincidente con esso. Una scienza *divina* non è utile a spiegare e rappresentare il mondo. La conoscenza ci rende visibile l'invisibile e l'immagine della totalità non sarebbe più un'immagine qualora collimasse, nella sua interezza con la totalità visibile. Dunque l'immagine, per essere tale, deve differire costitutivamente dal suo oggetto anche quando dice se stessa, cioè anche quando dice la propria identità: « $A \equiv A$ ». «Non senza Empietà»: la scienza contemporanea sembra aver abbandonato l'idea di una *verità* assoluta, la pretesa di un modello perfetto. Ma forse ci siamo spinti, attraverso questa parabola di Borges, troppo lontano e anche oltre le intenzioni dell'autore.

Il *mondo* rimane, assieme ai grandi sistemi del passato, il piano ontologico fondamentale della nostra soggettività e della nostra esperienza fenomenica: se spazzassimo via dal nostro orizzonte di pensiero la dimensione percettiva, il mondo incontrato e le infinite immagini che ne possiamo ricavare, perderemmo il nostro sistema di riferimento, perderemmo cioè il senso che ci lega a questa Terra. Senza questo piano estetico non riusciremmo più a comprendere i filosofi antichi, né le parabole di Borges, né le opere d'arte del passato.

Ciò che ci resta dei nostri avi sono le rovine che il tempo ci ha lasciato, ecco le immagini, le «laceri Rovine», del passato echeggiare nel presente. Ma l'unico modo in cui ciò può avvenire è il nostro condividere con i grandi cartografi e artisti del passato lo *stesso* mondo che ancor oggi appare, o meglio le stesse modalità di apparire del fenomeno...

1.5 Percezione e raffigurazione

In questo paragrafo prendiamo in esame le diverse teorie della raffigurazione (*depiction*) e in particolare la teoria della somiglianza, perché un'immagine sia un'immagine di qualcosa quali presupposti ci devono essere? Che ruolo giocano «vedere» e «pensare» nella comprensione (o nel riconoscimento) dell'immagine? In cosa consiste il fare, il costruire un'immagine? questo processo condivide qualcosa con la percezione *sic et simpliciter* dell'immagine? La possibilità di poter distinguere il vedere da tutte le altre attività cognitive conferendogli così uno statuto autonomo e riconoscibile diventa essenziale rispetto all'analisi della rappresentazione pittorica che andremo ad affrontare: è possibile percepire un'immagine in quanto tale? Il vedere implica già inscindibilmente un giudizio? Quanto incide l'esperienza passata o la cultura

quando guardiamo una rappresentazione pittorica? Un'immagine, perché possa essere considerata tale, necessita del riconoscimento o di un'*intenzionalità*? Non è possibile rispondere subito a tutte queste domande ma, appunto per dare una risposta, diventa ancor più essenziale dare una precisa impostazione al problema. Tutti i principali autori che hanno affrontato il problema della rappresentazione pittorica legandolo alla percezione visiva come: Goodman, Gombrich e Arnheim hanno assunto una posizione lontana dalla metodologia della fenomenologia sperimentale, infatti, sia Goodman sia Gombrich sono «costruttivisti» (percezione indiretta). Essi ritengono rispettivamente la rappresentazione pittorica una *convenzione*; Gombrich la ritiene strutturata dall'acquisizione di *schemi* appresi storicamente che determinano la percezione dell'immagine, e anche Arnheim ritiene inscindibile l'attività di pensiero dalla percezione: vedere un'immagine implica un *giudizio* e, quindi, anche una sua interpretazione.

La fenomenologia sperimentale offre la possibilità di affrontare i problemi su menzionati secondo una diversa prospettiva. Il riconoscimento dello statuto fenomenologico dell'immagine consente di evitare problemi legati alla *referenza* e alla *denotazione* poiché l'immagine prima di rinviare ad altro è già un'immagine: un ritratto denota una persona, ma esso è vissuto come tale anche a prescindere dal fatto che quella persona esista, sia esistita o sia nota la sua identità.⁶²¹ Il processo primario, che caratterizza la percezione di un'immagine «in senso stretto», è ciò che fa sì che la raffigurazione, così come appare segmentata e organizzata fenomenicamente, venga poi successivamente interpretata dal processo secondario. Quest'ultimo comprende tutte le azioni intellettive di categorizzazione (o significazione) che la mente organizza a partire dal dato fenomenico. La rappresentazione pittorica può quindi essere scomposta in due livelli d'analisi distinti: il primo è individuabile nel *mezzo* con il quale l'informazione viene trasmessa, il secondo è il *contenuto* dell'informazione stessa. «Non si comunicano immagini, si comunicano significati, contenuti, informazioni per mezzo di immagini».⁶²²

In virtù dell'impostazione della fenomenologia sperimentale l'analisi dell'immagine acquista valore in quanto la rappresentazione rispetta le regole interne alla sua datità fenomenica. Comprenderle equivale a delineare il perimetro di una definizione, dall'unità fenomenica della cosa all'unità dell'immagine. Non sussistono sostanziali differenze tra percepire il mondo e il percepire una rappresentazione: «È infatti difficile ammettere che il sistema visivo abbia un modo di funzionare di fronte alle scene naturali ed un altro modo di fronte alle superfici trattate dall'uomo con intenti di raffigurazione. L'informazione che l'occhio riceve dal mondo esterno è contenuta nella luce che viene modulata dalle superfici dell'ambiente in funzione del coefficiente di

riflessione dei materiali da cui le superfici sono costituite e dei gradienti microstrutturali che nella proiezione ottica specificano le varie inclinazioni di ciascuna superficie. Allo stesso modo, le regioni che formano la superficie di una immagine pittorica strutturano la luce proprio come fanno le superfici naturali».

2. Nelson Goodman: la somiglianza

Il critico più radicale della teoria della somiglianza è stato Goodman che, ne *I linguaggi dell'arte*, oramai un classico dell'estetica analitica, sostiene che la somiglianza non è una condizione né sufficiente né necessaria alla rappresentazione. La somiglianza diversamente dalla rappresentazione gode sia della proprietà simmetrica sia riflessiva: «B è simile ad A tanto quanto A è simile a B», ma se un quadro può rappresentare una pipa, una pipa non rappresenta un quadro. Inoltre, cose simili ad altre non si rappresentano: per esempio, un'automobile che esce da una catena di montaggio non rappresenta le altre, né un uomo è la rappresentazione di un altro, nemmeno se è il suo fratello gemello.⁶²³ La verità, afferma Goodman, è che un quadro, per poter rappresentare una cosa, dev'essere il suo simbolo, «stare per» esso. Un quadro che rappresenta un oggetto, così come un passo di un testo che lo descrive, si basano sulla «denotazione». È la denotazione il nocciolo della rappresentazione ed essa è indipendente dalla somiglianza. Se allora, come vuole Goodman, la rappresentazione si basa sulla denotazione, la somiglianza viene meno anche come condizione necessaria.

Se per esempio vi mostrassimo una foto mossa e sfocata di Bertrand Russell il volto parrebbe irriconoscibile, tuttavia potremmo dire correttamente che è una fotografia di Russell. Come sottolineato da Spinicci, ciò dipende, nell'ottica di Goodman, dal fatto che Russell era davanti all'obiettivo quando la fotografia è stata scattata.⁶²⁴ Sul problema della rappresentazione pittorica hanno lavorato molti studiosi di estetica analitica; ci limiteremo a menzionarne alcuni: Hopkins, Lopes, Danto, Schier, Walton, Kivy, Bud, Wollheim. Né vanno scordati due grandi autori e psicologi dell'arte come Arnheim e Gombrich. Molteplici sono le implicazioni che questo problema ha con discipline affini come la filosofia della mente, l'epistemologia, la filosofia del linguaggio, la semiotica, l'ontologia, la neuroestetica e la filosofia dell'arte. In questo quadro interdisciplinare così vasto si inserisce il lavoro di Gibson, il quale aveva presente i lavori sia di Goodman sia della nascente psicologia dell'arte di cui egli stesso è stato un pioniere.

Affrontare il problema di come i segni possano rappresentare qualcosa, comporta l'assunzione di una teoria in grado di fornire un'adeguata spiegazione del rapporto tra la percezione di una rappresentazione e la percezione naturale del mondo reale. Kennedy riassume i numerosi approcci teorici sulla rappresentazione sotto quattro filoni principali:

- le immagini sono pure convenzioni, collegate con ciò che rappresentano, similmente alla parola scritta;
- le immagini hanno un rapporto di somiglianza con ciò che rappresentano;
- le immagini forniscono gli stessi elementi di luce erogati dagli oggetti e dalle scene rappresentati;
- le immagini forniscono la stessa informazione ottica emessa dagli oggetti e dalle scene rappresentati.⁶²⁵

Una prima importante suddivisione va fatta tra la prima posizione, in cui la rappresentazione pittorica è concepita come simbolo, rispetto alle altre nelle quali la percezione assume un ruolo euristico.⁶²⁶ La prima posizione è la teoria di Goodman e ha come oggetto la critica della teoria della somiglianza. Una rappresentazione non è definibile dal concetto di imitazione né da quello di informazione. Un'immagine può essere, entro un certo limite, la rappresentazione di qualsiasi cosa, essendo un simbolo che, per abitudine o convenzione, denota un oggetto: «La verità è che un quadro, per rappresentare un oggetto, deve essere un simbolo di esso, stare per esso, riferirsi ad esso; e che nessun grado di somiglianza è sufficiente per instaurare la relazione di riferimento richiesta. Né la somiglianza è *necessaria* per il riferimento; pressoché ogni cosa può stare per pressoché ogni altra. Un quadro che rappresenta – come un passo che descrive – un oggetto si riferisce ad esso e, più precisamente, lo *denota*. La denotazione è il nocciolo della rappresentazione ed è indipendente dalla somiglianza».⁶²⁷ L'impostazione teorica del libro *I linguaggi dell'arte* è in gran parte contenuta in questo passo, nel quale leggiamo che la funzione svolta da un quadro è denotativa: l'immagine può essere infatti assimilata a un predicato. L'assimilazione operata da Goodman tra fatti linguistici e fatti pittorici, nasconde alcune difficoltà alle quali l'autore pone rimedio nell'ultimo capitolo del suo libro. Qui si sostiene che l'atto di raffigurare o di descrivere è distinto non in funzione della presenza (o assenza) di un elemento arbitrario, ma in quanto esempio dell'applicazione di schemi simbolici dotati di differenti proprietà: «densi» in un caso e «articolati» nell'altro. La densità è la proprietà che un sistema simbolico ha di ammettere infinite possibilità denotative come correlato di un'infinita distinguibilità di errori. La rappresentazione pittorica costituisce un sistema denso: in esso è possibile mostrare un numero infinito, poniamo, di differenze di altezza tra oggetti, con il ricorso alla possibilità di un numero infinito di altezze pittoriche

che li rappresentano. Ma in questo essa non differisce, se non per grado, alle rappresentazioni diagrammatiche, e si contrappone alle descrizioni verbali che sono invece caratterizzate dall'articolazione semantica e sintattica.

L'obbiettivo di Goodman è di eliminare ogni possibile riferimento alla teoria della somiglianza, così riassunta nel testo: «“A rappresenta B se e solo se A somiglia apprezzabilmente a B”, ovvero “A rappresenta B nella misura in cui A somiglia a B”». ⁶²⁸ Le principali critiche avanzate a questa teoria sono che, mentre un oggetto somiglia a se stesso al massimo grado, contrariamente quasi mai rappresenta se stesso: «la somiglianza diversamente dalla rappresentazione è riflessiva». Diversamente dalla rappresentazione, la somiglianza è anche simmetrica: B è simile ad A, ma, «mentre un quadro può rappresentare il duca di Wellington, il duca a sua volta non rappresenta il quadro.» Molti, sempre secondo Goodman, sono i casi in cui nessuno dei due oggetti molto simili rappresenta l'altro: «nessuna delle automobili che escono da una catena di montaggio è il ritratto di alcuna delle altre; ed un uomo, normalmente, non è una rappresentazione di un altro uomo». ⁶²⁹ Qualunque sia il grado di somiglianza, questa non è una condizione «sufficiente» per la rappresentazione. Ha ragione Casati nel sottolineare l'uso astratto, da parte di Goodman, dei concetti di relazione di somiglianza e di rappresentazione: «non è il concetto logico o insiemistico di rappresentazione che ci interessa. Un quadro deve innanzi tutto *presentare* un oggetto». ⁶³⁰ Si sottolinea così una sostanziale differenziazione consistente nel fatto che la somiglianza di cui dobbiamo tener conto è di tipo unicamente fenomenologico e non logico.

Nel capitolo secondo del primo saggio su menzionato dedicato all'analisi dell'imitazione, Goodman mostra tutta la sua lontananza da una prassi percettiva. Ciò risulta chiaro nel passo seguente: «“Per fare un quadro fedele, avvicinati il più possibile a copiare l'oggetto proprio così com'è.” Questo candido precetto mi sconcerta; perché l'oggetto che ho di fronte è un uomo, un fascio di atomi, un complesso di cellule, uno strimpellatore di violino, un amico, un idiota, e molte altre cose ancora. Se nessuna di queste costituisce l'oggetto così com'è, quale altra cosa lo potrebbe? Se tutti sono modi di essere dell'oggetto, allora nessuno è *il* suo modo di essere». ⁶³¹ In questo significativo brano troviamo un'indicazione di invito a «copiare» un oggetto «così com'è»; se questa fosse un'indicazione di tipo fenomenico Goodman sarebbe caduto nell'errore dello stimolo: gli atomi o le cellule non si possono copiare in un oggetto che si staglia davanti a noi, per il semplice motivo che non li vediamo. L'impressione che si ricava, dalla lettura del passo, è che venga ignorata ogni distinzione tra una descrizione fenomenica e una di tipo causale. Inoltre non si può non tener conto che l'interpretazione soggettiva di un disegno, nell'intento di chi lo esegue, deve essere il più fedele possibile all'originale e dipende

sempre da una abilità tecnico-pratica. Questo ci dovrebbe evitare la conclusione, sarebbe un grossolano errore non tenerne conto, che ognuno di noi vede «così come» disegna. Bisogna anche tenere in considerazione che il disegno necessita di un addestramento tecnico pratico. Questo ci deve imporre una forte cautela. Tutti i tentativi che a partire dal disegno cercano conclusioni sulle nostre modalità percettive, Gombrich ne è un esempio, tendono a sottovalutare questo aspetto.

I bambini, per esempio, fino a sette anni disegnano il manico della tazza lateralmente, nonostante questo sia girato in modo non visibile dal punto d'osservazione del bambino.⁶³² Oltre l'incapacità tecnico-pratica del soggetto nel realizzare una copia simile all'originale, altrettanto rilevante, risulta, come si ricava dalla sperimentazione sul disegno infantile, l'economia di segni sufficienti solo per un riconoscimento. L'informazione percettiva del manico di una tazza risulta fondamentale, perché il disegno possieda un grado di somiglianza minimo, garante del riconoscimento.

Ma la vera questione a cui Goodman vuole approdare, attraverso l'analisi del «candido percetto», è che non esiste «occhio innocente» e che ogni visione è carica costitutivamente (non separabile dalla visione) di preconetti. L'autore segue così, per sua stessa citazione, l'assunto kantiano: «L'occhio innocente è cieco e la mente vergine vuota». Per concludere che: «Non solo come, ma ciò che vede è regolato da bisogni e presunzioni. Esso (l'occhio) seleziona, respinge, organizza, discrimina, associa, classifica, analizza, costruisce. [...] la ricezione e l'interpretazione non sono attività separabili; esse sono del tutto interdipendenti».⁶³³

L'errore consiste nel voler ascrivere all'occhio un giudizio intrinseco. Goodman ritiene che il non «candido percetto» può vedere ciò che sappiamo «di» o conosciamo «su» un data cosa, mentre l'occhio innocente non solo «come» vede ma anche «ciò» che vede è regolato da bisogni e attività cognitive. La mela vista con appetito dovrebbe apparirci diversamente in assenza dello stesso impulso. Casati indica l'insensatezza di discutere la tesi dell'occhio innocente, senza un confronto con tutta la tradizione della psicologia descrittiva e sperimentale che è guidata dall'idea che il «materiale» percettivo è già organizzato in unità segregate e non necessita di integrazioni cognitive: «L'occhio innocente esiste, ma non deve essere confuso con la tabula rasa: esso detta le proprie regole alla visione di immagini, ed è proprio a queste regole che si deve conformare chi le immagini intende produrre».⁶³⁴

3. L'occhio non è colpevole: Arnheim

Spesso viene citata l'affermazione di Gombrich che non esiste occhio innocente. Con il recupero dell'esperienza visiva immediata abbiamo mostrato come esso non sia colpevole, l'inganno è del giudizio, non dello sguardo. L'affermazione di Gombrich è spesso citata al fine di sostenere la tesi che l'occhio non è uno sguardo neutro sul reale ma è sempre il risultato di un'interpretazione. L'atto interpretativo è a sua volta il risultato di schemi concettuali che determinano il nostro osservare. Se così fosse le interpretazioni non sarebbe di per sé mai confutabili, non esisterebbero prove ma solo interpretazioni di interpretazioni.

Arnheim è stato lo scrittore più autorevole che ha applicato all'arte i contenuti della ricerca sviluppati all'interno della corrente della psicologia della Gestalt. Arnheim ha sostenuto che l'azione delle leggi gestaltiche di organizzazione permette all'osservatore di cogliere le caratteristiche strutturali significative o le configurazioni nel mondo visivo. Queste strutture e configurazioni formano ciò che l'autore ha chiamato «concetti visivi» degli oggetti. Secondo Arnheim, nel suo libro *Il pensiero visivo*, il concetto visivo di un oggetto possiede tre importanti proprietà: è tridimensionale, ha una forma costante e non è limitato a una singola prospettiva. Oltre alle leggi di organizzazione percettiva che determinano la nostra astrazione del concetto visivo di un oggetto, Arnheim ha evidenziato tre atteggiamenti percettivi che possono influenzare le proprietà del concetto visivo da noi estrapolato.⁶³⁵

In primo luogo, c'è l'atteggiamento della percezione quotidiana nella quale vediamo l'oggetto solo come un'entità indipendente e non siamo consapevoli del particolare punto di vista che possiamo assumere in un dato momento. Questo atteggiamento ci rende anche inconsapevoli del modo in cui cambiamenti nel contesto, come condizioni sfondo e di luminosità, possono influenzare l'apparenza momentanea dell'oggetto. L'arte infantile, per esempio, esemplifica questo atteggiamento percettivo quotidiano.

In secondo luogo, c'è la disposizione percettiva con cui la nostra visione unisce l'oggetto al suo contesto, in questa categoria si collocano, per esempio, gli ideali percettivi del movimento impressionista. Arnheim sottolinea come per gli impressionisti l'«apparenza reale» di un oggetto fosse determinata sia dalla sua natura che dal suo contesto momentaneo (per esempio luminosità, sfondo, giustapposizione con altri oggetti). Arnheim fa notare che è necessario uno sforzo attivo e un po' di pratica, per vedere gli oggetti in questo modo; se questo atteggiamento «riduzionista» viene raggiunto, un dato oggetto cambierà il proprio aspetto con il mutare del contesto.

Infine, quello che Arnheim ha chiamato «atteggiamento estetico», che produce il tipo più sofisticato di concetto visivo di un oggetto.⁶³⁶ In questo atteggiamento il concetto visivo non elimina gli aspetti differenti di un oggetto ma li tiene presenti in una comprensione che li abbraccia tutti. Arnheim fa l'esempio di un cubo: «Una percezione più ricca osserva e gode la varietà stupenda e illuminante dalla forma proiettiva mutevole. Il concetto visivo del cubo abbraccia la molteplicità dei suoi aspetti, gli scorci, le inclinazioni, le simmetrie e le asimmetrie, gli occultamenti e i dispiegamenti, la piattezza in visione zenitale e il rilievo volumetrico».⁶³⁷

Per Arnheim una rappresentazione pittorica è una configurazione di segni che stimolano la percezione di un concetto visivo mediante le leggi gestaltiche dell'organizzazione. Un'importante caratteristica della teoria di Arnheim sulle rappresentazioni pittoriche è l'idea che forme semplici possono «stare al posto di» una varietà di oggetti differenti. Egli ha sottolineato questo concetto mediante la nozione di «equivalenti strutturali», ovvero i simboli grafici scoperti o invertiti dall'artista che possono significare un oggetto o parte di esso. Ogni simbolo grafico può essere adattato per una varietà di scopi differenti: così, nei disegni di un bambino, i cerchi possono essere usati per rappresentare una testa, gli occhi e persino i denti di una sega, tutto nella stessa figura.

Nella teoria di Arnheim, la produzione e la percezione dei disegni sono strettamente legate alla percezione naturale del mondo reale.⁶³⁸ Sia la percezione naturale che la percezione delle rappresentazioni pittoriche riguardano principalmente la struttura e la forma globale, e solo secondariamente la differenziazione di dettagli. Le stesse proprietà si applicano ai disegni infantili: nei primi disegni i bambini si rapportano con la forma in generale delle cose, essi diventano sempre più differenziati e dettagliati durante la crescita del bambino.⁶³⁹

Pur sviluppandosi a partire dalla teoria della Gestalt, l'opera di Arnheim giunge a conclusioni spesso prossime alla teoria cognitivista della percezione, come quando afferma che «l'attività artistica è una forma di ragionamento, nella quale percepire e pensare sono cose inseparabilmente interconnesse».⁶⁴⁰ Diversamente in questa ricerca abbiamo ritenuto infondata tale impossibilità di separare il vedere dal pensare; essi non sono il risultato di un'unica attività cognitiva.⁶⁴¹ L'obiettivo è di mostrare come l'utilizzazione di una diversa premessa metodologica, rappresentata dalla fenomenologia sperimentale, conduca a un differente risultato rispetto al modo di concepire la natura delle rappresentazioni pittoriche.

3.1 L'occhio non è colpevole: Gombrich

L'esperienza della percezione visiva è così immediata, spontanea e convincente che è necessario uno sforzo di immaginazione per prendere coscienza del fatto che va spiegata. Le teorie costruttiviste sono fondate proprio sull'osservazione che l'input fornito all'occhio dagli stimoli esterni e l'immaginazione che si genera sulla retina sono spesso ambigui e suscettibili di numerose interpretazioni percettive differenti. Secondo questo approccio, una percezione è un'ipotesi percettiva basata sui dati incompleti forniti dall'input visivo all'occhio.

L'applicazione dell'approccio costruttivista alla percezione pittorica e all'arte è stata influenzata dal lavoro di Gombrich. La teoria costruttivista spiega la percezione pittorica nello stesso modo in cui spiega la percezione del mondo reale. Secondo le teorie costruttiviste la percezione naturale consiste nell'interpretazione dell'immagine retinica di conseguenza la percezione pittorica, che consiste nell'interpretare un'immagine su un pezzo di carta, può essere spiegata usando i medesimi principi. Secondo Gombrich la differenza principale tra una scena reale e la sua rappresentazione pittorica è che quest'ultima fornisce di solito all'osservatore meno materiale-stimolo da interpretare.⁶⁴² Secondo la teoria costruttivista della percezione, quindi, un disegno è una configurazione di segni su un foglio di carta che stimolano l'interpretazione percettiva dello spettatore. La teoria della realizzazione di rappresentazioni pittoriche proposta da Gombrich assegna un ruolo centrale a ciò che egli chiama schemi pittorici. Questi schemi sono tecniche di raffigurazione (come le regole della prospettiva lineare o come il fondersi di linee per segnalare la distanza) o formule di costruzione. Essi sono essenziali per la costruzione delle immagini: «senza un mezzo e senza uno schema che si possa modellare e modificare, nessun artista potrebbe imitare la realtà».⁶⁴³ Si noti, comunque, che nella teoria costruttivista gli schemi dell'artista non copiano nel disegno l'aspetto della scena reale, ma si limitano a suggerirlo all'osservatore. Per Gombrich la storia dell'arte è in gran parte la storia dell'invenzione/scoperta di nuovi schemi e stratagemmi grafici utilizzati per costruire i disegni.

Il tema fondamentale è quello della rappresentazione pittorica, o meglio del mutamento dei modi della rappresentazione pittorica attraverso i secoli; ma Gombrich, diversamente da autori come Panofsky, ricerca le ragioni del mutamento dello stile, inteso come complesso di segni.

Infatti egli non ritiene che la rappresentazione pittorica possa essere intesa come un'adeguazione alle cose, anche nei casi di più apparente «realismo pittorico». Uno degli esempi più famosi, portato da Gombrich a dimostrazione

della sua tesi, è la pittura di Constable, oggi interpretata da noi come «naturalistica»: in realtà all'epoca i suoi quadri venivano giudicati «incomprensibili». La rappresentazione pittorica è in ultima analisi concepita come una determinazione di convenzioni, norme, «schemi» che organizzano la percezione che poi viene trasferita tecnicamente in un linguaggio.⁶⁴⁴ Ogni articolazione figurativa è in sostanza retta da una convenzione, da una articolazione schematica «di ciò che si sa» e non, come in Arnheim, di «ciò che si vede».

Nel testo *A cavallo di un manico di scopa*, composto da una serie di saggi scritti in epoche diverse, Gombrich conferma la sua tesi di fondo. Nel saggio che dà il nome alla raccolta l'autore ripropone, non più su un'opera d'arte, la famosa domanda centrale di tutta la sua opera: quali sono le condizioni che guidano la rappresentazione pittorica? L'interrogativo di Gombrich è: in che rapporto sta il «cavalluccio» di legno costituito da un manico di scopa con il cavallo? Che cosa vuol dire che ne è la sua «rappresentazione»? Gombrich sostiene che tale rappresentazione avviene per «sostituzione»: il bambino sulla base di una funzione (quella di cavalcare) sceglie l'immagine minima che gli è necessaria per sostituire il giocattolo all'oggetto. Allargando il discorso all'immagine in generale, l'autore mette in discussione l'idea che tradizionalmente si ha di un'immagine: quella di imitazione della «forma esterna di un oggetto». L'artista opererebbe (in base a tal concetto) attraverso una mimesi; secondo Gombrich invece la rappresentazione non dipenderebbe da somiglianze formali, ma da scelte di requisiti minimi della funzione di rappresentazione: le immagini sono «chiavi capaci, per puro caso, di aprire certe serrature biologiche o psicologiche, altrimenti detto, sono falsi gettoni – capaci, tuttavia, di far funzionare il meccanismo se introdotti al posto dei gettoni veri».⁶⁴⁵ Gombrich, in questo passo, riassume bene i problemi qui presi in esame: «Spesso si è detto che il contorno è una convenzione perché gli oggetti che ci circondano non sono delimitati da linee. Ciò è senza dubbio vero, e, come può dimostrare qualsiasi fotografia, si può facilmente fare a meno dei contorni a condizione che nella distribuzione della luce ci siano gradienti sufficienti ad indicare i limiti degli oggetti nello spazio. Eppure l'interpretazione tradizionale del contorno come convenzione risulta in definitiva fondata su un'eccessiva semplificazione. Gli oggetti che ci circondano sono certamente separati dallo sfondo, o per lo meno se ne distaccano non appena ci muoviamo. Il contorno è l'equivalente di questa esperienza, indica ciò che succederebbe se l'immagine non fosse statica ma fosse invece sul punto di cambiare, come si verifica generalmente nel mondo reale. Il mutamento diviene impercettibile soltanto a distanza, e in questo caso i contorni si fanno indistinti. Per questo motivo disegnando il contorno di oggetti lontani si ottiene un'impressione di irrealtà. Queste

delimitazioni, indicanti quello che gli psicologi definiscono il “destino comune” dei tratti caratteristici degli oggetti presenti nell’ambiente immediato, sono importantissime, tanto che si è dimostrato come anche gli animali reagiscono nello stesso modo di fronte ai contorni degli oggetti e ai loro prototipi tridimensionali. L’equivalenza è talmente ovvia da non richiedere alcun apprendimento particolare. Oso credere che, dal punto di vista dell’equivalenza o della reazione, alcuni dei problemi che hanno tormentato i filosofi, soprattutto dopo la pubblicazione del libro di Nelson Goodman possono essere esorcizzati. Ad un simposio cui ho partecipato presso lo Swarthmore College, ad un certo punto il professor Marx M. Wartofsky disegnò un cane sulla lavagna, e ci scrisse sotto “cane”. Avrebbe anche potuto scrivere “chien” o “Hund”. L’operazione serviva a sostenere l’affermazione che le parole assomigliano all’animale reale né più né meno del disegno. Non credo che Nelson Goodman spingerebbe fino a questo punto la rivendicazione del carattere puramente arbitrario e convenzionale delle immagini, sta di fatto ch’egli insiste sul fatto che il termine “somiglianza” non ha alcun valore, a meno di non specificare sotto quale punto di vista si paragonano tra loro le cose». ⁶⁴⁶

4. Arte e psicologia della percezione: Kennedy e Gibson

Riprendiamo, da Kennedy, la sintesi delle teorie della rappresentazione pittorica poste all’inizio. Vediamo come la prima teoria della «convenzione arbitraria» sia stata già esposta attraverso l’opera di Goodman; in questo approccio rientrano altri autori come Steinberg e Arnheim. Quest’ultimo però non è possibile collocarlo unicamente all’interno di questa corrente, perché alcuni sue idee sono di impronta gestaltista altre invece sono di matrice cognitivista. Anche la teoria di Magritte, almeno per alcuni aspetti, può essere annoverata all’interno di questo approccio teorico.

Il secondo approccio elencato da Kennedy è la «teoria della somiglianza» che, descritta in termini generici, ci indica come parametro costitutivo di un’immagine il fatto di possedere una «distribuzione di materiale» *identica* alla scena che rappresenta. L’immagine possiede «qualità comuni» o «parti identiche» alla realtà rappresentata; all’interno di questa posizione teorica rientrano: Wittgenstein, Langer, Morris, Peirce. ⁶⁴⁷ Oltre alle già menzionate critiche di Goodman, Kennedy sottolinea, inoltre, una circolarità tautologica interna alla teoria della somiglianza: «Una raffigurazione rappresenta perché rassomiglia [...]. Ma come facciamo noi a conoscere la cosa a cui rassomiglia? La risposta non si fa attendere: si guarda l’immagine e si vede che cosa rassomiglia. [...] Se la somiglianza è un’impressione non può essere anche la

causa dell'impressione». ⁶⁴⁸ Nell'ultimo capitolo cercherò di evidenziare come una teoria della «somialianza» possa ancora essere assunta come modello euristico in grado di definire un'immagine.

Il terzo approccio prende il nome di «teoria del punto di osservazione»: ⁶⁴⁹ questa posizione viene fondata da Gibson (*A theory of pictorial perception*, 1954) nelle sue prime opere e prende il nome anche di «teoria della percezione prospettica». Gibson pone in evidenza come il gradiente di tessitura possa fornire sufficienti informazioni per specificare dimensioni, forme, orientamenti, posizioni relative ad oggetti posti su un piano o dipinti su una superficie piana. Un'immagine è una superficie fisica finita, trattata in modo tale da riflettere o trasmettere un fascio di raggi luminosi verso un dato punto, il fascio, sostiene Gibson, è del tutto identico a quello che sarebbe arrivato allo stesso punto dall'oggetto originale. Posta l'esistenza di «immagini fedeli» si chiede se ci siano regole per produrre tali immagini. L'immagine, conclude lo psicologo, deve essere considerata come una proiezione geometrica: «la definizione equivale a dire che un'immagine dev'essere considerata come una proiezione geometrica, e che la relazione di un'immagine con l'oggetto reale è data dalla proiezione polare di un solido tridimensionale su piano». ⁶⁵⁰ Kennedy propone la modificazione di questa teoria, basata sulla proiezione di punti-colore, con la proiezione di «caratteristiche»: «Ciò che conta, nella rappresentazione, è la relazione esistente tra le caratteristiche, non il singolo componente isolato». ⁶⁵¹ Le immagini diventano così rappresentazioni specifiche di «pattern globali dell'ambiente» e non di un singolo componente isolato.

La quarta ed ultima teoria è «la teoria delle immagini come informazioni». ⁶⁵² Anche questo approccio fa capo alla figura di Gibson (*The Information Available*, 1971) che modifica negli ultimi scritti la sua posizione su ciò che va a costituire un'immagine. ⁶⁵³ Il suo precedente approccio iniziava assumendo l'occhio fisso esposto a una momentanea configurazione di stimoli. Uno dei principali difetti del precedente approccio prospettico era che le condizioni di visione fissa, in esso fondamentali, si verificano difficilmente nella vita quotidiana e presentano così tante ambiguità che, per percepire davvero il mondo, il percettore deve prima conoscerlo almeno in parte. La teoria prospettica possiede il difficile compito di spiegare come questa conoscenza del mondo nasca indipendentemente dalla visione. L'alternativa di Gibson è una teoria ecologica della percezione che enfatizza l'interazione tra i percettori e il loro ambiente. Nel celebre testo *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979) si sostiene che, nella percezione visiva, sia di fondamentale importanza che l'occhio sia costantemente in movimento e lo stimolo possa mutare continuamente. Gibson ritiene inoltre che noi estraiamo informazioni sulle strutture invarianti del mondo direttamente dalla fluttuante e cangiante

configurazione della luce ambientale. Quel che vediamo è il mondo così come esso è: senza sforzi coscienti siamo in grado di scoprire la sua struttura invariante nascosta nello stimolo visivo che cambia continuamente. Un disegno presenta gli *invarianti strutturali* del tema raffigurato: una rappresentazione pittorica registra informazioni, ma è una superficie che specifica sempre altro rispetto a ciò che è. A differenza della teoria prospettica, non si ritiene più che una rappresentazione pittorica possa presentare lo stesso pattern di stimoli visivi di una scena reale. Diversamente un'immagine rende disponibili allo spettatore lo stesso tipo di informazioni che si estraggono dalla visione di una scena reale: le invarianti strutturali.

Nelle pagine che seguono intendo esporre una teoria della somiglianza e mostrare come essa possa essere descritta su un piano di pura visione: ritengo che una teoria della somiglianza così impostata possa essere in accordo con la teoria ecologica di Gibson.

4.1 Arte e percezione visiva: James J. Gibson

Coloro che sostengono la percezione immediata sposano la tesi ecologica di Gibson, secondo la quale, per cogliere l'ambiente circostante, sono sufficienti i dati raccolti dall'occhio, essendo la luce un elemento che trasmette informazioni. Queste ultime scaturiscono dal riflesso della luce sugli oggetti che, passando sotto forma di fasci di luce alla retina, crea angoli la cui ampiezza indica la distanza e la posizione delle cose osservate. Questo processo, vale a dire l'insieme degli angoli proiettati, è l'assetto ottico, il quale ci consente di distinguere che, su una fotografia, oggetti in diversa profondità spaziale nonostante essi siano di fatto rappresentati su un unico piano. L'assetto ottico si verifica in una situazione di staticità; in una situazione dinamica si parla invece di flusso ottico, e in esso si verifica una continua modifica degli angoli trasmessi all'occhio, una trasformazione non casuale, ma organizzata, e che crea dunque informazione. Proprio qui risiede la differenza fra la teoria della percezione diretta e quella della percezione indiretta, secondo la quale la luce non ha proprietà informativa perché colpisce l'occhio stimolando la retina in maniera disorganizzata.⁶⁵⁴

Se non ci occupassimo di filosofia non ci sarebbe forse bisogno di spiegare che cos'è una rappresentazione pittorica. A volte la filosofia si interroga sulle cose che abbiamo quotidianamente a portata di mano, poi capita che siano esse stesse a mostrarsi particolarmente complesse. Un eminente studioso di psicologia ci ha riferito che Gibson fu il primo a parlare di *percezione pittorica*. Non abbiamo svolto indagini storiche approfondite e non sappiamo dirvi se ciò

sia vero; cominciai a riflettere sul problema dopo la lettura di *Un approccio ecologico alla percezione visiva*.

Nell'ultima parte di *Un approccio ecologico alla teoria della percezione* Gibson affronta il problema della rappresentazione pittorica. Egli afferma che vedere il paesaggio significa estrarre informazioni dall'*assetto ambiente* della luce, ma cos'è allora vedere una rappresentazione pittorica di qualcosa? Nella luce ambiente l'*informazione* non consiste in forme e colori ma in *invarianti*; ciò – afferma Gibson – implica che anche l'informazione contenuta in un quadro non consiste in forme e colori ma in invarianti. Come si può intuire, il concetto di raffigurazione muove dalla sua teoria della percezione. Per Gibson la percezione è un *processo diretto*: egli ritiene che nelle configurazioni di radiazioni ottiche che colpiscono l'occhio (denominate *optic array*, espressione resa da Luccio con «assetto ottico») vi siano informazioni sufficientemente dettagliate da rendere possibile il riconoscimento senza che intervengano processi cognitivi superiori. La teoria di Gibson è complessa e prende forma in più di trent'anni di sperimentazione e studi. I cardini di questa teoria secondo Goldestein sono i seguenti: 1) lo stimolo va spiegato in termini di *optic array* e non in termini di immagine retinica; 2) le informazioni cruciali sono generate dai movimenti dell'osservatore; 3) l'elemento cardine dell'assetto ottico è l'informazione invariante (cioè l'informazione che rimane costante quando l'osservatore si muove); 4) tale *informazione invariante* determina *direttamente* la percezione.

Menziono questi punti solo per dare un'idea, seppure vaga, del realismo diretto gibsoniano. Infatti, vi è l'assetto ottico indipendentemente dal fatto che vi sia lo sguardo di chi lo coglie. L'assetto ottico è una proprietà strutturale della luce ambientale per un punto e non un fenomeno visivo; quindi per comprendere la percezione delle immagini è necessario interrogarsi non sull'atteggiamento soggettivo bensì sulla particolare configurazione della superficie dell'oggetto, in grado di determinare in chi guarda la percezione di qualcosa d'altro.

È significativo che, a partire dagli anni Cinquanta, mettendo a punto la sua teoria ecologica della percezione, Gibson continuò parallelamente a lavorare e a modificare la sua idea di rappresentazione pittorica. Riteneva che la *figura* fosse una superficie trattata in modo da rendere disponibile un *assetto ottico* limitato di un qualche tipo in un punto di osservazione. Ma un assetto di cosa? La prima risposta (1954) fu: un assetto di *pennelli di raggi di luce* [*an array of pencils of light rays*] che giungono alla pupilla di un occhio tale che ognuno corrisponda in chiarezza al proprio elemento radiante della superficie della figura. La seconda (1960): un *assetto di angoli solidi* annidati in un punto fisso determinato dai gradi o dai contrasti di intensità e di composizione spettrale della luce ambiente [*an array of nested visual solid angles at the station point*]

determined by stems or contrasts of intensity and spectral composition of the ambient light]. La terza (1966): un assetto considerato come una struttura [*an array considered as a stationary structure*]. E la risposta finale (1971) fu: un assetto di *invarianti persistenti di struttura* senza nome e senza forma [*an array of persisting invariants of structure that are nameless and formless*] .

Le prime teorie «prospettiche» di Gibson analizzano la visione considerando la percezione di un'immagine momentanea, statica e congelata sulla retina dove il *gradiente di tessitura ottica* può fornire sufficienti informazioni per specificare dimensioni, forme, orientamenti e posizioni relative di oggetti dipinti su una superficie piana. In queste prime versioni l'immagine è considerata come una proiezione geometrica; un'immagine è fedele alla realtà se è una superficie trattata in modo da riflettere un fascio di raggi luminosi verso un certo punto, fascio del tutto identico a quello che sarebbe arrivato allo stesso punto dall'oggetto originale. Il senso principale della teoria di Gibson mi sembra chiaro: venire a capo del concetto di raffigurazione equivale a interrogarsi sulle condizioni a cui una superficie deve sottostare al fine di restituire un assetto ottico tale da mettere in grado un osservatore di vedere ciò che l'immagine raffigura. Proprio come diceva Gombrich di Leonardo: la matematica lo aiuta a essere artefice del vero.

La teoria ecologica di Gibson, diversamente dalle teorie prospettiche, non ritiene che una rappresentazione pittorica possa presentare la stessa costellazione di stimoli visivi di una scena reale; piuttosto, essa rende disponibile allo spettatore lo stesso tipo di *informazioni* (invarianti di struttura) che si estraggono dalla percezione di una scena reale. Gibson afferma che quello che fa un disegnatore non è una replica, uno stampo o una copia del reale, ma è un segnare la superficie in modo tale da mostrare delle invarianti e registrarne una consapevolezza. Disegnare non è mai copiare, perchè copiare un pezzo di ambiente è impossibile. Solo un altro disegno può essere copiato. Noi siamo fuorviati – secondo Gibson – dall'erronea concezione per cui una figura è simile a ciò che raffigura, gli somiglia, o ne è un'imitazione. A nostro avviso il limite della sua teoria, al di là dell'assenza di un elenco dettagliato di quelli che dovrebbero essere gli invarianti, si rivela nell'analisi delle illusioni, delle caricature e delle figure impossibili in quanto prive di una struttura reale. Il limite delle tesi di Gibson consisterebbe nel risolvere troppo radicalmente la percezione di immagini nella percezione di un oggetto tra gli altri.

5. «Vedo questo» vs «Vedo una somiglianza»

Diversamente da Wittgenstein riteniamo che la somiglianza non sia una forma diversa di vedere. Vi sono secondo il filosofo austriaco «due impieghi della parola «vedere». Il primo: “che cosa vedi là?” — “Vedo questa cosa” (segue una descrizione, un disegno, una copia). Il secondo: “Vedo una somiglianza tra questi due volti” — colui al quale dico queste cose può vedere i due volti così distintamente quanto li vedo io. L’importante: la differenza categorica tra i due “oggetti” del vedere». ⁶⁵⁵ Rispetto al tema della percezione visiva Wittgenstein indica da un lato la possibilità di dire «Vedo questo», per illustrare ciò che si vede facendo seguire una descrizione, un disegno o una copia. Oppure, si può dire: «Vedo una somiglianza tra queste due facce», però in questo caso non è possibile tracciare un disegno corrispondente alla somiglianza, e secondo Johnston non è scontato che la persona possa fornire una descrizione. Tali differenze indicano che la parola «vedere» si può usare in due modi, e nei due casi l’oggetto della visione determina due categorie distinte. Il secondo caso è quello della somiglianza, esso sembra possedere un carattere paradossale, in quanto è possibile vedere e disegnare le due facce senza notare la somiglianza. Quando si scorge una somiglianza si potrebbe dire che si vive una nuova esperienza visiva, anche se la fonte della nostra esperienza rimane la stessa. ⁶⁵⁶ Johnston, come altri studiosi di Wittgenstein, si domanda come interpretare la visione della somiglianza e come porla in relazione alla percezione visiva. Egli evidenzia la diversità rispetto alla percezione visiva: vedere la somiglianza non è assimilabile al caso in cui semplicemente si osserva qualcosa, «vedo questo». Non vi è dubbio, scrive Spinicci in accordo con Johnston, che «gli oggetti del nostro vedere sono, in questo caso, molto differenti tra loro: un volto è una cosa tra le altre; la *somiglianza*, invece, non è affatto una cosa, ma una *relazione*, ed è per questo che Wittgenstein parla di una differenza categoriale tra gli oggetti percepiti, invitandoci a tracciare una distinzione molto netta all’interno di ciò che può fungere da complemento oggetto del verbo “vedere”. Vi sono proprietà dell’oggetto e relazioni interne di un oggetto con altri oggetti, e vediamo le prime quando, per esempio, siamo colpiti dai lineamenti di un volto, mentre osserviamo le seconde quando da quegli stessi volti muoviamo per cogliere la somiglianza che li lega». ⁶⁵⁷ Wittgenstein, continua Spinicci, non si limita a sostenere che vi sono differenze categoriali tra gli oggetti della visione, «ma si spinge sino ad osservare che vi è una differenza corrispondente anche tra le *forme del vedere* che a quegli oggetti corrispondono. O più precisamente: Wittgenstein osserva che è possibile cogliere un oggetto non soltanto per ciò che in se stesso è, ma anche alla luce di una qualche *relazione di somiglianza* che ci consenta di vederlo e di riconoscerlo come un oggetto di un certo tipo o

come qualcosa che un tempo ci era familiare. L'esempio che ci ha guidato sin qui può ancora mostrarci quale sia la via che dobbiamo seguire, anche se vogliamo semplificarlo un poco e immaginare che a vedere in modo diverso sia una stessa persona, seppure in due diversi istanti di tempo. Così, posso vedere due volti ed osservarne i lineamenti senza notare null'altro; ma posso anche vedere nell'uno i tratti dell'altro e scorgere all'improvviso ciò che prima non vedevo, e in un caso il vedere ha un oggetto che si dà in se stesso, nell'altro ha luogo una percezione che si accorda a un modello. Che vi siano qui due differenti impieghi del verbo "vedere" è una conclusione cui sembra necessario giungere semplicemente riflettendo sul fatto che per descrivere queste due reazioni di fronte a quei due volti ci sembrerebbe lecito esprimerci proprio così: ciò che vedo è pur sempre la stessa cosa, anche se ora non vedo affatto la stessa cosa di prima. Di qui la ragione per sostenere la tesi cui abbiamo alluso, poiché questa contraddizione sembra potersi sciogliere solo se riconosciamo che nei due casi il verbo "vedere" ha un diverso significato». ⁶⁵⁸

Nei capitoli precedenti abbiamo sostenuto che il senso della percezione visiva deve essere riconducibile all'ostensione, ossia alla possibilità di indicare direttamente nel mondo esterno cosa si vede, che, in linea di principio, deve essere sempre interosservabile. Notare la somiglianza significa vedere elementi simili tra due cose, in questo senso essa possiede una sua specificità sul piano dell'osservazione indipendente dal pensare, possiamo pensare delle somiglianze ma altra cosa è vederle. Scoprire delle somiglianze non è diverso dal notare dei dettagli, per esempio, in un quadro ma ciò non altera né modifica la qualità dell'osservabile. Scoprire delle somiglianze tra due visi non implica alcuna ristrutturazione fenomenica del percolato, né una «forma» diversa di percezione visiva. Per giustificare un nostro giudizio di somiglianza possiamo riferirci ostensivamente alla cosa osservata: possiamo indicare cosa vediamo di somigliante, quale dettaglio, quale sfumatura o espressione. Nel caso della percezione delle qualità espressive potrebbero chiederci, per esempio, cosa intendiamo per «un viso triste», per spiegarne il significato potremmo indicare dei visi tristi, mimarne uno o nel caso di colui che sta imparando a disegnare mostrargli i segni che caratterizzano un viso triste. In tutti questi casi sono le caratteristiche delle cose osservate a determinare il senso e l'uso dei nostri concetti, così come quello di somiglianza.

5.1 Il volto

Wittgenstein esamina il fenomeno della percezione di un aspetto al fine di comprendere anche la somiglianza: in particolare prende in considerazione la nostra reazione alle figure. L'importanza della nozione di aspetto investe prima di tutto l'estetica: alla base delle arti visive vi è infatti la nostra capacità di rapportarci direttamente alle rappresentazioni visive e, più in generale, ciò vale per tutte le arti, «poiché, proprio come il comprendere una figura può richiedere di vederne gli elementi in un certo modo, così anche la fruizione di un brano musicale può esigere che lo si senta in un certo modo. In ogni caso, la capacità di vedere un certo aspetto è determinante, perché l'assenza di ogni diretta reazione al mezzo espressivo impedirebbe la possibilità stessa di un suo utilizzo artistico. Una persona che non vedesse gli aspetti, per la quale una figura fosse solamente una mistura di forme e colori, non avrebbe né il desiderio né la capacità di prender parte alle nostre attività artistiche. Senza la capacità di vedere aspetti, le mancherebbe il tipo di sensibilità su cui si basano le arti visive».⁶⁵⁹

Tornando all'esempio della raffigurazione di un volto umano (anche in pochi tratti), «possiamo studiarne l'espressione e reagire ad essa come reagiremmo all'espressione di un volto umano. Invece di domandarci che cosa quella figura potrebbe rappresentare (o essere usata per rappresentare), ci rapportiamo ad essa direttamente e in maniera immediata». L'immediatezza della percezione riguarda anche dettagli minimi da un punto di vista fisico, ma evidenti da un punto di vista espressivo, per esempio una lieve modifica della linea della bocca può trasformare completamente l'impressione di una figura. Anche se in termini geometrici la figura sarà essenzialmente la stessa prima e dopo queste piccole modifiche tuttavia sembra un'altra figura. Le qualità espressive hanno un loro statuto di oggettività direttamente riconducibile alle cose più che alle nostre disposizioni soggettive.



Molte osservazioni sul gioco infantile arricchiscono le argomentazioni di Wittgenstein: i bambini durante il gioco sono in grado di usare le qualità espressive degli oggetti.⁶⁶⁰ Un ombrello può sparare durante il gioco: questa possibilità è dovuta alla nostra abilità di vedere le cose in modi diversi e di focalizzare l'attenzione sui loro diversi aspetti. Questi aspetti, sottolinea Johnston, possono essere colti grazie all'organizzazione figurale delle cose: posso vedere un cerchio come un buco o come un disco, ma non come un cubo,

non possiamo vedere nelle cose ciò che vogliamo.⁶⁶¹ Dunque, vediamo la fisionomia degli oggetti, esattamente come le loro qualità espressive. La qualità espressiva ci balza agli occhi esattamente come la manifestazione di un aspetto. Wittgenstein ci offre parecchi spunti di riflessione attraverso l'analisi delle qualità espressive, tuttavia bisogna distinguere tra come utilizziamo un oggetto, immaginando qualcosa che vagamente può assomigliare a qualcosa, noto in questo senso è l'esempio di Gombrich di un manico di scopa utilizzato nel gioco infantile come se fosse un cavallo, e vere e proprie qualità espressive che sono invece qualcosa di direttamente visibile ed esperibile nelle cose e non solo immaginato.

5.2 La «somiglianza interna»

La somiglianza possiede necessariamente la proprietà di assomigliare a ciò di cui è immagine, essa fa sì che la figura possa essere assunta come rappresentazione di qualcosa, ovvero come un'immagine dotata di una «intenzionalità intrinseca». «Anche se dico: “C'è somiglianza tra questi due volti”, mi possono importare ogni volta cose diverse. Potrebbe voler dire: c'è una somiglianza tra questo tipo di volto e quest'altro tipo di volto; dove i due vengono caratterizzati per mezzo di descrizioni. Mi possono interessare i volti di queste persone, oppure queste forme del volto, ovunque io le incontri. La differenza che ho in mente è naturalmente tra il senso: questi due tratti hanno forme simili – e il senso: circolo, ellisse, parabola e iperbole hanno una somiglianza tra loro. La differenza è quella che passa tra *somiglianza esterna* e *somiglianza interna*».⁶⁶² L'immagine possiede, secondo Wittgenstein, un'interpretazione semantica come proprietà necessaria; se non possedesse «somiglianza interna», la figura non sarebbe più l'immagine di come di fatto viene visivamente assunta. Se tale connessione cambia, come nell'esempio della figura ambigua dove vi è somiglianza interna delle anatre con quella delle lepri, la figura è un'altra immagine-di. Ma ipotizzando che tale connessione venga a mancare, ovvero che la suddetta somiglianza interna ora con l'Anatra ora con la Lepre non sussista più, la figura non è più una immagine-di qualcosa.⁶⁶³

Nel dettaglio, che cosa significa vedere qualcosa come un oggetto di un certo tipo rispetto a vedere quel qualcosa in relazione interna con altri oggetti? Wittgenstein afferma che l'oggetto del vedere-come è categorialmente diverso da quello del vedere tout court, vedere qualcosa come qualcos'altro è percepire somiglianze. Nell'esempio della figura ambigua anatra-lepre commentato da Wittgenstein osserviamo come l'oggetto fisico costituito da una macchia di

inchiostro sulla carta non sia esternamente più simile a un'anatra di quanto non lo sia di una lepre. In questo senso si potrebbe dire che le vere lepri e anatre sono più simili tra loro, condividono un maggior numero di proprietà, di quanto rispettivamente lo siano alla macchia d'inchiostro che rappresenta la figura.⁶⁶⁴ Secondo Wittgenstein nella misura in cui la somiglianza che la percezione coglie tra la figura da una parte e rispettivamente le anatre e le lepri dall'altra, non è una somiglianza *esterna* ma *interna*. Per avere questo carattere necessario, la somiglianza consisterà in un'assimilazione della figura rispettivamente alle anatre e alle lepri relativamente al loro concetto: la figura viene vista ora come una cosa dello stesso tipo delle anatre, ossia come istanza del concetto di anatra, e ora come una cosa dello stesso tipo delle lepri, ossia come istanza del concetto di lepre.⁶⁶⁵

Ma che cosa comporta, scrive Voltolini, «il fatto di vedere qualcosa come qualcos'altro è vedere che tale qualcosa, per esempio una figura, in relazione di *somiglianza interna* con oggetti d'altro tipo, lepre o anatre per esempio? Ebbene, poiché viene vista come avente non contingentemente, ma *necessariamente* la proprietà di assomigliare a ciò di cui è immagine, la figura viene presa nella percezione non più come mero oggetto fisico, bensì come rappresentazione *di* qualcosa – *di* anatre o *di* lepri per l'appunto – dunque come un'immagine dotata di *intenzionalità intrinseca*, ossia qualcosa che ha la sua interpretazione semantica come sua proprietà necessaria. Senza tale somiglianza interna, infatti, la figura non è più l'immagine-di che viene visivamente assunta essere. Non solo se tale connessione cambia (dalla somiglianza interna colle anatre a quella colle lepri) la figura conta come *un'altra* immagine-di, di modo che il mutamento d'aspetto corrispondente sarà un mutamento di percezione della figura in qualità di immagine interpretata (dal vedere un'immagine *di* anatra si passa al vedere un'immagine *di* lepre); ma anche, se una siffatta connessione viene a mancare, se cioè la suddita somiglianza interna ora colle anatre ora colle lepri non sussiste più, la figura non può più contare come immagine-di qualcosa, come immagine-di anatra o immagine-di lepre rispettivamente. Così, vedere una figura come internamente somigliante a oggetti di un certo tipo vuol dire in ultimo trattare percettivamente la figura come un'immagine-di oggetti di quel tipo».⁶⁶⁶

Diversamente da Wittgenstein riteniamo la nozione di somiglianza interna superflua poiché essa collima con l'esperienza immediata del significato della figura e quindi con il suo riconoscimento. Essa però può essere interpretata in chiave fenomenologica. La somiglianza interna determina il riconoscimento poiché presenta elementi percettivi fenomenici interni alle proprietà *iuxta propria principia* della cosa rappresentata. La figura dell'anatra presenta elementi o tratti espressivi propri dell'anatra percepita in carne ed ossa; il

fenomeno è lo stesso e quindi giustamente Wittgenstein può dire che noi reagiamo davanti a una figura di un volto come se fosse un volto, poiché secondo quanto affermiamo è un volto. È un volto poiché vediamo i tratti del disegno così come il fenomeno volto è incarnato nel volto della persona: è colto dall'inchiostro per mano dell'artista così come può apparire nei tratti espressivi della faccia di uomo. In questo senso la somiglianza interna al fenomeno di apparenza della cosa permette in un secondo momento di instaurare la relazione di somiglianza esterna. Non si tratta di cercare una corrispondenza geometrica della somiglianza punto a punto tra il viso disegnato e la faccia di uomo o l'immagine di un'anatra e l'anatra ma di comprendere come l'apparire della cosa possa essere sostituito da diversi surrogati in grado di rendere più o meno fedelmente, più o meno immediatamente (a seconda anche della quantità di informazione visiva presente) l'apparire fenomenico della cosa; in questo senso possiamo parlare di somiglianza interna tutte le volte che siamo in grado di riconoscere qualcosa come qualcosa: dei segni come un'anatra, altri segni come un volto eccetera.

5.3 «Questa nuvola è N?»

La complessità della visione e l'intreccio fra vedere e pensare possono essere illustrati prendendo in esame il caso del riconoscimento. Consideriamo l'esempio di qualcuno che riconosce un conoscente in mezzo alla folla, magari dopo aver guardato per qualche istante nella sua direzione. Per dirla con Wittgenstein: si tratta di «un modo particolare di vedere? E un vedere e un pensare? O un misto di vedere e di pensare – come sarei quasi tentato di dire?». ⁶⁶⁷ Nell'improvviso riconoscimento, ciò che vediamo cambia: una folla anonima diventa d'un tratto un vecchio amico circondato da altre persone. Abbiamo una nuova esperienza, che è simultaneamente una nuova esperienza visiva e un pensiero («Quello è N»). Secondo Wittgenstein non si possono separare i due aspetti dell'esperienza, e perciò non ha senso tentare d'isolare una componente puramente visiva dell'esperienza: «La somiglianza comincio a vederla quando mi “colpisce”? E poi continuo a vederla finché vedo gli oggetti simili? Oppure soltanto finché sono consapevole della somiglianza? – Se la somiglianza mi colpisce io percepisco qualcosa; non occorre però che io ne resti consapevole per percepire che essa non viene meno». ⁶⁶⁸ Per districarci dai problemi posti da Wittgenstein intorno alla somiglianza è importante, diversamente da quanto ritiene il filosofo, distinguere tra la somiglianza, colta sul piano della visibilità e la somiglianza sorretta da attività di pensiero. Guardiamo le seguenti figure:



Le facce disegnate da Kanizsa mostrano come, mentre il primo volto risulta incompleto rispetto al concetto di faccia, esso non è «mancante» dal punto di vista percettivo, vi è una tendenza al completamento amodale; nella seconda invece vi è una «mancanza» concettuale derivante dagli elementi che caratterizzano concettualmente un volto, ma dal punto di vista percettivo la faccia si presenta come completa. I due volti mostrano come vi siano dei criteri di completezza autonomi sul piano percettivo rispetto ad altri criteri che operano su un piano concettuale.

Lo stesso Wittgenstein è consapevole che le modalità del rapporto tra l'apparenza fenomenica dell'immagine e le attività cognitive derivanti dalla stessa, sono uno dei nodi centrali per la definizione di una rappresentazione: «Se ora riconosco quest'uomo nella folla, dopo aver forse guardato a lungo nella sua direzione – questo è un vedere? È un pensare? L'espressione dell'esperienza è “guarda, c'è...!” – ma essa potrebbe naturalmente anche essere uno schizzo. Anche in uno schizzo o nel disegnare uno schizzo si potrebbe esprimere il fatto che io riconosco quest'uomo. (Ma il riconoscere improvviso non viene ad espressione in questo modo). La medesima espressione che altrove era il resoconto di ciò che era stato visto è ora l'esclamazione del riconoscimento».⁶⁶⁹ Scrive ancora l'autore: «Supponi che invece di immaginarmi qualcosa, io facessi uno schizzo su un pezzo di carta. Parlo di N. e intanto la mia matita schizza una figura sulla carta. Qui mi si può domandare «questo rappresenta N.?» Lo può anche rappresentare sia che sia simile a esso sia che non lo sia. È giusto dire che una cosa analoga succede con la rappresentazione, nella misura in cui qualche volta si può disegnare ciò che ci si è rappresentato».⁶⁷⁰

Il caso delle nuvole è particolarmente significativo poiché lo spettacolo è in continuo mutamento, per cui in certi momenti si realizzano condizioni di riconoscibilità, per esempio si può distinguere una testa di un animale, oppure, un volto di un uomo, e questo per un momento dura; poi ci sono le transizioni da una forma all'altra e in questo caso si realizzano tutte le fasi intermedie in cui dalla percezione di una cosa si passa a delle possibili ristrutturazioni percettive oppure a semplici «interpretazioni». Quindi l'osservazione

prolungata della nuvola contiene tutte le fasi di cui abbiamo parlato precedentemente: percezione visiva, riconoscimento, ristrutturazione e interpretazione di una certa figura che prende corpo verso una nuova organizzazione percettiva. Il riconoscimento della nuvola è dettato e scandito dal movimento della nuvola, la sua organizzazione determina e circonda la nostra interpretazione. L'osservazione è interessante perché si scandisce in «fasi» e infatti uno dice «ecco adesso vedo...». Nel gioco di guardare le nuvole l'interosservatore avrà detto: «Ecco adesso un po' meno», oppure, «volendo, si può vederla come...». Cosa vuol dire «volendo»? Volendo indica quindi l'apertura che dà spazio dell'interpretazione e conseguente chiusura allo spazio percettivo.⁶⁷¹

5.4 Winston Churchill

Esaminiamo l'esempio formulato da Putnam: «Una formica cammina su una spiaggia di sabbia e, camminando, traccia una linea sulla sabbia. Per caso, la linea da essa tracciata fa una curva a un certo punto e, tornando indietro, incrocia se stessa parecchie volte, sino a divenire una caricatura riconoscibile di Winston Churchill. La formica ha tracciato un'immagine di Winston Churchill, un'immagine che lo rappresenta?». ⁶⁷² La questione indica la necessità di un'intenzione per fare di una figura un'immagine. Un convenzionalista come Goodman potrebbe obiettare che l'intenzione non è sufficiente poiché è necessario che sussistano una serie di regole, di codici, che permettano a chi guarda l'immagine di *riconoscere* in essa l'oggetto che si era inteso rappresentare. Allo stesso modo anche nel linguaggio vi sono per il convenzionalista un emittente e un ricevente che debbono essere tra loro sintonizzati perché possa instaurarsi la comunicazione. Vedere un'immagine sarebbe pertanto *leggere* un'immagine, decodificarla: riconoscere il codice e che lo si sta usando è preliminare alla visione dell'oggetto presentato.⁶⁷³

L'esempio di Putnam è significativo perché può essere utilizzato anche per mostrare che se la formica avesse tracciato uno «scarabocchio» qualunque questo non avrebbe mai potuto essere un'immagine di Churchill: la somiglianza e il riconoscimento del volto disegnato dalla formica sono attività che dipendono dal fatto che *quei* segni sono tracciati in quel modo, determinando così un preciso fatto fenomenico, questo risultato «coincide» con l'apparenza fenomenica dell'immagine e con la possibilità del suo riconoscimento.⁶⁷⁴

Il disegno va assunto per come appare a prescindere dalle intenzioni di chi lo ha prodotto; così, se il disegno rappresenta una forchetta, esso è una forchetta, se il disegno si presta a essere interpretato, la sua data configurazione aprirà un

ventaglio di interpretazioni: questo non ne indica l'arbitrarietà, ma al contrario, ci dice che anche un segno ambiguo suggerisce un numero finito d'interpretazioni. L'interpretare è conseguente alla possibilità di conformarsi a una data modalità d'apparenza. Significativo, in questo contesto, è l'esempio di Putnam del ritratto di Churchill essendo formato dal passaggio delle formiche sulla sabbia. Se le formiche avessero tracciato un segno diverso, non avremmo potuto vederlo come il ritratto di Churchill e quindi l'intenzionalità di colui che ha prodotto l'immagine o i segni non è necessaria per una definizione della rappresentazione. Possiamo riconoscere in dei segni casuali un volto così nell'intenzione di disegnare un volto (pensiamo a un disegno di un bambino o un dipinto astratto) possiamo non riconoscere un volto. L'immagine sulla sabbia deve possedere una somiglianza interna per essere riconoscibile come volto e possedere determinate caratteristiche per essere riconoscibile al volto di Churchill. Se noi non sappiamo com'è fatto il volto di Churchill non potremmo riconoscerlo né riscontrarne le somiglianze, ma possiamo riconoscere il disegno dal volto di Churchill, e possiamo mostrare a qualcuno com'è fatto Churchill dal disegno.

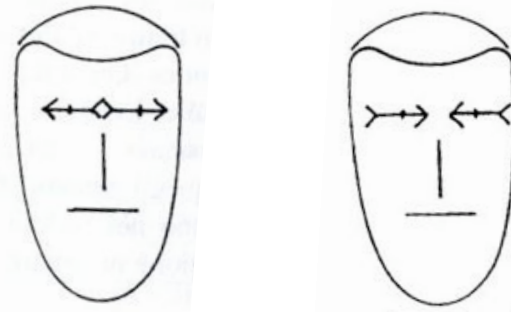
Sottostanno alle medesime regole intrinseche alla nostra modalità percettiva sia colui che intende produrre intenzionalmente il ritratto sia una produzione casuale. La rappresentazione è un «giocare», intenzionale o casuale, con le modalità d'apparenza. «Giocare» qui significa mettere in gioco le modalità intrinseche della datità fenomenica della cosa. Per esempio, i fattori che determinano l'unità non devono essere obbligatoriamente rispettati ma qualora desiderassimo che una cosa sia percepita come «una» non possiamo prescindere. Posto che si voglia determinare un'unità di significato (l'identità), si devono rispettare le regole percettive che lo determinano, se ciò non accade viene meno la possibilità del riconoscimento. Il rapporto tra immagine e mondo è determinato dai modi d'apparenza fenomenica comuni a entrambi: il produrre un'immagine o una rappresentazione consiste nel combinare e assemblare «segni» a partire dai modi d'apparenza, l'articolazione di tali modi permette di ottenere delle immagini.

Vedere il formarsi del cambiamento d'espressione di un volto in una nuvola, notare un ritratto formatosi dal cammino di formiche, costruire un'immagine disegnandola sul foglio in linea di principio sono esattamente la stessa cosa. Possiamo mostrare la somiglianza della nuvola con qualcosa e possiamo istruire una persona a guardare un oggetto in un certo modo, così potrà scoprire queste cose in virtù della loro esistenza, infatti, sono le caratteristiche direttamente riscontrabili nel mondo a determinarle. Alla base di dipinti diversi, un ritratto di Leonardo, uno cubista, uno astratto, vi sono le stesse regole dettate dalle modalità di organizzazione fenomenica. L'attività artistica consiste nel *giocare*

con i fattori che determino l'apparenza fenomenica. Modificando l'organizzazione dei segni, o più in generale continuando un disegno, si modificano automaticamente anche le nostre interpretazioni. Se il risultato è un disegno realistico saranno registrabili, nelle diverse fasi del disegno, le reazioni dei soggetti al continuo modificarsi del disegno fino all'unanime riconoscimento. Nel caso che uno non conosca l'oggetto realisticamente rappresentato, sarà comunque in grado di identificarne l'autonomia di quell'*unità* visivamente organizzata.

5.5 L'espressività del volto

La cosa e il mondo, scrive Merleau-Ponty, «si offrono alla comunicazione percettiva come un volto familiare di cui comprendiamo subito l'espressione. Ma, per l'appunto, un volto non esprime qualcosa se non in virtù della disposizione dei colori e delle luci che lo compongono, il senso di un certo sguardo non è dietro gli occhi, ma su di essi, e al pittore basta una pennellata in più o in meno per trasferire lo sguardo di un ritratto. Nelle sue opere giovanili Cézanne cercava anzitutto di dipingere l'espressione e proprio per questo non ci riusciva. A poco a poco egli ha imparato che l'espressione è il linguaggio della cosa stessa e nasce dalla sua configurazione [...] È ciò che la natura fa senza sforzo in ogni momento. Ecco perché i paesaggi di Cézanne sono “quelli di un pre-mondo in cui non c'erano ancora uomini».⁶⁷⁵ Le modalità del rapporto tra l'apparenza fenomenica dell'immagine e le attività cognitive tratte dalla stessa sono uno dei nodi centrali per la definizione di una rappresentazione. Riprendendo l'esempio dell'illusione di Müller-Lyer Bozzi disegna due volti: «Osservate – scrive Bozzi – l'espressione di questi due volti, e non mancherete di cogliere due differenti strabismi, convergente e divergente, benché il punto che rappresenta la pupilla si trovi in tutti e due i casi a metà della sbarretta che rappresenta l'occhio». L'illusione giudicata come apparente dopo la misurazione effettuata con il righello diventa in questo caso il piano del reale non riducibile ad alcuna misura effettuabile, il senso del volto è dato dall'espressione degli occhi: «In un mondo in cui la pratica avesse poco peso e l'estetica molto, sarebbe nata un'altra consuetudine linguistica: se nella vita quel che appare fosse di solito più rilevante dei risultati ottenuti misurando, anche il linguaggio mostrerebbe verso quei fenomeni un altro atteggiamento». Quindi, conclude Bozzi, «l'illusione ottica non è affatto una illusione, ma una abitudine linguistica affibbiata a un fatto ben reale grazie a certe circostanze».⁶⁷⁶



Le parti che compongono i due volti se isolate non ci appaiono secondo l'aspetto del tutto: gli «occhi» della figura non sarebbero, se presi singolarmente, più degli occhi e non avrebbero più un loro sguardo, una loro espressività. Così la «bocca», presa anch'essa singolarmente, non ci apparirebbe più come una «bocca» sarebbe solo un segmento; potremmo, in tal caso, solo *immaginare* quella linea come una «bocca» di un viso. L'interpretare è un'azione cognitiva volontaria, il riconoscimento invece il più delle volte non lo è, inoltre percezione e immaginazione non sono confondibili, vedere un'immagine ha una pregnanza maggiore della mera immaginazione. Anche l'espressione del viso ha lo stesso connotato esplicito di realtà fenomenicamente: se vediamo, per esempio, un viso triste possiamo pensarlo come allegro, ma ciò non incide sull'apparire dell'immagine. Diversamente, nel momento in cui andiamo a modificare l'immagine, i nuovi segni determineranno immediatamente sia un cambiamento nel modo di apparirci dell'immagine, sia una diversa interpretazione: ora, per esempio, la figura potrà esser vista (e non solo pensata) come allegra e non solo immaginata.⁶⁷⁷ Nei disegni al tratto, anche se non presentano una ristrutturazione, è evidente il gioco espressivo che le qualità terziarie instaurano con il soggetto: alla minima modifica della figura i tratti determinano un diverso rendimento fenomenico espressivo. Le *affordancies*, come le chiama Gibson, non sono qualcosa di meramente soggettivo poiché dipendono dalla conformazione del dato fenomenico. Come scrive Wittgenstein: «Il timore – in generale – io non lo congetturo in lui, lo vedo».

5.6 Le caricature

Una caricatura è una ulteriore riprova di come anche le qualità terziarie della cosa facciano parte dell'apparenza fenomenica. Una caricatura con pochi segni essa è in grado di determinare la somiglianza con il rappresentato. Scoprire dei

segni espressivi che determinino la caricatura ha come presupposto la loro esistenza, essi sono presenti tanto nell'apparire dell'immagine quanto nella cosa rappresentata. La caricatura sembra essere un gioco tutto interno alle qualità terziarie: l'efficacia del risultato espressivo ha alla base solide regole che la mano abile e l'occhio attento del pittore scoprono. L'apparenza dell'immagine è un concetto preliminare che va compreso prima di tutto come fatto: è, come dice Wittgenstein, uno *stato* del soggetto e non un'*attività*.⁶⁷⁸ È necessario insistere su questo punto perché, a nostro avviso, è qui contenuta la *possibilità* intrinseca dell'immagine di essere tale. L'immagine è un fatto, uno stato. Riflettiamo sulla differenza tra una *fotografia* e una *caricatura*, in quest'ultima non c'è un'interpretazione del significato caricaturale inteso come attività, ma un riconoscimento immediato della figura, e quindi il nostro è uno stato percettivo. Nel campo della rappresentazione grafica di oggetti può emergere il seguente paradosso: tanto meno la rappresentazione è fedele all'oggetto, tanto più l'oggetto è riconosciuto. Questo può sembrare più chiaro se pensiamo alle fotografie scattate anni prima, in cui facciamo sempre una certa difficoltà a riconoscere noi stessi; invece in una caricatura riconosciamo subito la persona, se essa è stata rappresentata bene, la persona risulta evidente. Si potrebbe dire che, meno linee ci sono, più forte è la somiglianza tra faccia e caricatura. Siamo sicuri che si tratta di somiglianza, e non di interpretazione? Quanto tempo impieghiamo a vedere le linee come una faccia? È immediato. Se è immediato non è un'interpretazione, perché «Interpretare è un'azione, vedere non è un'azione, ma è uno stato», e questa è la premessa da cui siamo partiti. Non vediamo dei segni, poi delle linee, poi un volto e poi lo riconosciamo la nostra percezione è immediata. Ci sono foto che se pur recenti non ci assomigliano e pure nella somiglianza intesa come una proiezione geometrica punto a punto, la fotografia è molto più somigliante della caricatura. Ma le persone cambiano nel corso degli anni, le fotografie fatte sul momento sono riconoscibili più di una caricatura; la caricatura si basa molto su un particolare della persona, su un qualcosa che la contraddistingue, ed è proprio per questo che, grazie alla caricatura, il riconoscimento è immediato. Certo la caricatura non coglie la nostra interpretazione, ma ciò che abbiamo visto, perché, come diceva Wertheimer, «il nero è lugubre prima ancora di essere nero». Una faccia è sorridente prima ancora di essere una faccia di qualcuno, le caratteristiche espressive delle cose sono cioè «prepotentemente» immediate. Per questa ragione l'interpretazione nella caricatura gioca un ruolo secondario, ovvero non esiste un primo momento in cui si vedono le linee e poi un secondo momento in cui vi è un processo di riconoscimento. Prima di tutto c'è un'espressione. La faccia tratteggiata come sorridente è riconoscibile da tutti. Ma se quel disegno ci richiama una persona in particolare che conosciamo, qualcosa è diverso;

vediamo un nasone e diciamo: «Quello mi ricorda Tizio!». Non diciamo prima di tutto è Tizio, e poi verbalizzando diciamo che ce lo ricorda. Questo accade solo quando spieghiamo il «perché», ci ricorda Tizio. Le proprietà espressive sono negli oggetti, non nell'attività mentale. L'espressività appartiene all'oggetto: è errato credere che il rosso e il quadrato siano proprietà dell'oggetto, mentre invece l'allegria e la tristezza sono proiezioni sull'oggetto. In realtà descriviamo bene le proprietà espressive in quanto proprietà dell'oggetto stesso. Per esempio quando arriviamo di cattivo umore in una festa dove le persone brindano in allegria, noi non li vediamo tristi. Anzi, la loro allegria ci indispetta e continuiamo a essere triste. Quindi non è vero che uno stato interno nostro viene proiettato sull'oggetto in modo da investirlo di una certa espressività. Un oggetto «neutro», visto da una persona allegra e da una persona triste, può certamente essere «interpretato» diversamente, ma non percepito. Bozzi in *Fisica ingenua* trattando il problema delle qualità espressive fa l'esempio del pappagallo nato in cattività, quindi senza esperienza del mondo. Un giorno il suocero ha preso un'aragosta viva e l'ha avvicinata alla gabbietta dove si trovava il pappagallo, il quale ha «urlato dal terrore» e, per rilassamento epidermico, ha perso due penne della coda. Quindi il terrore esiste prima dell'analisi. Riflettendo su questo semplice caso da un punto di vista biologico si comprende l'importanza delle qualità espressive per l'adattamento all'ambiente.

6. Fare cose con i fenomeni: a immagine e somiglianza

In questi paragrafi conclusivi recuperiamo l'intero percorso della nostra ricerca. Non intendiamo indicare una definizione capace di rispondere alla domanda che cosa è l'arte pittorica, né crediamo sia possibile dare una definizione dell'intera classe degli oggetti artistici. Intendiamo piuttosto descrivere in cosa consista la produzione pittorica e come sia possibile che una cosa sia raffigurata come tale su una superficie. Abbiamo accennato anche attraverso le riflessioni di Merleau-Ponty come vi sia nesso tra la percezione e la pittura. L'attività del dipingere o del disegnare rappresenta un giocare con le modalità d'apparenza della cosa, l'artista «fa cose con i fenomeni». Quindi, per riprendere anche l'esempio iniziale: che relazione vi è tra il cubo e la sua raffigurazione? Ci siamo soffermati lungamente su questo esempio, e abbiamo analizzato e chiarito la percezione immediata assieme alla nozione di cosa. Anche in pittura «incontriamo» delle cose, le quali, oltre a poter assomigliare alle cose reali, sono una parte del reale che incontriamo nel mondo esterno: riteniamo che l'istituzione della somiglianza sia un fatto conseguente alla rappresentazione,

ma che essa non spieghi perché e come vediamo delle cose nei quadri o in generale sulle superfici. Attraverso l'analisi critica di Wittgenstein abbiamo chiarito l'esperienza immediata perché unicamente su questo piano del reale fenomenico possiamo comprendere le rappresentazioni pittoriche, un atteggiamento «riduzionista» non ci permetterebbe infatti di comprendere l'immagine di un viso, come dei cerchi possano smettere di essere percepiti come figure geometriche per essere osservati come gli occhi di un volto e acquistare espressività dal contesto. L'unità fenomenica della cosa determina un numero definito di relazione e non una relazione a un tutto indefinito. I segni diventano parti di un volto nell'unità della cosa, di quella cosa che indichiamo come una faccia: di per sé due cerchietti non sono vissuti come degli «occhi».

Attraverso la fenomenologia sperimentale abbiamo compreso cosa intendiamo per una scienza degli osservabili *iuxta propria principia*. La sperimentazione mette in luce le condizioni di apparenza di un fenomeno ed è proprio giocando con queste regole che il pittore, come abbiamo visto attraverso l'esempio di Magritte, porta alla luce le cose rendendole visibili. Quindi non si tratta di comprendere la relazione di un «sostrato», come può essere la tela o una qualunque superficie, e l'immagine, poiché non si dà alcun dualismo. Per vedere il sostrato come tale dobbiamo isolare una parte della scienza osservata avvicinandoci alla superficie, mutando così le condizioni di osservabilità smettiamo di vedere l'immagine nella sua interezza per osservarne nel dettaglio una parte. Infatti, ogni immagine richiede una distanza ottimale da cui poter essere osservata.

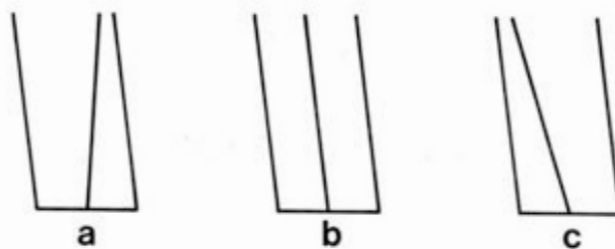
Procedendo per ordine vediamo in cosa consiste questo «giocare» con le modalità intrinseche del fenomeno e come riconosciamo le «cose» sulla tela. Come abbiamo visto durante l'analisi dello schema psico fisico SD e discutendo le varietà dell'errore dello stimolo, esso rappresenta tutte condizioni sufficienti ma non necessarie alla percezione della cosa, poiché ogni parte dello schema può essere sostituita da protesi ideali che permettono di vedere egualmente la medesima cosa. Similmente anche la rappresentazione pittorica opera una sostituzione della cosa, quindi la comprensione della raffigurazione non è riconducibile a una relazione di somiglianza né alla denotazione come vorrebbe Goodman. Non vi è necessariamente una relazione tra la cosa raffigurata e il mondo esterno bensì il quadro è parte del mondo esterno e la cosa percepita in esso è un surrogato della «cosa», sta al posto di essa: è a tutti gli effetti una cosa anche se è bidimensionale. La somiglianza non è solo un concetto, c'è anche una somiglianza percettiva che è, come abbiamo avuto modo di osservare, uno dei principi alla base dell'unità fenomenica della cosa.

6.1 La somiglianza

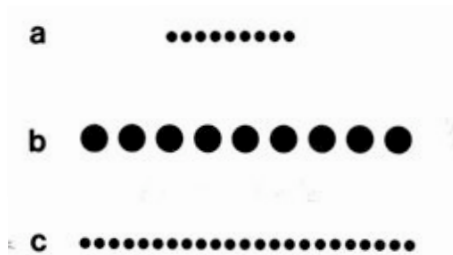
Soffermiamoci su questo aspetto, la somiglianza. Scrive Cartesio nella *Diottrica*: «Come vedete nelle stampe che, pur risultando da un po' di inchiostro sparso qua e là sulla carta, ci rappresentano foreste, città, uomini e financo battaglie e tempeste, anche se delle innumerevoli e diverse qualità che esse ci fanno immaginare in questi oggetti non ve ne è alcuna, se si eccettua la figura, cui propriamente rassomigliano. Tale somiglianza è poi anche assai imperfetta, giacché su una superficie completamente piana, esse ci rappresentano, posti in vario modo, corpi in rilievo e sul fondo e, secondo le regole della prospettiva, spesso rappresentano meglio cerchi con ovali, che con altri cerchi, e quadrati meglio con rombi che con altri quadrati, e così per ogni altra figura: in tal modo spesso, per essere più perfette come immagini e rappresentare meglio un oggetto, non debbono in alcun modo rassomigliargli». ⁶⁷⁹ Il problema che Cartesio pone in evidenza in questo passo è come le cose rappresentate siano diverse, non somiglianti, dalle cose del mondo esterno. Dovremmo concludere con Cartesio che non sussista un rapporto di *somiglianza* tra l'immagine e l'oggetto? La somiglianza è un'attività del pensiero ma possiede anche una realtà fenomenica indipendente. Ciò che intendiamo evidenziare è che la relazione di somiglianza tra la cosa e la sua raffigurazione può sussistere, ma tale relazione non sta alla base della raffigurazione, né è invece una conseguenza. Prendendo spunto dalla teoria dell'immagine presente nel *Tractatus* di Wittgenstein potremmo dire che il senso dell'immagine non è dato dalla relazione tra la raffigurazione e il sussistere di uno stato di cose (l'immagine della pipa e la presenza di una pipa nel mondo reale), bensì dalla possibilità del sussistere di uno stato di cose. Il senso dell'immagine consisterebbe nella *possibilità* del sussistere della cosa, o di uno stato di cose, indipendentemente dal fatto che qui ed ora sussista o non sussista. Diversamente noi sosteniamo che l'immagine della pipa sostituisce la pipa, sta fenomenicamente al posto di essa. Tale sostituzione è operata attraverso i principi che determinano l'apparire della cosa direttamente sul piano fenomenico: l'esistenza della cosa, intesa come oggetto fisico, è una condizione sufficiente alla sua percezione, ma non necessaria. Essa può essere sostituita da un'immagine virtuale, un dipinto a olio, un disegno, un affresco eccetera.

La somiglianza appartiene certamente anche a una «logica» concettuale del pensiero, ma esiste un ordine di fatti in cui la somiglianza è presente unicamente e autonomamente su un piano visivo. «Il fatto – scrive Kanizsa – che vedere e pensare siano due attività diverse sul piano fenomenico non impedirebbe che alla base si trovino gli stessi principi di funzionamento. Ma il

trovare casi nei quali le due attività sembrano seguire le stesse leggi non significa ancora che tale identità sia accertata. Il fatto che si possano indicare altri casi nei quali tale identità non si verifica può far anche supporre che nei primi casi si possa trattare di una coincidenza soltanto fortuita, ma che in realtà i due campi siano regolati da leggi diverse. Ma quando dico diverse non intendo dire che le leggi a cui obbedisce l'organizzazione percettiva siano leggi di natura diversa da quella del pensare, ma voglio dire che potrebbero essere semplicemente *altre* leggi». ⁶⁸⁰ La figura disegnata da Goldmaier è un esempio di accordo tra pensare e vedere la somiglianza.



Il problema consiste nell'indicare quale degli altri due oggetti assomiglia di più ad «A». L'indicazione della figura «C» accomuna il giudizio alla percezione visiva, fornendo l'impressione di funzionare secondo i medesimi principi. In questo caso il vedere e il pensare conducono alla medesima conclusione, sembra perciò che siano capaci delle stesse operazioni, che funzionino secondo i medesimi principi. Ma vi sono situazioni nelle quali l'attività percettiva porta a risultati diversi da quelli a cui conduce l'attività di pensiero. Queste situazioni sembrano indicarci che le leggi alle quali obbedisce il pensiero possono non essere le stesse leggi che regolano la percezione. ⁶⁸¹ Osserviamo questa figura:



Nel definire il concetto di «simile» si dice che due figure sono tanto più simili quante più parti o elementi uguali possiedono in comune e quanto minore è la differenza tra le parti. La figura falsifica questa definizione, attraverso la scelta

«c», la quale, anche generalizzata come identità di rapporti o delle proporzioni, non è comprensiva del risultato della figura. In questo caso è la figura «c» che viene indicata come la sequenza di punti più simili ad «a», e non la figura «b», pur essendo questa proporzionale ad «a».

Queste figure, disegnate da Goldmeier, rappresentano un significativo contributo che pone in evidenza una non unilaterale coincidenza tra le modalità di regolazione della visione e del pensiero. Infatti, nell'esempio fornito dalla figura, la somiglianza, logicamente definita, ha un diverso corrispettivo fenomenico: l'ordine logico e quello percettivo sono due ordini di fatti diversi. L'accumulazione di più fatti di sperimentazione percettiva, che indichino risultati di questo tipo, impongono la solidità di un'ipotesi che differenzi le modalità di percezione da quelle di pensiero. Questo è un contributo sul quale la fenomenologia sperimentale ha uno statuto di legittimazione e di priorità sulle altre scienze che si occupano di percezione. La priorità è dettata dal fatto che sono le leggi interne al mondo fenomenico, messe in luce dalla ricerca fenomenica, a obbligare le ricerche causali a una spiegazione dei meccanismi sottostanti a *quelle* leggi.

6.2 Fare cose con i fenomeni: il completamento amodale

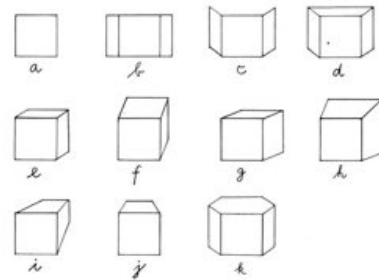
La presenza del completamento amodale è anche nella rappresentazione pittorica di fondamentale importanza in quanto il ruolo da esso giocato all'interno dell'immagine mostra la possibilità di un'analisi percettiva in senso stretto: «È evidente che nella pittura astratta e non figurativa gioca un ruolo preminente la continuazione amodale percettiva in senso stretto, mentre è inesistente e trascurabile l'azione del completamento mentale. Infatti, in questo caso, le parti visibili delle superfici che continuano dietro a quelle ocludenti non possono suggerire, essendo in genere prive di significato, la forma della parte oclusa. Questa ultima viene determinata soltanto dall'azione di fattori strutturali autoctoni, il principale dei quali è la tendenza a mantenere la continuità di direzione tra i margini. [...] Un discorso diverso va fatto per la pittura figurativa, che si propone di rappresentare una scena reale o immaginaria. Quando si osserva una scena reale, da un "punto di vista" corrisponde uno specifico assetto visibile della scena stessa, per cui ogni oggetto, oltre ad essere autoccludente, acclude alla vista diretta qualche porzione dell'ambiente e può essere parzialmente ocluso. Ad ogni mutamento del punto di vista, muta il gioco delle oclusioni e quindi l'assetto visibile. Al pittore che voglia rappresentare quella scena si pone perciò il problema della scelta del punto di vista più opportuno, perché da tale scelta dipende la

maggiore o minore facilità di lettura della scena raffigurata. Se vuole evitare ambiguità (e non è detto che si proponga sempre un tale scopo), le parti visibili degli oggetti parzialmente occlusi, che sono gli indizi da interpretare, devono essere tali da permettere un agevole riconoscimento». ⁶⁸² Ancor prima che questo carattere del visibile fenomenico fosse stato definito nei termini di «completamento amodale» Wittgenstein ne poneva già in rilievo il problema quando scrive «spesso succede che io veda una linea di contorno continuare quando nel disegno si interrompe. Vedo nel quadro la freccia trapassare l'animale. Lo ha colpito al collo e fuori esce dalla nuca. Figurati l'immagine come un profilo. – *Vedi* forse la freccia, – oppure semplicemente *sai* che questi due pezzi devono essere parti di una freccia?». ⁶⁸³ L'esempio di Wittgenstein di qualcuno che guarda la figura di un animale trafitto da una freccia è diverso da quello dell'essere «cieco all'aspetto», poiché egli in tal caso sarebbe indeciso tra un ventaglio di descrizioni: egli potrebbe affermare diversamente da noi di vedere due segmenti sconnessi mentre di fatto, grazie al completamento amodale, vede la raffigurazione di «una» freccia che trapassare l'animale. Il fatto che consideriamo la figura come rappresentazione di un animale trafitto da una freccia caratterizza il nostro atteggiamento rispetto alla figura; questa è l'argomentazione per sostenere che in questo caso vediamo, e non semplicemente sappiamo interpretare la scena rappresentata. Alla base dell'arte figurativa è quindi presente, oltre a delle forme di completamento e integrazione mentale, anche un completamento amodale percettivo che, a seconda del risultato artistico ricercato, possono essere presenti in sinergia o in conflitto.

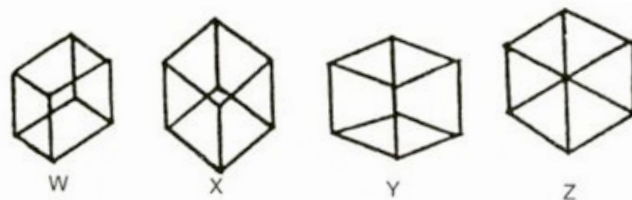
6.3 La costanza della forma: somiglianza e prospettiva del cubo

Riprendiamo l'esempio del cubo focalizzando l'attenzione sul problema della relazione tra la cosa e la sua raffigurazione: la rappresentazione del cubo è simile al cubo inteso come oggetto fisico? Quando disegniamo i lati in prospettiva di un cubo come dei trapezi o dei parallelogrammi lo rappresentiamo similmente a come appare oppure seguiamo delle leggi convenzionali di raffigurazione? Si tenga presente che quando osserviamo un cubo diciamo di vedere tre facce uguali; e quando vogliamo riprodurre una strada che si perde all'orizzonte la rappresentiamo sul foglio come un trapezio: è questo ciò che vediamo nella realtà? «Del resto – scrive Spinicci – prendiamo come esempio il disegno di un cubo – quel disegno apparentemente prospettico che tutti noi faremmo se ci si chiedesse di disegnare un dado alla lavagna. Prendiamo il gesso e disegniamo così – un cubo in prospettiva “cavaliera”. Si

tratta appunto di una proiezione cui potremmo tentare di attribuire anche un significato percettivo immediato: la proiezione cavaliere è quella proiezione in cui i raggi procedono parallelamente, e ciò è quanto approssimativamente accade quando siamo molto lontani dall'oggetto osservato. Potremmo allora dire che il cubo disegnato così è un cubo visto da un punto di



osservazione molto lontano — ma è sufficiente dare forma esplicita a questa ipotesi per rendersi conto della sua falsità. Nel tracciare così quel cubo non intendevamo affatto *dire* che lo vediamo da lontano, ma volevamo invece mostrare ciò che più chiaramente lo caratterizza — il suo avere facce quadrate, proprio come quella che mostriamo con chiarezza tracciandola in bella mostra sul foglio. Così, prima tracciamo un quadrato sulla pagina e poi tracciamo i lati paralleli a due per far vedere appunto che anche le altre facce debbono essere eguali a questa che abbiamo così chiaramente mostrato. E se poi ciò che risulta non è ancora una volta composta da facce visibilmente quadrate è solo perché sul foglio questo risultato non lo si può proprio ottenere. Meglio di così, verrebbe proprio voglia di dire, non si può proprio fare». ⁶⁸⁴ Vi sono proiezioni non esatte che sono percepite come corrette. Osservando un cubo frontalmente secondo i principi dell'ottica è visibile solo la faccia anteriore (a). La figura (e) è percepita come una figura realistica di un cubo anche se non deriva dalla proiezione ottica di un cubo. ⁶⁸⁵



In numerose ricerche, a partite dagli studi di Kopfermann, sono stati utilizzati disegni al tratto di un cubo dove si evince che solo nelle prime due figure emerge un rendimento fenomenico tridimensionale. La tridimensionalità del cubo è determinata dalla bontà figurale: numero di segmenti, angoli e di intersezioni presenti nel disegno. ⁶⁸⁶ Quindi la percezione del cubo dipende dalla regolarità geometriche, equilateralità, parallelismo, ortogonalità degli angoli, complanarità delle souperfici e quindi dalla «buona forma» della figura. La percezione della profondità dalla tendenza a minimizzare la variabilità di angoli, lunghezze e orientamenti. ⁶⁸⁷ Le strutture della percezione fenomenica sono ciò che vi è di comune tra il cubo reale e l'immagine del cubo. Possiamo

creare l'immagine di un cubo trasparente perché, disegnando, «giochiamo» con le strutture dell'apparire. Emergono forme e con esse le loro relazioni. Il cubo nella sua unità e identità possiede – per come appare nella sua somiglianza interna – una sua organizzazione, è strutturato fenomenicamente e le modalità d'apparenza determinano il suo riconoscimento. Un cubo reale trasparente apparirebbe in una visione di campo fenomenico così come appare un cubo disegnato. Sono le sue strutture fenomeniche comuni, qui messe in *opera*, a rendere possibile la *somiglianza esterna*. Alcune di queste strutture sono state evidenziate e isolate attraverso la fenomenologia sperimentale. Dunque, ogni volta che si presenta una determinata struttura emerge un cubo. Se nelle rappresentazioni vediamo un cubo, a maggior ragione nella realtà abbiamo l'apparire di un cubo. La «deformazione» delle facce del cubo è la condizione fenomenica per osservare la costanza e l'uguaglianza fenomenica delle facce del cubo: «La costanza della grandezza e della forma – scrive Merleau-Ponty reale attraverso le variazioni prospettiche non sarebbe altro che la costanza delle relazioni fra il fenomeno e le condizioni della sua presentazione».⁶⁸⁸ Le cose quindi mantengono costante la forma nonostante i cambiamenti di forma dell'immagine retinica, nonostante che nelle raffigurazioni di un cubo non siano fisicamente presenti facce uguali del solido noi vediamo un cubo. Nel mondo esterno l'osservazione in movimento del cubo muta l'inclinazione delle facce del solido rispetto all'osservatore. La costanza della forma della cosa osservata può essere evidenziata attraverso per esempio le caratteristiche microstrutturali della superficie. La faccia quadrata di un cubo se inclinata come nella figura diminuisce con la distanza determinando una forma trapezoidale. Le figure mostrano come il gradiente di densità della microstruttura stia alla base della percezione dell'inclinazione.⁶⁸⁹

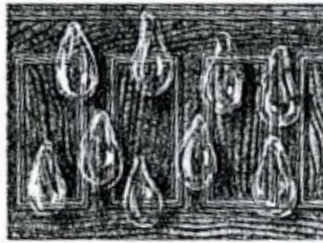


In assenza di gradiente tissurale le forme appaiono più simili alle immagini retiniche, tuttavia durante il movimento la forma del quadrato (faccia del cubo) rimane costante, osserviamo la forma più semplice e regolare: «La forma vissuta – scrive Kanizsa – non obbedisce strettamente alle leggi della prospettiva, non dipende in modo rigoroso dalla forma dell'immagine retinica, ma presenta una certa tendenza a rimanere “costante” nonostante le variazioni di quest'ultima».⁶⁹⁰

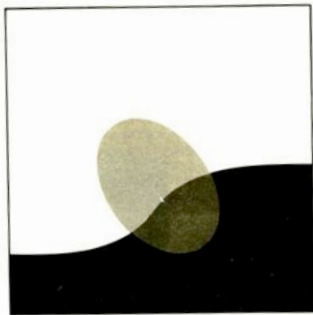
6.4 Fare cose con i fenomeni: la trasparenza

Le «superfici anomale» sono superfici che non possiedono un corrispettivo a livello fisico. Abbiamo analizzato il triangolo di Kanizsa, esso è un esempio di superfici anomale: il triangolo bianco è lievemente più chiaro dello sfondo e con i vertici posti sopra tre dischi neri questo è il rendimento percettivo che regolarmente si impone osservando la figura. La trasparenza è un caso di superfici anomale. Secondo Metelli per determinare una impressione di trasparenza fenomenica sono necessarie almeno quattro aree di luminanza diversa nella stimolazione. Varin ha dimostrato che la trasparenza fenomenica è possibile quando solo tre aree a diversa luminanza vengono utilizzate. Gli effetti con superfici anomale sono casi di trasparenza percettiva ottenuti riducendo ulteriormente il numero di aree di luminanza diversa da tre.

I problemi caratterizzanti la definizione della rappresentazione pittorica non sono affrontabili nei termini di una «descrizione fisica o causale». Infatti, molte cose che noi vediamo in un dipinto sarebbero fisicamente assenti, la «trasparenza» e la profondità della rappresentazione pittorica non sono qualcosa di materialmente presente, il sostrato materiale ciò che tocchiamo non è l'immagine, solo un approccio fenomenico può rendere ragione della raffigurazione.⁶⁹¹ Questa è una delle critiche principali che Merleau-Ponty muove a Cartesio il cui paradigma percettivo è il tatto, mentre la percezione visiva è un «avere a distanza». La tela è cosa tra le cose così come il «corpo proprio» del pittore è una cosa tra le altre, possono essere viste come ogni altra eppure non è riducibile a esse, oltre a essere visto è anche vedente così come la tela del pittore è cosa e spettacolo, mondo visibile. Il tatto rende la tela una cosa, come l'albero che il bastone del cieco descritto da Cartesio incontra. Eppure nella distanza della percezione si vede qualcosa in più, l'immagine. Essa basta a se stessa prima ancora di somigliare ad un albero, essa è un albero. L'immagine è la propria apparenza: il colore, la forma così come le qualità espressive sono tutti caratteri direttamente riscontrabili e dipendenti da quell'*unità* che noi identifichiamo come «immagine di...». La rappresentazione va quindi intesa come un tutto fenomenicamente esplicito, le cui proprietà non sono riducibili a parti o stimoli: l'unità dell'immagine deve essere assunta per come appare. La realtà della raffigurazione è quindi data dai «caratteri» direttamente identificabili e ostensibili nell'immagine: il linguaggio deve nominare ogni fatto riscontrabile, determinandosi, come un «vestito» il più possibile aderente a quel dato infalsificabile costituito dall'immagine fenomenica.⁶⁹² Guardiamo il dipinto di Magritte *L'abbandono* del 1929 come raffigura delle «gocce trasparenti»:



Come dicevamo sopra una descrizione fisica non può rendere conto dell'immagine: solo una descrizione fenomenica può determinare il perché essa appare in questo modo. Le gocce dipinte da Magritte sono un esempio di trasparenza pittorica ma unicamente da un punto di vista fenomenico corrispondente al modo in cui l'immagine appare; diversamente, una «descrizione fisica» consente l'individuazione di diverse aree opache accostate senza cogliere il senso e l'unità della cosa. L'immagine non è trasparente poiché fisicamente sono aree opache, eppure è visivamente trasparente.⁶⁹³ La trasparenza del materiale non è quindi una condizione necessaria alla trasparenza. La cosa come l'immagine appaiono secondo precise *modalità d'apparenza* che sono i fattori (o le «invarianti») necessari perché l'immagine appaia come trasparente. Guardiamo il seguente esempio:



Questa figura rappresenta le condizioni minime perché si veda la trasparenza. Kanizsa ha identificato tre fattori che determinano la percezione della trasparenza essi sono: topologici, figurali e cromatici.⁶⁹⁴ Le condizioni devono essere tutte rispettate altrimenti la trasparenza non si realizza e le condizioni figurali della trasparenza devono essere colte globalmente rispetto all'intero percepito, tali caratteristiche possono essere viste ma non ridotte né riconducibili alla stimolazione fisica. Infatti le aree fenomeniche presenti nella

figura sono due e non tre, la forma ellittica è percepita anche secondo il concetto gestltista della «buona forma» come «una» se pur in parte nascosta e quindi vista in trasparenza. Un'immagine appare trasparente non in virtù dell'esperienza passata: noi non impariamo a vedere e non impariamo a vedere la trasparenza. Essa è piuttosto un fatto fenomenicamente esplicito, riscontrabile ogni qualvolta si presentano determinate condizioni. L'immagine è quindi fenomenica nel senso che non esiste alcuna raffigurazione da un punto di vista «fisico», né esiste una dicotomia tra il fisico e il fenomenico, poiché non usciamo mai dagli osservabili in atto e, nella misura in cui la cosa appare ed è

tangibile, rimaniamo sempre dentro il campo fenomenico delle cose incontrate. Anche se la trasparenza viene intesa solitamente come una proprietà fisica di alcuni corpi, «cioè la proprietà di lasciar passare radiazioni elettromagnetiche e non soltanto quelle luminose», ma questo è solo un uso circoscritto alla fisica che non comprende l'esperienza diretta delle cose.

Ogni fattore, come per esempio unità, profondità, rapporto figura-sfondo, è visibile e ostensibile nell'immagine ed è determinato da precise condizioni anch'esse appartenenti al piano dell'osservazione diretta. Il pittore scopre e utilizza, più o meno consapevolmente, tali fattori: durante il «fare» cioè durante la produzione artistica il pittore giudica il risultato fenomenicamente esplicito del proprio lavoro, esso è strutturato da «fattori percettivi», ma l'artista può anche ignorare dal canto suo le regole che determinano l'apparire fenomenica della cosa. Il pittore, scrive Merleau-Ponty, «mentre dipinge, pratica una teoria della visione», egli scopre facendo: è nel suo stesso operare che egli «fa cose con i fenomeni».

L'immagine è stata intesa come illusoria come *phantasma* poiché immaginata come «surrogato» della realtà, come imitazione, in questo senso è vero che l'immagine, pensata in funzione a un rapporto di somiglianza con il mondo non riesce a esserne un «perfetto» surrogato. «Al pari della cosa – scrive Merleau-Ponty – il quadro è da vedere e non da definire, ma, essendo come un piccolo mondo che si apre nell'altro, esso non può aspirare alla medesima solidità, e noi sentiamo bene che è fabbricato intenzionalmente, che in esso il senso precede l'esistenza e si avvolge del minimo di materia che gli è necessario per comunicarsi». ⁶⁹⁵ Viene così interpretata come un'illusione, un inganno o una falsa rappresentazione; questo giudizio dipende dall'assenza nell'immagine di alcuni «caratteri» del mondo fenomenico come il movimento, eppure in alcuni casi pare essere una cosa reale, un *trompe l'œil*. ⁶⁹⁶

6.5 Fare cose con i fenomeni: la profondità

L'arte pittorica è un sistema di equivalenze rispetto all'apparire del mondo, è il fenomeno stesso, le regole del suo apparire che condividiamo con il mondo: il senso di questa «partecipazione» al visibile non scompare nell'immagine ma emerge in essa, il pittore fa emergere da quell'essere grezzo di materia, tela e colori, che diventa per mano dell'artista cose fatte di pittura, una nicchia di mondo dove ritroviamo il senso stesso della percezione: «L'enigma – scrive Merleau-Ponty – è l'esteriorità delle cose percepite nel loro reciproco avvolgersi. [...] La profondità così intesa è piuttosto l'esperienza della reversibilità delle dimensioni, di una "località" globale in cui tutte è

contemporaneamente, e da cui vengono astratte altezza, larghezza e distanza, di una voluminosità che si esprime, in una parola, dicendo che la cosa è là».⁶⁹⁷ Il senso della profondità del quadro è posto come un «sistema di equivalenza» con il mondo, una forma di «reversibilità» in cui il fenomeno è mondo ed è pittura entrambi evocano una profondità inscritta nel visibile. La il senso della profondità è nella percezione fenomenica dove giocano gli indici di profondità spaziale e della tridimensionalità, sistema prospettico dove la grandezza relative delle cose, la prospettiva lineare e aerea e i gradienti di tessitura sono elementi che garantiscono al quadro di immergere le cose nella profondità del mondo visibile. Osserviamo il quadro la *Golconda* del 1953 in cui Magritte dipinge l'uomo con la bombetta moltiplicandolo come uno «stampo», il paesaggio, composto da case e tetti tipicamente belgi e da un cielo opaco e senza nubi, è visibile in un realismo elementare. Su questo sfondo i personaggi, completamente identici fra loro se non per la direzione degli sguardi e per la loro distanza si perdono nella profondità del quadro quasi che pioveressero dal cielo. Tale «spettacolo», per usare il lessico merleauPontiano, è un sistema di equivalenza con il «gradiente di tessitura» indizio di profondità studiato da Gibson: la tessitura delle cose, nel suo progressivo infittirsi, determina un allontanamento in una certa direzione, come nel piano della figura in cui segmenti verticali si estendono in profondità.



Le *modalità* d'apparenza sono dei fattori controllabili sempre sul piano dell'osservazione. Il colore, per esempio, è il colore apparente e non può esser assunto, in questo contesto, come un elemento di «descrizione causale». Così ogni altro fattore potrà esser fenomenicamente determinato: come il rapporto figura-sfondo, il concavo e il convesso, la profondità, la causalità o la trasparenza sono stati studiati attraverso l'individuazione delle variabili che visivamente compongono la struttura dell'evento.⁶⁹⁸ Se l'apparenza è un fatto che va assunto nelle modalità stesse del suo apparire, deve essere altrettanto chiaro che il piano fenomenico è l'unico piano di visibilità dove tutte le qualità (primarie, secondarie e terziarie) della cosa sono complanari.⁶⁹⁹

Attraverso la rappresentazione pittorica possiamo ripresentare cose come creare cose, il pittore producendo immagini mette in gioco attraverso le regole di datità fenomenica *iuxta propria principia*. L'immagine diventa somigliante qualora l'artista scopra le medesime datità fenomeniche della cosa, cogliendo le stesse invarianti fenomeniche. Per quanto possiamo creare a nostro piacimento le cose in tutti i mondi possibili il fenomeno per apparirci «così e così» dovrà necessariamente rispettare principi di apparenza fenomenici.

Gibson attraverso l'approccio ecologico giunge alla definizione di raffigurazione come «disposizione di in varianti di struttura»; diversamente, noi preferiamo parlare di «invarianti fenomeniche» intendendo il complesso di variabili dipendenti e indipendenti che la fenomenologia sperimentale scopre come condizioni di apparenza del fenomeno, tali condizioni sono sempre complanari al piano dell'osservazione diretta. Indichiamo quindi con il nome di «invarianti fenomeniche» ciò che vi è di comune sia alla raffigurazione sia alla cosa, essendo le condizioni di apparenza del fenomeno colto *iuxta propria principia*.

La rappresentazione pittorica consiste come abbiamo più volte affermato in un giocare con le modalità intrinseche di percezione. Per *modalità* intendiamo tutti i fattori messi in luce dalla fenomenologia sperimentale attraverso l'isolamento delle variabili dipendenti e indipendenti del fenomeno, come per esempio: i principi di unificazione, i rapporti figura-sfondo, la trasparenza, il completo amodale solo per citare alcuni esempi.

Il nostro tentativo, mantenendoci su un piano descrittivo-esplicativo dell'immagine, è quello di recuperare sia l'esperienza del fruitore sia quella «percezione di seconda mano» (per usare un'espressione di Gibson) del pittore. Noi condividiamo con l'artista il mondo dell'esperienza diretta ma, parafrasando Merleau-Ponty, è il pittore che, prestando il proprio corpo al mondo, lo trasforma in pittura. Il mondo che osserviamo sulla tela mantiene un «sistema di equivalenza» con quello della percezione poiché è esso stesso, quest'*unico* mondo visibile, la fonte inesauribile di senso con cui l'artista lavora. Abbiamo preso in prestito il termine *gioco* dal «secondo» Wittgenstein nel tentativo di applicare in campo artistico l'opzione antiessenzialista che il filosofo ascrive al linguaggio.

Si considerino i dipinti di Escher il quale, per evitare ambiguità, anziché rispettare le regole della percezione ci «gioca» facendo e sfruttando l'ambiguità percettiva come proprio stile. Il pittore quindi non è costretto da alcun vincolo: le modalità di percezione che egli fa emergere sono ciò che permette quel determinato rendimento percettivo, qualunque esso sia che si tratti di immagini digitali o di colori a olio sulla tela. Il pittore gioca con la somiglianza intesa in termini percettivi (come il secondo dei principi di organizzazione delle forme di

Wertheimer) e non su un piano «logico» alla Goodman per intenderci. È fuorviante pensare alle immagini sia in termini di «illusione» che di «denotazione». Se consideriamo le immagini come fatti sotto osservazione ne abbiamo ricavato un doppio vantaggio potendo studiare la percezione attraverso immagini, come ha fatto la scuola della Gestalt, oppure studiare le immagini attraverso lo studio della percezione visiva rimanendo sempre all'interno della sfera dell'esperienza diretta, terreno dove le immagini e la percezione possiedono il loro senso.

Nel considerare le immagini come fatti sotto osservazione avvertiamo pendere la spada di Damocle sulla testa, sorretta da tutti coloro che non mancheranno di ricordarci che non esistono fatti ma solo interpretazioni e che non esiste un occhio innocente; ma, per dirla alla Kanizsa, se vogliamo che l'occhio ragioni, allora lasciamolo ragionare a modo suo. In questo modo è possibile dare una descrizione delle condizioni della rappresentazione pittorica che si attenga ai caratteri fenomenici dell'immagine così come ci appare, individuandone le condizioni a partire dalle condizioni stesse della visibilità che regola la percezione ordinaria. Gli «indizi monoculari di profondità» (prospettiva, occlusione, gradienti di tessitura, elevazione rispetto all'orizzonte, grandezza relativa, ombreggiatura) permettono di percepire la spazialità delle scene naturali, allo stesso modo questi indizi possono generare in modo efficace un'impressione di spazialità anche nelle immagini pittoriche. «Quali sono dunque le differenze tra la spazialità nei contesti naturali e quella delle immagini pittoriche? a) i mezzi pittorici possono veicolare una buona impressione di profondità senza essere necessariamente rappresentativi o veridici. Nelle immagini ci sono spesso inconsistenze rispetto allo stato fisico delle cose (ad esempio: ombreggiature errate o approssimative, prospettive inesatte, sistemi lineari inesistenti, effetti di conflitto tra indizi pittorici) che non danneggiano o addirittura, a volte, rafforzano l'impressione di profondità. b) il carattere paradossale e peculiare della spazialità pittorica, dovuto dall'interazione tra la percezione della planarità della superficie e quella della profondità delle immagini raffigurate».⁷⁰⁰

Abbiamo inteso queste condizioni sia come invarianti fenomeniche sia come possibilità della visione e della rappresentazione pittorica, quest'impostazione denuncia dunque l'insufficienza di un resoconto fondato sul carattere segnico dell'immagine, il suo stare per qualcosa, anche quando si fonda sull'esperienza della somiglianza dell'immagine con ciò che essa rappresenta; d'altra parte, la spiegazione delle condizioni dell'immagine si attiene alla distinzione tra vedere e pensare. Sotto questo aspetto, la nostra riflessione ha integrato la fenomenologia con l'impiego di nozioni chiave del «secondo» Wittgenstein, quali il «vedere come», la «somiglianza interna» di una rappresentazione e la

discussione di figure bistabili. La determinazione delle condizioni della rappresentazione pittorica si avvale di ragioni interne all'ordine del vedere e rileva puntualmente la differenza tra vedere, riconoscere e pensare. La divaricazione tra vedere e pensare è stata avvalorata da fenomeni come il completamento amodale, la differenza tra riconoscere un'immagine, immaginarne l'oggetto rappresentato e vederla, l'inerenza delle qualità espressive, veicolate dall'immagine, a ciò che direttamente in essa si mostra, tanto che una modificazione di ciò che appare comporta una diretta alterazione delle potenzialità emotive ed espressive veicolate. Siamo così in grado di indicare una preconditione della rappresentazione pittorica, avere un mondo in comune nel quale, esercitando la visione, si scoprono gli invarianti che definiscono la possibilità dei fenomeni. L'immagine è legata alla visibilità sia per l'aspetto della produzione che per quello della fruizione; e la possibilità stessa di produrre e vedere delle immagini partecipa delle regole della visibilità. La definizione delle condizioni della rappresentazione pittorica è conseguente: il pittore gioca, sperimenta e scopre mondi fenomenici la cui possibilità è già contenuta intrinsecamente nella percezione visiva della datità fenomenica. Il pittore utilizza i medesimi invarianti che regolano la percezione ordinaria e dunque sviluppa possibilità visive che conservano sempre il carattere intersoggettivo e ostensibile di un qualsiasi dato fenomenico ordinario della percezione, pur all'interno del nuovo gioco dell'immagine. Essere un'immagine è l'esemplificazione di una congiunzione di invarianti percettive e vedere e produrre immagini risponde alle stesse leggi che regolano la visione ordinaria. Nel primo caso, ci si potrebbe chiedere fino a che punto sia possibile giocare con le invarianti, se esse sono tali e non una semplice possibilità che certi eventi della percezione siano così e non in altro modo. Ciò dipende dal risultato che si intende raggiungere sul piano del rendimento percettivo e della riconoscibilità della cosa. Ogni aspetto del fenomenico è la propria apparenza: i fattori che lo determinano sono oggettivazioni della datità. L'immagine che si costruisce attraverso il *fare* del pittore è finalizzata all'ottimizzazione di un certo rendimento fenomenico, in questo è *vincolata* da certi fattori che determinano (fenomenicamente) il «risultato». Se le *forme del fare* hanno un «vincolo» nelle modalità del fenomenico ma non altrettanto si può dire per l'*idea*. Escher ha fatto dell'ambiguità tra figura e sfondo una «regola» stilistica. Ci si potrebbe anche chiedere se effettivamente il vedere nel caso della percezione di «oggetti materiali» e nel caso di immagini sia un'attività dall'identico senso intenzionale, e se i rispettivi correlati mostrino le medesime proprietà fenomeniche per l'osservatore. La percezione è la «scienza segreta» del pittore che come scrive Merleau-Ponty « Ce fondamental de la peinture, et peut-être de toute la culture ».

BIBLIOGRAFIA – OPERE CITATE

- Argenton, A., *Arte e cognizione*, Raffaello Cortina, Milano 1996.
- Aristotele, *The Complete Works of Aristotel*, (a cura di) J. Barnes, Princeton University Press, Princeton 1984, 2 voll., (a cura di) G. Giannantoni, Laterza, Roma-Bari 1973, XI vol.
- Agamben, G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.
- Aristotele, *Poetica*, in *Opere*, vol. VII, (a cura di) M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Arnheim, R., *Visual Thinking*, Regents of the University of California, Los Angeles 1969, tr. it. di R. Pedio, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino 1974.
- Arnheim, R., *Gestalt and Art*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2, 8, (1943), pp. 71-75.
- Arnheim, R., *Toward a psychology of art*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 1966, tr. it di R. Pedio, *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, Einaudi, Torino 1969.
- Arnheim, R., *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974, tr. it. di G. Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962.
- Arnheim, R., *The Power of Center*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1982, trad. it. di R. Pedio, *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1984.
- Austin, J. L., *How to do Things with Words*, Oxford U.P., Oxford 1975, tr. it. C. Villata, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.
- Austin, J. L., *Sense and Sensibilia*, Clarendon University Press, Oxford 1962, tr. it. di A. Dell'Anna, *Senso e sensibili*, Marietti, Genova 2004.
- Bozzi, P., *Unità, identità, causalità*, Cappelli, Bologna 1969.
- Bozzi, P., *Experimenta in visu*, Guerini Studio, Milano 1993.
- Bozzi, P., *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Bozzi, P., *Vedere Come*, Guerini, Milano 1998.
- Bozzi, P., *Fisica ingenua*, Garzanti, Milano 1990.

- Bozzi, P., *Un mondo sotto osservazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2008.
- Burigana, L., *Singularità della visione*, Upsel, Padova 1996.
- Cabe, P.A., *Picture Perception in nonhuman subjects*, in *The perception of pictures*, (a cura di) M.A. Hagen, Academic press, New York 1980.
- Cacciari, M., *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Cacciari, M., *Dell'Inizio*, Adelphi, Milano 1990.
- Cacciari, M., Donà M., Gasparotti R., *Le forme del fare*, Liguori Editore, Napoli 1987.
- Carchia, G., *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- Casati, R., *L'immagine*, La Nuova Italia, Firenze 1991.
- Escher, M., *Het oneindige*, tr. it. di H. Lyria, *Esplorando l'infinito* Garzanti, Milano 1991.
- Ferraris, M., *Eстетica razionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- Gibson, J. J., *The Perception of the Visual World*, Houghton Mifflin, Boston 1950.
- Gibson, J. J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston 1966.
- Gibson, J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979, trad. it. di R. Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Gibson, J. J., *Reasons for Realism*, Hillsdale, Laurence Erlbaum Associates, N.J. 1982.
- Gibson, J. J., *What is a Form*, «Psychological Review», (1951), in Gibson, J. J., *Reasons for Realism*, Hillsdale, Laurence Erlbaum Associates, N.J. 1982.
- Gibson, J. J., *A Theory of Pictorial Perception*, Audio-Visual Communication Review, 1954.
- Gibson, J. J., *The Nonprojective Aspects of the Rorschach Experiments. IV. The Rorschach Blots Considered as Pictures*, in «Journal of Social Psychology», (1955).
- Gibson, J. J., *Pictures, Perspective and Perception*, «Daedalus», (1960), in *Reasons for Realism*, Hillsdale, Laurence Erlbaum Associates, N.J. 1982.
- Gibson, J. J., *The Information Available in Pictures*, «Leonardo», (1971), in *Reasons for Realism*, Hillsdale, Laurence Erlbaum Associates, N.J. 1982.
- Gibson J.J. and Gibson E. J., *Perceptual Learning: Differentiation or Enrichment?*, «Psychological Review», (1955).

- Gombrich, E. H., *A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, London 1960, tr. it. di E. Romano, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965.
- Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, London 1963, tr. it. di C. Roatta, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Einaudi, Torino 1976.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, National Gallery of Art, Washington D.C 1959, tr. it. di R. Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965.
- Gombrich, E. H., Hochberg, J., Black, M., *Art, Perception and Realty*, John Hopkins University Press, London 1972, tr. it. di L. Fontana, *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978.
- Goodman, N., *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill, New York 1968, ed. it. (a cura di) F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- Johnston, P., *Wittgenstein Rethinking the Inner*, Routledge, London 1993, trad. it., di R. Brigati, *Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- Kanizsa, G., (a cura di) *Fenomenologia sperimentale della visione*, Mulino, Bologna 1982.
- Kanizsa, G., *Percezione, linguaggio, pensiero*, Mulino, Bologna 1983.
- Kanizsa, G., *Grammatica del vedere*, Mulino, Bologna 1980.
- Kanizsa, G., *Fenomenologia sperimentale della visione*, Franco Angeli, Milano 1984.
- Kanizsa, G., *Vedere e pensare*, Mulino, Bologna 1991.
- Kanizsa, G., (a cura di) *L'eredità della psicologia della Gestalt*, Mulino, Bologna 1988.
- Kennedy, J. M., *A Psychology of Picture Perception - Image and Information*, Jossey-bass, 1972, (a cura di) G. B. Vicario, *La percezione pittorica. Psicologia delle immagini e dei disegni al tratto*, Cortina, Milano 1988.
- Kennedy, J.M. e Silver, J., *The surrogate functions of lines in visual perception: Evidence from antipodal rock and cave artwork sources*, «Perception», 3, (1974), pp. 313-322.
- Kenny, A., *Wittgenstein*, Allen Lane The Penguin Press, London 1973, trad. it. di E. Moriconi, *Wittgenstein*, Boringhieri, Torino 1996.
- Köhler, W., *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corp., N.Y. 1929, (a cura di) G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961.
- Koffka, K., *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge & Kegan, London, 1935, trad. it. C.

- Sborgi, *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Milano 1970.
- Ferraris, M., *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001.
- Massironi, M., *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998.
- Mach, E., *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer, Jena 1900, tr. it. L. Sosio, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, Feltrinelli Bocca, Milano 1975.
- Massironi, M., *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998.
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- Merleau-Ponty, M., *Causeries 1948*, texte annoté S. Ménasé, Paris, Éditions du Seuil, 2002, tr. it. di F. Ferrari (a cura di) S. Ménasé, *Conversazioni*, SE, Milano 2002.
- Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, testo stabilito da C. Lefort, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi, nuova edizione italiana (a cura di) M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993.
- Merleau-Ponty, M., *Signes*, Éditions Gallimard, Paris 1960, tr. it. di G. Alfieri (a cura di) A. Bonomi, *Segni*, Il Saggiatore, Milano 2003.
- Merleau-Ponty, M., *L'Œil e l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.
- Metzger, W., *Psychologie*, Steinkopff Darmstadt, 1941, trad. it. di L. Lumbelli, *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, Giunti-Barbèra, Firenze 1971.
- Paracchini, F., *Le ragioni del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2002.
- Pierantoni, R., *La trottola di Prometeo*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Pirenne, M.H., *Optiks, Painting, and Photography*, Cambridge University Press, London 1970.
- Platone, *Platonis Opera*, a cura di J. Burnet, Oxford University Press, Oxford 1899-1905, 6 voll., tr. it. (a cura di) G. Giannantoni, *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari 1981, 9 voll.
- Putnam, H., *Reason, Truth and History*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 1981, tr. it. *Ragione, verità e storia*, Il Saggiatore, Milano 1994.
- Rollins, M., *Pictorial Representation: when cognitive psychology meets aesthetics*, «Philosophical Psychology», 12, (1999), pp. 387-413.
- Ruggiu, A. Z., *Aion Chronos Kairos*, in Ruggiu, A. Z., (a cura di), *Filosofia del tempo*, Mondadori, Milano 1998.

- Savardi, U., Bianchi I., *I luoghi della contrarietà*, Upsel, Torino 1997.
- Spinicci, P., *Lezioni sulle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Cuem, Milano 2002.
- Spinicci, P., *Lezioni sul concetto di raffigurazione*, Cuem, Milano 2003.
- Spinicci, P., *Il palazzo di Atlante*, Guerini, Milano 1997.
- Thomas, G. V., Silk, A.M.J., *Psicologia del disegno infantile*, Il Mulino, Bologna 1998.
- Vicario, G. B., *Psicologia generale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- Vernant, J. P., *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino 1978.
- Voltolini, A., *Guida alla lettura delle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Walton, K. L., *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, London 1990.
- Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961, trad. it. di A. G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968.
- Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad. it. di R. Piovasan e M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999.
- Wittgenstein, L., *On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford 1969, trad. it. di M. Trinchero, *Della Certezza*, Einaudi, Torino 1978.
- Wittgenstein, L., *Last Writings on the Philosophy of Psychology. The Inner and the Outer 1948-1951*, Blackwell Publishers 1992, trad. it. di B. Agnese, *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*, Editori Laterza, Roma-Bari 1998.
- Wittgenstein, L., *Über Gewissheit*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, Blackwell, Oxford 1969, trad. it. di M. Trinchero, *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*, Einaudi, Torino 1978.
- Wittgenstein, L., *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (1946-9)*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, 2 voll., Blackwell, Oxford 1980, tr. it. R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aa.Vv, *I Greci*, Einaudi, Torino 1996.

Abbott, F. A., *Flatland, A Romance in many dimensions*, Seely and Co., London 1884, tr. it. di M. D'Amico, *Flatlandia: racconto fantastico a più dimensioni*, Adelphi, Milano 1993.

Agamben, G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.

Alai, M., *Modi di conoscere il mondo*, Franco Angeli, Milano 1994.

Andronico, M., Marconi D., Penco C., (a cura di), *Capire Wittgenstein*, Marietti, Genova 1988.

Antai, E., *Il museo immaginario della preistoria*, Jaca Book, Milano 1995.

Anati, E., *Origini dell'arte e della concettualità*, Jaca Book, Milano 1988.

Andronico, M., Marconi, D., Penco, C., (a cura di), *Capire Wittgenstein*, Marietti Genova 1988.

Argenton, A., *Arte e cognizione*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

Aristotele, *The Complete Works of Aristotel*, (a cura di) J. Barnes, Princeton University Press, Princeton 1984, 2 voll., (a cura di) G. Giannantoni, Laterza, Roma-Bari 1973, XI vol.

Arnheim, R., *Visual Thinking*, Regents of the University of California, Los Angeles 1969, tr. it. di R. Pedio, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino 1974.

Arnheim, R., *Gestalt and Art*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2, 8, (1943), pp. 71-75.

Arnheim, R., *Toward a Psychology of Art*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 1966, tr. it di R. Pedio, *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, Einaudi, Torino 1969.

Arnheim, R., *Art and Visual perception*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954, trad. it. di G. Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1986.

Arnheim, R., *The Power of Center*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1982, trad. it. di R. Pedio, *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1984.

Austin, J. L., *How to do Things with Words*, Oxford U.P., Oxford 1975, tr. it. di C. Villata, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.

Austin, J. L., *Sense and Sensibilia*, Clarendon University Press, Oxford 1962, tr. it. di A. Dell'Anna, *Senso e sensibili*, Marietti, Genova 2004.

Ayer, A. J., *Foundations of Empirical Knowledge*, Mcmillan, London 1940.

Barbaras, R., *La perception*, Hatier, Paris 1994, trad. it. G. Carissimi, *La percezione*, Mimesis, Milano 1994.

Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris 1936, poi in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1955, tr. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991

Berkeley, G., *An Essays Towards a New Theory of Vision*, (a cura di) P. Spinicci, *Teoria della visione*, Guerini, Milano 1995.

Berkeley, G., *Principles of Human Knowledge*, trad. it. di M. Rossi, *Trattato sui principi della conoscenza umana*, Laterza, Roma-Bari 1991.

Berkeley, G., *Dialogo fra Hylas e Philonous*, trad. it. di M. Rossi, *Dialoghi fra Hylas e Philonous*, Laterza, Roma-Bari 1987.

Berti, E., (a cura di), *Aristotele*, Laterza, Roma-Bari 1997.

- Black, M., *A Companion to Wittgenstein's Tractatus*, Cambridge University Press, *Manuale per il Tractatus di Wittgenstein*, Ubaldini, Roma 1968.
- Bodei, R., *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Boniolo, G., (a cura di), *Filosofia della fisica*, Mondadori, Milano 1997.
- Boniolo, G., *Metodo e rappresentazioni del mondo*, Mondadori, Milano 1999.
- Bonomi, A., (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano 1992.
- Bonomi, A., *Esistenza e struttura. Saggio su Merleau-Ponty*, Il Saggiatore, Milano, 1967.
- Borges, J. L., *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1984.
- Bouveresse, J., *La rime et la raison*, Minuit, Paris 1973, (a cura di) S. Benvenuto, *Wittgenstein. Scienza etica estetica*, Laterza, Roma-Bari 1982.
- Bower, T.G.R., *L'oggetto nel mondo del bambino*, in «Le Scienze» (a cura di) M. Farné, 1978.
- Bozzi, P., *Unità, identità, causalità*, Cappelli, Bologna 1969.
- Bozzi, P., *Experimenta in visu*, Guerini Studio, Milano 1993.
- Bozzi, P., *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Bozzi, P., *Vedere Come*, Guerini, Milano 1998.
- Bozzi, P., *Fisica ingenua*, Garzanti, Milano 1990.
- Bozzi, P., *Un mondo sotto osservazione*, Mimesis, Milano-Udine 2008.
- Braitenberg, V., *I veicoli pensanti*, Mimesis, Milano-Udine 2008.
- Brandi, C., *Segno e immagine*, Aesthetica, Palermo 1996.
- Brandi, C., *Carmine o della Pittura*, Editori Riuniti, Roma 1992.

Breton, A., *Manifestes du Surréalisme*, Pauvert, Paris 1970, tr. it. di L. Magrini, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi Editore, Torino 1987.

Budd, M., *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, Routledge, London and New York 1989.

Burke, L., *On the Tunnel Effect*, in «The quarterly Journal of Experimental Psychology», 4, 1952, pp. 121-138.

Burigana, L., *Singolarità della visione*, Upsel, Padova 1996.

Cabe, P. A., *Picture Perception in Nonhuman Subjects*, in *The Perception of Pictures*, (a cura di) M.A. Hagen, Academic Press, New York 1980.

Cacciari, M., *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1976.

Cacciari, M., *Dell'Inizio*, Adelphi, Milano 1990.

Cacciari, M., Donà, M., Gasparotti, R., *Le forme del fare*, Liguori Editore, Napoli 1987.

Cacciavillani, G., *La paleologia di Magritte*, in «Aut Aut», 225, 1998.

Calabrese, O., *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1996.

Carchia, G., *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999.

Cartesio, R., *Meditazioni metafisiche*, in *Opere filosofiche*, E. Garin (a cura di), Laterza, Roma-Bari 1983.

Casati, R., *La scoperta dell'ombra*, Mondadori, Milano 2000.

Casati, R., *L'immagine*, La Nuova Italia, Firenze 1991.

Casati, R., Varzi, A., *Un altro mondo?*, in «Rivista di Estetica», 19, 2002, pp. 131-159.

Casati, R., Varzi, A., *Buchi e altre superficialità*, Garzanti, Milano 1996.

Casati, R., *Il linguaggio psicologico*, in D. Marconi (a cura di), *Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Cassirer, E., *Phänomenologie der Erkenntnis*, tr. it. di E. Arnaud, *Fenomenologia della conoscenza*, in *Filosofia delle forme simboliche*, vol. 3, La Nuova Italia, Milano 1999.

Cantoni, M. L., *Quale arte per il tempo di Platone*, in Aa.Vv, *I Greci*, Vol. II Einaudi, Torino 1998.

Cavell, S., *The Claim of Reason*, Clarendon Press, Oxford 1979.

Chauviré, C., Laugier, S., Rosat, J.J., *Wittgenstein: les mots de l'esprit. Philosophie de la psychologie*, Vrin, Paris 2001.

Coliva, A., *Moore e Wittgenstein*, Il Poligrafo, Padova 2003.

Cometti, J. P., *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, Puf, Paris 2004.

Cometti, J. P., *Merleau-Ponty, Wittgenstein, and Question of Expression*, in «Revue internationale de philosophie», 1, Bruxelles, (2002), pp. 73-91.

Costa, V., Franzini, E., Spinicci P., (a cura di), *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2002.

Dancy, J., *An Introduction to Contemporary Epistemology*, Oxford University Press, London 1985.

Darwin, C., *Expression of the Emotions in Man and Animals*, trad. it., *Dall'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, Boringhieri, Torino 1980.

Deleuze, G., Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, tr. it. di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1981, tr. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.

- De Monticelli, R., *L'ordine del cuore*, Garzanti, Milano 2003
- Di Giacomo, G., *Dalla logica all'estetica*, Pratiche, Parma 1990.
- D'Elia, A., *Ernest Mach*, La Nuova Italia, Firenze 1971.
- Dennett, D. C., *Consciousness Explained*, Little, Brown and Company, Boston 1991, trad. it., *Coscienza*, Rizzoli, Milano 1993.
- Di Francesco, M., *Russell*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Di Napoli, G., *Disegnare e conoscere*, Einaudi, Torino 2004.
- Distaso, V.L., *Estetica e differenza in Wittgenstein*, Carocci, Roma 1999.
- Donà, M., *Il mistero dell'esistere*, Mimesis, Milano-Udine 2006.
- Dorfles, G., *Il divenire delle arti*, Bompiani, Milano 1996.
- Dretske, F. I., *Seeing and Knowing*, University of Chicago Press 1969.
- Dretske, F. I., *Knowledge and the Flow of Information*, Mass MIT Press, Cambridge 1981.
- Dretske, F. I., *Precis of Knowledge and Flow of Information*, in *BBS*, n. 6, 1983, pp. 55-90.
- Farneti, P., Grossi, E., *Per un approccio ecologico alla percezione visiva*, Franco Angeli, Milano 1995.
- Eco, U., *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968.
- Eco, U., *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997.
- Eibl-Eibesfeldt, I., *The biological foundations of Aesthetics*, in (a cura di) I. Rentschler, B. Herzberger e D. Epstein, *Beauty and the Brain. Biological Aspects of Aesthetics*, Basel, Birkhauser Verlag, 1988.
- Egidi, R., (a cura di), *Wittgenstein e il Novecento*, Donzelli, Roma 2002.

- Epstein, W., *Percept-percept couplings*, in «Perception», 2, (1982), pp. 75-83.
- Ehrenfels, Von C., *Über Gestaltqualitäten*, *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 1980, trad. it., *Le qualità formali*, in Funari, Stucchi, Varin, (a cura di) *Forma ed esperienza*, Franco Angeli, Milano 1984.
- Escher, M., *Het oneindige*, tr. it. di H. Lyria, *Esplorando l'infinito* Garzanti, Milano 1991.
- Farné, M., (a cura di), *Illusione e realtà*, in «Le Scienze», Milano 1978.
- Ferraris, M., *Eстетica razionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- Ferraris, M., *L'immaginazione*, Mulino, Bologna 1996.
- Ferraris, M., *Ontologia*, in «Rivista di Estetica», 1-2, Rosenberg & Sellier, Torino (1996).
- Ferraris, M., *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001.
- Ferraris, M., *Matrix e la mozione degli affetti*, in M. Cappuccio (a cura di), *Dentro la matrice*, Albo Versorio, 2004, pp. 55-73.
- Focillon, H., *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1990.
- Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe*, Editions Fata Morgana 1973, tr. it. di R. Rossi, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988.
- Foucault, M., *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, tr. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1994.
- Frascolla, P., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Carocci, Roma 2000.
- Frege, G., *Über Sinn und Bedeutung*, 1892, trad. it. in A. Bonomi (a cura di), *Senso e denotazione*, in *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano 1992, pp. 9-32.
- Frege, G., *Logica e Aritmetica. Scritti scelti*, (a cura di) C. Mangione, Boringhieri, Torino. 1965

Frege, G., *Ricerche logiche*, (a cura di) M. Di Francesco, Guerini, Milano 1988.

Frege, G., *Über Sinn und Bedeutung*, 1892, *Senso e significato*, in *Senso, funzione e concetto: scritti filosofici 1891-1897*, (a cura di) C. Penco e E. Picardi, trad. it. di E. Picardi, Laterza, Roma-Bari 2001.

Frova, A., *Luce colore visione*, Edidore Riuniti, Roma 1984.

Galileo, G., *Opere*, Utet, Torino 1980.

Gablik, S., *Magritte*, Thames and Hudson, London 1970, tr. it. di M. Parizzi, *Magritte*, Rusconi, Milano 1988.

Garau, A., (a cura di), *Pensiero e visione in Rudolf Arnheim*, Franco Angeli, Milano 1989.

Gargani, A. G., *Introduzione a Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Gerbino, W., *La percezione*, Il Mulino, Bologna 1983.

Gibson, J. J., *The Perception of the Visual World*, Houghton Mifflin, Boston 1950.

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

Gibson, J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979, trad. it. di R. Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999.

Gibson, J. J., *Reasons for Realism*, Hillsdale, Laurence Erlbaum Associates, N. Y. 1982.

Gibson, J. J., *What is a Form*, in Gibson, J. J., *Reasons for Realism*, Hillsdale, Laurence Erlbaum Associates, N. Y. 1982.

Gibson, J. J., *The Nonprojective Aspects of the Rorschach Experiments. IV. The Rorschach Blots Considered as Pictures*, in «Journal of Social Psychology», (1955).

Gibson, J. J., *Pictures, Perspective and Perception*, «Daedalus», (1960), in *Reasons for Realism*, Laurence Erlbaum Associates, Hillsdale, N. Y. 1982.

Gibson, J. J., *The Information Available in Pictures*, «Leonardo», (1971), in *Reasons for Realism*, Hillsdale, N. Y., Laurence Erlbaum Associates 1982.

Gibson, J.J., Gibson, E.J., *Perceptual Learning: Differentiation or Enrichment?*, in «Psychological Review», (1955).

Glock, H. J., *A Wittgenstein Dictionary*, Basil Blackwell, Oxford 1996.

Grice, H. P., *The Causal Theory of Perception*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», 35, (1961), pp. 121-52.

Hochberg, J., *Art and perception*, in (a cura di) E. C. Carterette e M.P. Friedman, *Handbook of Perception*, Academic Press, New York 1978.

Gombrich, E. H., *A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, London 1960, tr. it. di E. Romano, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965.

Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, London 1963, tr. it. di C. Roatta, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Einaudi, Torino 1976.

Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, National Gallery of Art, Washington D.C 1959, tr. it. di R. Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965.

Gombrich, E. H., Hochberg, J., Black, M., *Art, Perception and Realty*, John Hopkins University Press, London 1972, tr. it. di L. Fontana, *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978.

Goodman, N., *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill, New York 1968, (a cura di) F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.

- Gottshaldt, K., *Esperimenti sulla percezione visiva*, Boringhieri, Torino 1971.
- Gregory, R. L., *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, McGraw Hill, New York 1966.
- Guillaume, P., *La Psychologie de la forme*, Flammarion, Paris (1937), G. Kanizsa (a cura di) *La psicologia della forma*, Giunti Barbera, Firenze 1963.
- Haber, R.N., *Come ricordiamo ciò che vediamo*, in «Le scienze», 1978.
- Hammacher, A. M., *Magritte*, Harry N. Incorporated, New York 1973, tr. it. di D. Levi, *Magritte*, Garzanti Editore, Milano 1987.
- Hagen, M. A., Jones, R. K., *Cultural Effects on Pictorial Perception: how many words is one picture really worth?*, in *Perception and experience* (a cura di R.D. Walk e H.L. Pick, Plenum Press, New York 1978
- Heidegger, M., *Sein und Zeit* (1927), Niemeyer, Tübingen 1977, trad. it. di P. Chiodi, *Essere e Tempo*, Longanesi & C., Milano 2002.
- Heidegger, M., *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen* (1962), Klostermann, Frankfurt 1984, trad. it. di V. Vitiello, *La questione della cosa. La dottrina kantiana dei principi trascendentali*, Guida, Napoli 1989.
- Heidegger, M., *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Herrmann, 1975, trad. it. di A. Fabris, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, Il Melangolo, Genova 1990.
- Heidegger, M., *Kant und das problem der Metaphysik* (1929), Klostermann 1973, trad. it. di M.E. Reina, riv. da V. Verra, *Kant e il problema della metafisica*, Roma-Bari, Laterza 1981.
- Heidegger, M., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 1950, trad. it. di P. Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- Heidegger, M., *Vom Wesen der Wahrheit*, Klostermann, Frankfurt 1954, in *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt 1976, tr. it. *Dell'essenza della verità*, in *Segnavia*, (a cura di) F. Volpi, Adelphi, Milano 1987.

Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, (a cura di) G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1991.

Helmholtz, H., *Opere*, (a cura di) V. Cappelletti, Utet, Torino 1967.

Hintikka, M.B., Hintikka, J., *Investigations Wittgenstein*, Blackwell, Oxford 1986, trad. it. *Indagini su Wittgenstein*, Il Mulino, Bologna 1990.

Hochberg, J., *Sensazione e percezione*, in Hearst E. (a cura di), *Cento anni di psicologia sperimentale*, Vol. I, Mulino, Bologna 1989.

Hochberg, J., Brooks, V., *Pictorial recognition as an unlearned ability: a study of one child's performance*, in «American Journal of Psychology», 73, (1962), pp. 624-628.

Hochberg, J., Brooks, V., *Movies in the Mind's Eye*, in D. Bordwell e N. Carroll (a cura di), *Post Theory*, University of Wisconsin Press, Madison 1996.

Hopkins, R., *Picture, Image and Experience. A Philosophical Inquiry*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Hubel, D. H., *Eye, Brain, and Vision*, Scientific American library, NY 1988, tr. it. E.m. Fava, *Occhio cervello e visione*, Zanichelli, Bologna 1988.

Hume, D., *A Treatise of Human Nature*, (a cura di) E. Lecaldano, *Trattato sulla natura umana*, Laterza, Roma-Bari 1993.

Husserl, E., *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, (a cura di) W. Biemel, Den Haag, M. Nijhoff, 1954 vol. VI della Husserliana, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* (a cura di) E. Filippini, Il Saggiatore, Milano 1961

Husserl, E., *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, (a cura di) S. Strasser, 1950, (a cura di) F. Costa, *Meditazioni cartesiane e discorsi parigini*, Bompiani, Milano 1960.

Husserl, E., *Die Idee der Phänomenologie*, Den Haag, M. Nijhoff, 1950, trad. it. *L'idea della fenomenologia*, trad. it. di A. Vasa (a cura di) M. Rosso, Il Saggiatore, Milano 1981.

Husserl, E., *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, L. Landgrebe, Prag 1939, trad. it. *Esperienza e giudizio*, (a cura di) F. Costa, Bompiani, Milano 1990.

Husserl, E., *Erste Philosophie, I: Kritische Ideengeschichte*, (a cura di) R. Bohem, Den Haag, M. Nijhoff 1956, *Storia critica delle idee*, (a cura di) G. Piana, Guerini, Milano 1989.

Husserl, E., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erstes Buch, (a cura di) W. Biemel, Den Haag, M. Nijhoff 1950, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, libro I (a cura di) E. Filippini Einaudi, Torino 1965.

Husserl, E., *Logische Untersuchungen*, Zweiter Band, Halle, 1901, (a cura di) G. Piana, *Ricerche Logiche*, II vol., Il Saggiatore, Milano 1968.

Husserl, E., *Phenomenology*, in *Enciclopedia Britannica*, 1929, Edmund Husserl - Martin Heidegger, *Fenomenologia. Storia di un dissidio* (1927), (a cura di) R. Cristin, Unicopli, Milano 1986.

Husserl, E., *Philosophie als strenge Wissenschaft*, in I, 1911, trad. it. *La filosofia come scienza rigorosa*, (a cura di) F. Costa, Paravia, Torino 1958.

James, W., *The Principles of Psychology*, Holt, New York, 1890, tr. it. A. Tamburini, *Principi di psicologia*, Società Editrice libraria, Milano 1911.

Jones, R. K. e Hagen, M. A., *A perspective on cross-cultural picture perception*, 1980 in *The perception of pictures*, (a cura di) M.A. Hagen, Academic Press, New York, vol. 2.

Johnston, P., *Wittgenstein Rethinking the Inner*, Routledge, London 1993, trad. ita. di R. Brigati, *Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

Kandinsky, W., *Punto e linea nel piano*, in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1973.

- Kandinsky, W., *Dello spirituale nell'arte*, in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1974.
- Kanizsa, G. (a cura di) *Fenomenologia sperimentale della visione*, Mulino, Bologna 1982.
- Kanizsa, G., *Percezione, linguaggio, pensiero*, Mulino, Bologna 1983.
- Kanizsa, G., *Grammatica del vedere*, Mulino, Bologna 1980.
- Kanizsa, G., *Fenomenologia sperimentale della visione*, Franco Angeli, Milano 1984.
- Kanizsa, G., *Vedere e pensare*, Mulino, Bologna 1991.
- Kanizsa, G., (a cura di) *L'eredità della psicologia della Gestalt*, Mulino, Bologna 1988.
- Kanizsa, G., *Contorni soggettivi*, in (a cura di) M. Farné, in «Le scienze» (1978).
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Insel Verlag, Wiesbaden 1956, trad. it. (a cura di) C. Esposito, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2004.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Insel Verlag, Wiesbaden 1956, *Critica della Ragion Pura*, (a cura di) G. Gentile e G. Lombardo-Radice, riveduta da V. Mathieu, Laterza, Roma-Bari 1981.
- Katz, D., *Gestaltpsychologie*, Benno Schwabe & Co, Basel 1946, trad. it. E. Arian *La psicologia della forma*, Boringhieri, Torino 1969.
- Kennedy, J. M., *A Psychology of Picture Perception - Image and Information*, Jossey-bass, 1972, (a cura di) G. B. Vicario, *La percezione pittorica. Psicologia delle immagini e dei disegni al tratto*, Cortina, Milano 1988.
- Kennedy, J.M., Silver, J., *The Surrogate Functions of Lines in Visual Perception: Evidence from Antipodal Rock and Cave Artwork Sources*, «Perception», 3, (1974), pp. 313-322.
- Kenny, A., *Wittgenstein*, Allen Lane The Penguin Press, London 1973.

Köhler, W., *Gestalt Psychology*, Liveright, N.Y. 1929, (a cura di) G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961.

Köhler, W., *The Place of Value in a World of Facts*, Liveright, New York, 1938, tr. it. di R. G. Porfidia, *Il posto del valore in un mondo di fatti*, Giunti-Barbèra, Firenze 1969.

Koyré, A., *Du monde de l'«à-peu-près» à l'univers de la précision*, «Etudes d'histoire de la pensée philosophique», Colin, Paris 1961, tr. it. P. Zambelli, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino 1992.

Koffka, K., *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge & Kegan, London, 1935, trad. it. C. Sborgi, *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Milano 1970.

Kripke, S., *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Basil Blackwell, Oxford 1982, trad. it. di M. Santambrogio, *Wittgenstein su regole e linguaggio privato*, Boringhieri, Torino 1984.

Leibniz, G. W., *La Monadologie*, Paris 1881, tr. it. *La Monadologia*, (a cura di) G. Tognon, Laterza, Roma-Bari 1991.

Lashley, K.S. e Al., *La fisica della mente*, (a cura di) V. Somenzi, Boringhieri, Torino 1969.

Leen, F., *Un rasoio è un rasoio*, in Ollinger-Zinque, Lenn, (a cura di), *Magritte*, Rizzoli, Milano 1998.

Leghissa, G., *L'evidenza impossibile*, Lint, Trieste 1999.

Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole: I. Technique et langage; II. La mémoire et les rythmes*, A. Michel, Paris 1964-65, tr. it. di F. Zannino, *Il gesto e la parola, voll. I & II*, Einaudi, Torino 1977.

Locke, J., *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford, Clarendon Press, 1694, tr. it. (a cura di) N. Abbagnano, *Saggio sull'intelletto umano*, Utet, Torino 1962.

Lorenz, K., *Die Rückseite des Spiegels*, Piper Verlag, München 1973, trad. it. di C. Beltramo Ceppi, *L'altra faccia dello specchio*, Adelphi, Milano 1980.

Lukasiewicz, J., *Ozasadzie sprzeczności u Arystotelesa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1910, trad. it. G. Maszkowska, *Del principio di contraddizione in Aristotele*, Quodlibet, Macerata 2003.

Lurija, A. R., *The working brain*, Penguin, London, trad. it. *Come lavora il cervello*, Il Mulino, Bologna 1977.

Lurija, A. R., *Un mondo perduto e ritrovato*, Editori Riuniti, Roma 1991.

Lurija, A. R., *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, Armando, Roma 1996.

Mach, E., *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer, Jena 1900, tr. it. di L. Sosio, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, Feltrinelli Bocca, Milano 1975.

Mach, E., *Erkenntnis und Irrtum*, 1982, tr. it. di S. Barbera, *Conoscenza ed errore*, Einaudi, Torino 1982.

Mackie, J., L., *Problems from Locke*, Oxford University Press, Oxford 1976.

Maffei-Fiorentini, *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna 1989.

Maffei, L., *Il mondo del cervello*, Laterza, Roma-Bari 1998.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.1 1916-1930* Electa, Milano 1998.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.2 1931-1948* Electa, Milano 1998.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.3 1949-1967* Electa, Milano 1998.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.4 1918-1967* Electa, Milano 1998.

Magritte, R., *Catalogue raisonné, Vol.5* Electa, Milano 1998.

Magritte, R., *Ecrits complets*, Flammarion, Paris 1979, (a cura di) A. Blavier, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1979.

Mancini, S., *L'orizzonte e il senso. Verità e mondo in Bloch, Merleau-Ponty, Paci*, Mimesis, Milano 2005.

Mancini, S., *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2000.

Marconi, D., (a cura di), *Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Massironi, M., *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998.

Mecacci, L., *Storia della psicologia del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994.

Merleau-Ponty, M., *La structure du comportement*, 1938, Puf, Paris 1942, tr. it. di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano 1963.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

Merleau-Ponty, M., *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, Paris 1948, tr. it. di P. Caruso, *Introduzione* di E. Paci, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 2004.

Merleau-Ponty, M., *Un inédit de Merleau-Ponty*, datato 1952, (a cura di) M. Gueroult, pubblicato sulla «Revue de Métaphysique et de morale», 4, 1962, pp. 401- 409, tr. it. di G. D. Neri, *Autopresentazione*, «Aut Aut», 232-233, (1989), pp. 5-12.

Merleau-Ponty, M., *Eloge de la philosophie*, Gallimard, Paris 1953, (a cura di) E. Paci, *Elogio della filosofia*, Paravia, Torino 1958.

Merleau-Ponty, M., *La prose du monde*, Gallimard, Paris 1969, tr. it. di M. Sanlorenzo, *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984.

Merleau-Ponty, M., *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris 1968, tr. it. (a cura di) M. Carbone in M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia Natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, Bompiani, Milano 1995.

Merleau-Ponty, M., *La nature. Notes. Cours du Collège de France*, (a cura di) D. Séglard, Seuil, Paris 1995, tr. it. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, (a cura di) M. Carbone, R. Cortina, Milano 1996.

Merleau-Ponty, M., *Signes*, Éditions Gallimard, Paris 1960, tr. it. di G. Alfieri (a cura di) A. Bonomi, *Segni*, Il Saggiatore, Milano 2003.

Merleau-Ponty, M., *Causeries 1948*, (a cura di) S. Ménasé, Paris, Éditions du Seuil, 2002, tr. it. di F. Ferrari, (a cura di) S. Ménasé, *Conversazioni*, SE, Milano 2002.

Merleau-Ponty, M., *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, 1996, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche* (a cura di) F. Negri, R. Prezzo, Medusa, Milano 2004.

Merleau-Ponty, M., *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, edizione italiana e Introduzione di M. Carbone, Prefazione di C. Lefort, testo stabilito da S. Ménasé, trad. it. di F. Paracchini e A. Pinotti, R. Cortina, Milano 2003.

Merleau-Ponty, M., *L'Œil e l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi, (a cura di) M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993.

Metzger, W., *Psychologie*, Steinkopff Darmstadt, 1941, trad. it. di L. Lumbelli, *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, Giunti-Barbèra, Firenze 1971.

Monod, J., *Les hasard et la nécessité*, 1970, trad. it. di A. Busi, *Il caso e la necessità*, Mondadori, Milano 1994.

Monk, Ray, *The duty of genius*, Johnathan Cape, London 1990, trad. it. di P. Arlorio, *Wittgenstein. Il dovere del genio*, Milano, Bompiani 2000.

Morris, D., *The Biology of Art*, Methuen, London 1962, *Biologia dell'arte*, (a cura di) F. Colombo, Bompiani, Milano 1969.

Nagel, T., *What is it Like to be a Bat?*, «Philosophical Review», 4, 1974, pp. 435-50, tr. it. di G. Longo, *Cosa si prova a essere un pipistrello*, in D. R. Hofstadter e D. C. Dennett (a cura di), *L'io della mente*, Adelphi, Milano 1985, pp. 379-91.

Nagel, T., *The View from Nowhere*, Oxford University Press, New York, 1986, trad. it. di A. Besussi, *Uno sguardo da nessun luogo*, Mondadori, Milano 1988.

Napolitano, V. L. M., *Lo sguardo nel buio*, Laterza, Roma-Bari 1994.

Neisser, U., *Cognition and Reality*, Freeman, San Francisco 1976, tr. it. M. Bagassi, *Conoscenza e realtà*, Mulino, Bologna 1981.

Nozick, R., *Philosophical Explanations*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1981, (a cura di) S. Veca. *Spiegazioni filosofiche*, Il Saggiatore, Milano 1987.

Oatley, K., *Perception and Representations*, Methuen & Co Ltd, London 1978, trad. it. di G. Anzola, *Percezione e rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1982.

Ollinger-Zinque, G. Leen, F., *Magritte*, Charly Herscovici, Bruxelles 1998, Rizzoli, Milano 1998.

Panofsky, E., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, (a cura di) G. D. Neri Feltrinelli, Milano 1961.

Paternoster, A., *Linguaggio e visione*, Ets, Pisa 2001.

Pauri, M., *La descrizione fisica del mondo e la questione del divenire temporale*, in *Filosofia della fisica*, (a cura di) G. Boniolo, Mondadori, Milano 1997.

Peirce, C. S., *Collected Papers*, (a cura di) M. A. Bonfantini, *Semiotica*, Einaudi, Torino 1980.

Pears, D., *La teoria dell'immagine di Wittgenstein e le teorie del giudizio di Russell*, in *Capire Wittgenstein* (a cura di) Andronico M., Marconi D., Penco C., Marietti, Genova 1988.

Perissinotto, L., *Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1997.

- Perissinotto, L., *Wittgenstein, Linguaggio Soggetto Mondo*, Francisci, Padova 1985.
- Piana, G., *Introduzione del "Tractatus" di Wittgenstein*, Saggiatore, Milano 1973.
- Pierantoni, R., *Fisiologia e storia della visione*, Boringhieri, Torino 1993.
- Pierantoni, R., *La trottola di Prometeo*, Laterza, Roma-Bari 1996
- Pirenne, M. H., *Optiks, Painting, and Photography*, Cambridge University Press, London 1970.
- Platone, *Platonis Opera*, (a cura di) J. Burnet, Oxford University Press, Oxford 1899-1905, 6 voll., tr. it. (a cura di) G. Giannantoni, *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari 1981, 9 voll.
- Popper, K. R., *The Logic of Scientific Discovery*, Hutchinson, London 1959, tr. it. di M. Trinchero, *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino 1970.
- Popper, K., *Knowledge. An Evolutionary Approach*, Clarendon Press, Oxford 1972, tr. it. *Conoscenza oggettiva*, Armando, Roma 1975.
- Popper, K., *Conjectures and Refutations*, Routledge and Kegan Paul, London 1969, trad. it. G. Pancaldi, *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Popper, K., Eccles, *The Self and its Brain*, Springer Verlag, London 1977, trad. it. G. Mininni e B. Continenza, *L'io e il suo cervello*, 3 vol., Armando, Roma 1981.
- Priest, S., *Merleau-Ponty*, Routledge, London-New York 2003.
- Purghé, F., Stucci, N., Oliviero, A., (a cura di) *La percezione visiva*, Utet, Torino 1999.
- Putnam, H., *The Many Faces of Realism*, Open Court Publishing Company, La Salle Illinois 1987, tr. it. di N. Guicciardini, *La sfida del realismo*, Garzanti, Milano 1991.
- Putnam, H., *Reason, Truth and History*, Mass., Cambridge University Press, Cambridge 1981, tr. it. A. N. Radicati, (a cura di) S. Veca, *Ragione, verità e storia*, Il Saggiatore, Milano 1994.

- Robinson, H., *Perception*, Routledge, London 1994.
- Rocca, E., *L'essere e il giallo*, Pratiche, Parma 1993.
- Rollins, M., *Pictorial Representation: When Cognitive Psychology Meets Aesthetics*, «Philosophical Psychology», 12, 1999, pp. 387-413.
- Ruggiu, A. Z., *Aion Chronos Kairos*, in L. Ruggiu (a cura di), *Filosofia del tempo*, Mondadori, Milano 1998.
- Russell, B., *An Outline of Philosophy*, George Allen & Unwin., London 1951, trad. it. A. Visalberghi, *Sintesi filosofica*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
- Russell, B., *Our Knowledge of External World*, George Allen & Unwin, London 1914, trad. it. *La conoscenza del mondo esterno*, Longanesi, Milano 1966.
- Russell, B., *Mysticism and Logic and Other Essays*, Longmans, Green and Co., London 1918, trad. it. J. Sanders e L. Breccia, *Misticismo e logica e altri saggi*, Longanesi, Milano 1980.
- Russell, B., *Skeptical Essays*, George Allen & Unwin, London 1928, trad. it. *Saggi scettici*, Longanesi, Milano 1935.
- Russell, B., *My Philosophical Development*, George Allen & Unwin, London 1959, trad. it. *La mia vita in filosofia*, Longanesi, Milano 1961.
- Russell, B., *The Problems of Philosophy*, Oxford University Press, London 1912, *I problemi della filosofia*, Feltrinelli, Milano 1952.
- Russo, P., (a cura di), *Estetica e psicologia*, Mulino, Bologna 1982.
- Sartre, J. P., *La Transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique (1936-37)*, *La trascendenza dell'Ego*, (a cura di) N. Pirillo, Berisio, Napoli 1971.
- Sartre, J. P., *L'Immaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, trad. it. E. Bottasso, *Immagine e coscienza: Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1964.

Sartre, J. P., *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique (1943)*, *L'essere e il nulla*, (a cura di) G. del Bo, Il Saggiatore, Milano 1991.

Savardi, U., Bianchi I., *I luoghi della contrarietà*, Upsel, Torino 1997.

Savardi, U., Bianchi I., *Gli errori dello stimolo*, Cierre, Verona 1999.

Sbisà, M., *Che cosa ha veramente detto Wittgenstein*, Ubaldini, Roma 1975.

Searle, J.R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Mass., Cambridge University Press, Cambridge 1969, tr. it. *Gli atti linguistici*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

Searle, J. R., *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*, Mass., Cambridge University Press, Cambridge 1983, tr. it. *Della intenzionalità. Un saggio di filosofia della conoscenza*, Bompiani, Milano 1985.

Severino, E., *Destino della necessità*, Adelphi, Milano 1980.

Severino, E., *L'essenza del nichilismo*, Adelphi, Milano 1982.

Severino, E., *Studi di filosofia della prassi*, Adelphi, Milano 1984.

Severino, E., *Fondamento della contraddizione*, Adelphi, Milano 2005.

Severino, E., *L'identità della follia*, Rizzoli, Milano 2007.

Scettici antichi, *Opere*, Utet, Torino 1978.

Sini, C., *I segni dell'anima*, Laterza, Roma-Bari 1989.

Sini C., *Immagini e verità*, Spirali, Milano 1990.

Smith, B., (a cura di) *Foundations of Gestalt Theory*, Philosophia, Munich and Vienna 1988.

Smith, B., *Le strutture del mondo del senso comune*, in «Iride», 9, 1992, pp. 22-24.

Smith, B., e Casati R., *Naïve Physics: An Essay in Ontology*, in «Philosophical

Psychology», n. 7/2, 1994, pp. 225-244.

Smith, B., *Formal ontology, common sense and cognitive science*, in «International Journal of Human and Computer Studies», n. 43, 1995, pp. 641-667.

Spinicci, P., *Il mondo della vita e il problema della certezza. Lezioni su Husserl e Wittgenstein*, Cuem, Milano 2000.

Spinicci, P., *Il palazzo di Atlante*, Guerini, Milano 1997.

Spinicci, P., *Problemi di filosofia della percezione*, Cuem, Milano 2001.

Spinicci, P., *Lezioni sulle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Cuem, Milano 2002.

Spinicci, P., *Lezioni sul concetto di raffigurazione*, Cuem, Milano 2003.

Spinicci, P., *Percezioni ingannevoli*, Cuem, Milano 2007.

Sylvester, D., *Magritte*, Umberto Allemandi & C., Torino 1992.

Sylvester, D., *La conferenza perduta di Magritte*, in Ollinger-Zinque, Lenn, (a cura di), *Magritte*, Rizzoli, Milano 1998.

Thomas G. V., Silk, A.M.J., *Psicologia del disegno infantile*, Il Mulino, Bologna 1998.

Vassallo, N., *Teoria della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Vattimo, G., *Le ragioni etico-politiche dell'ermeneutica*, in E. Ambrosi (a cura di) *Il bello del relativismo*, Marsilio, Venezia 2005.

Vernant, J.P., *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino 1978.

Vernon, M. D., (a cura di), *Esperimenti sulla percezione visiva*, Boringhieri, Torino 1971.

Vicario, G. B., *Analisi sperimentale ili un caso di movimento apparente*, «Rivista di psicologia», 58, 1964, pp. 133-189.

Vicario, G. B., *Vicinanza spaziale e vicinanza temporale nella segregazione degli eventi*, «Rivista di Psicologia», 69, 1965, pp. 843-863.

Vicario, G. B., *Permanenza fenomenica e psicologia del tempo*, «Rivista di psicologia», 63, 1969, pp. 293-319.

Vicario, G. B., *Some observations on Gestaltprinciples of organization*, in Flores d'Arcais, G. B. (ed.), *Studies in perception*, Martello-Giunti, Milano 1970.

Vicario, G. B., *Tempo psicologico ed eventi*, Giunti-Barbèra, Firenze 1973.

Vicario, G. B., *Errore dello stimolo e psicologia del tempo*, «Archivio di psicologia, neurologia e psichiatria», 34, 1973, pp. 243-274.

Vicario, G. B., *Psicologia generale*, Cleup, Padova 1986.

Tatarkiewicz, W., *Storia dell'estetica*, Vol.3, Einaudi, Torino 1979.

Teuber, M. L., *L'origine dell'ambiguità nelle opere di Maurits C. Escher*, in «Le Scienze» (a cura di) M. Farné, 1978.

Voltolini, A., *Guida alla lettura delle Ricerche Filosofiche di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1998.

Waismann, F., *Wittgenstein e il circolo di Vienna*, La Nuova Italia, Firenze 1967.

Walton, K. L., *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, London 1990.

Wertheimer, M., *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, «Psychologische forschung», 1923, trad. ingl., *The general theoretic situation*, in W.D. Ellis (Ed.), *A source book of Gestalt psychology*, Routledge & Kegan Paul, London 1938.

William, I., (a cura di), *The Matrix and the Philosophy*, Carus Publishing Coompany, 2002, tr. it (a cura di) V. Cicero, *Pillole rosse*, Bompiani, Milano 2002.

Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961, trad. it. di A. G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968.

Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad. it. di R. Piovasan e M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999.

Wittgenstein, L., *Bermerkungen uber die Grundlagen der Mathematik*, Basil Blackwell Oxford 1953, trad. it. di M. Trinchero, *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, Einaudi, Torino 1971.

Wittgenstein, L., *Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Basil Blackwell, Oxford 1967, trad. it. di S. De Waal, *Ludwig Wittgenstein e il Circolo d Vienna*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

Wittgenstein, L., *Philosophische Bermerkungen*, Basil Blackwell, Oxford 1964, trad. it. di M. Rosso, *Osservazioni filosofiche*, Einaudi, Torino 1976.

Wittgenstein, L., *On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford 1969, trad. it. di M. Trinchero, *Della Certezza*, Einaudi, Torino 1978.

Wittgenstein, L., *The Blue and Brown Books*, Basil Blackwell, Oxford 1958, trad. it. di A. G. Conte, *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino 1983.

Wittgenstein, L., *Zettel*, Blackwell, Oxford 1981, trad. it. di M. Trinchero, *Zettel. Lo spazio segreto della psicologia*, Einaudi, Torino 1986.

Wittgenstein, L., *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics*, (a cura di) C. Diamond, Cornell University Press, Ithaca, New York 1976, trad. it di E. Picardi, *Lezioni di Wittgenstein sui fondamenti della matematica*, Boringhieri, Torino 1992.

Wittgenstein, L., *Philosophical Occasions*, Hackett, Indianapolis-Cambridge 1993, trad. it. M. Andronico, *Filosofia*, Donzelli Editore, Roma 1996.

Wittgenstein, L., *Esperienza privata e dati di senso*, (a cura di) L. Perissinotto, Einaudi, Torino 2007.

Wittgenstein, L., *Last Writings on the Philosophy of Psychology. The Inner and the Outer 1948-1951*, Blackwell Publishers 1992, trad. it. di B. Agnese, *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*, Editori Laterza Roma-Bari 1998.

Wittgenstein, L., *Über Gewissheit*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, Blackwell, Oxford 1969, trad. it. di M. Trincherò, *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*, Einaudi, Torino 1978.

Wittgenstein, L., *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie* (1946-1949), (a cura di) G.E.M. Anscombe e G. H. von Wright, 2 voll., Blackwell, Oxford 1980, tr. it. di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990.

Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung*, 1908, tr. it. di E. De Angeli, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975.

Wunenburger, J. J., *Philosophie des images*, Puf, Paris 1997, tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.

Zanuttini, L., *Dalla luce all'immagine*, Forum, Udine 2001

Zeki, S., 1999, *Inner Vision. An Exploration of Art and Brain*, Oxford - New York, Oxford University Press, tr. it. di P. Pagli e G. De Vivo, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Zemach, E. M., *Meaning, the Experience of Meaning and the Mind-blind in Wittgenstein's Late Philosophy*, «The Monist», 78, 4, (1995), pp. 480-495.

Zhok, A., *Introduzione alla Filosofia della psicologia di L. Wittgenstein (1946-1951)*, Unicopli, Milano 2002.

NOTE

¹ Cfr. R. Magritte, *Ecrits complets*, Flammarion, Paris 1979, (a cura di) A. Blavier, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 70, 74, 100, 193, 214, 296 e 322. Cfr. *Manifesto dell'amentalismo* in R. Magritte, *ivi*, p. 190 sg. I titoli, scrive Cacciavillani, per Magritte non rappresentano una spiegazione, né i quadri sono un'illustrazione dei titoli, «la relazione fra titolo e quadro è poetica» [G. Cacciavillani, *La paleologia di Magritte*, in «Aut Aut», 225, (1998)]. Cfr. S. Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, London 1970, tr. it. di M. Parizzi, *Magritte*, Rusconi, Milano 1988, p. 136. Cfr. M. Donà, *Il mistero dell'esistere*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2006, cap. V.

² R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 193.

³ *Ivi*, p. 312. (Abbiamo sostituito il termine «oggetti» con «cose», corsivo nostro).

⁴ M. Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, texte annoté S. Ménasé, Éditions du Seuil, Paris 2002, tr. it. di F. Ferrari, (a cura di) S. Ménasé, *Conversazioni*, SE, Milano 2002, p. 68.

⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'Œil e l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 17.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, Paris 1948, tr. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 39.

⁷ Cfr. M. Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, in «Psychologische Forschung», (1923), trad. ingl., *The General Theoretic Situation*, in W.D. Ellis (Ed.), *A Source Book of Gestalt Psychology*, Routledge & Kegan Paul, London 1938.

⁸ Questa ipotesi di lavoro si è dimostrata particolarmente fruttuosa nei lavori di Kanizsa sulla percezione visiva. In dialetto triestino egli chiamava i disegni al tratto «i pupoli», essi possono essere utilizzati come fatti osservabili il cui studio sistematico può contribuire a chiarire le condizioni di apparenza del dato fenomeno.

⁹ Cfr. N. Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill, New York 1968, (a cura di) F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976, cap. 1.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi, (a cura di) M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993, p. 177.

¹¹ Cfr. R. Cartesio, *Meditazioni metafisiche*, in R. Cartesio (a cura di) E. Garin, *Opere filosofiche*, Laterza, Roma-Bari 1983.

¹² M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 31.

¹³ Cfr. *ibid.*

¹⁴ L. Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen*, Basil Blackwell, Oxford 1964, trad. it. di M. Rosso, *Osservazioni filosofiche*, Einaudi, Torino 1976, p. 4.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 146.

¹⁷ L. Wittgenstein, *Über Gewissheit*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright,

Blackwell, Oxford 1969, trad. it. di M. Trinchero, *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*, Einaudi, Torino 1978, p. 3. Cfr. G. E. Moore, *Proof of External World*, in *Philosophical Papers*, Routledge and Kegan Paul, London 1959.

¹⁸ Ivi, p. 16.

¹⁹ Ivi, p. 26.

²⁰ Ivi, p. 8.

²¹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Conversazioni*, cit.

²² Ivi, p. 15

²³ M. Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, tr. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1994, p. 99.

²⁴ Cfr. C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano 2000.

²⁵ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, (a cura di) v. W. Weischdel, Insel Verlag, Wiesbaden 1956, trad. it. (a cura di) C. Esposito, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2004, p. 61.

²⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961, trad. it. di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1968, p. 137.

²⁷ Ivi, p. 129.

²⁸ Cfr. P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989.

²⁹ Cfr. I. William, (a cura di), *The Matrix and the Philosophy*, Carus Publishing Company, 2002, (a cura di) V. Cicero, *Pillole rosse*, Bompiani, Milano 2002.

³⁰ Cfr. H. Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, Cambridge Mass.1981, tr. it. A. N. Radicati, (a cura di) S. Veca, *Ragione, verità e storia*, Il Saggiatore, Milano 1994, cap. 2.

³¹ L. Wittgenstein, *Tractatus*, cit., p. 43.

³² L. Wittgenstein, *The Big Typescript*, (a cura di) A. De Palma, Einaudi, Torino 2002, p. 407.

³³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 41.

³⁴ M. Ferraris, *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001, p. 94.

³⁵ Ibid.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi, (a cura di) M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993, p. 217.

³⁷ E. Husserl, M. Heidegger, *Fenomenologia*, (a cura di) R. Cristin, Unicopli, Milano 1999, p. 137.

³⁸ J. P. Sartre, *L'Immaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, trad. it. di E. Bottasso, *Immagine e coscienza: Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1964, pp. 19-20.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 275 sgg.

⁴⁰ Il senso della cosa per Sartre può essere ulteriormente chiarito attraverso il passo seguente: «Nel mondo della percezione, nessuna “cosa” può apparire senza conservare un'infinità di rapporti con le altre cose. Meglio ancora, questa infinità di rapporti – in pari tempo che l'infinità dei rapporti dei suoi elementi fra di loro – costituisce la stessa essenza della cosa. Ne deriva qualcosa di *traboccante* nel mondo delle “cose”: vi si trova, a ogni istante sempre infinitamente di *più* di quel che possiamo vedere; per dar fondo alla ricchezza della mia percezione attuale, occorrerebbe un tempo infinito. Non ci si lasci ingannare: questo *traboccare* è costitutivo della stessa natura degli oggetti» [*Ivi*, p. 21].

⁴¹ *Ibid.* [nostro il corsivo].

⁴² *Ivi*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ E. Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, (a cura di) S. Strasser, 1950, (a cura di) F. Costa, *Meditazioni cartesiane e discorsi parigini*, Bompiani, Milano 1960, pp. 37-39.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 39 e 57.

⁴⁷ E. Severino, *Studi di filosofia della prassi*, Adelphi, Milano 1984, p. 64. Cfr. E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., pp. 43-58.

⁴⁸ Correttamente G. Derossi evidenzia come la «“definizione” geometrica di cubo – “Poliedro regolare di sei facce che sono quadrate” – non espliciti, e dia quindi per scontato, «che le sei facce siano uguali fra loro, e che siano tutte ugualmente visibili, benché non sia dato sapere se contemporaneamente o in successione. Constatiamo quindi di nuovo che la definizione geometrica formula esclusivamente le proprietà essenziali della figura, non tenendo in alcun conto le condizioni di percepibilità della stessa: tutte le proprietà devono in effetti, sul piano concettuale, appartenere *simultaneamente* all’“oggetto”. Poiché quest'ultimo è puramente “ideale”, ciò non crea alcun problema al “puro” pensiero. Ma il problema sorge non appena l'ente geometrico tridimensionale (quindi “solido”) divenga oggetto di percezione (o meglio, quando lo stesso “ente” viene conosciuto non solo *in quanto intelligibile* ma anche *in quanto visibile*)».

⁴⁹ E. Severino, *Studi di filosofia della prassi*, cit., p. 66.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ «Il noto esempio fatto, con humour britannico, da B. Russell, – scrive Derossi – di un canguro che potrebbe inopinatamente sostituire una o più facce del cubo, è, nella sua bizzarria, interessante perché evidenzia immediatamente i limiti della posizione di cui egli è tra i fautori. Un canguro, infatti, è un ente tridimensionale, e pertanto non è strutturalmente idoneo a sostituire la faccia di un cubo che è invece bidimensionale (ovviamente il cubo è un solido tridimensionale terminato da lati idealmente anche se non materialmente bidimensionali). Certo è logicamente possibile, cioè non contraddittorio, pensare di mettere al posto di una o più (non

più di tre, però) “facce” del cubo un canguro, dopo averle trasformate nel simpatico animale. Che però non vi si troverebbe affatto a suo agio (come non lo sarebbe del resto neanche il suo percipiente); ma non perché vi starebbe eventualmente troppo stretto, o viceversa troppo “lasco”, o per altri motivi “logistici”, ma proprio per motivi “logici” o “logico-ontologici” inerenti alla strutturazione spaziale coinvolta nell’intera faccenda. Il canguro, in effetti, come qualsiasi altro ente tridimensionale, potrebbe occupare il posto lasciato libero, per dir così, da una o più facce del cubo, *ma non potrebbe sostituirle*, cioè *adempiere alla loro stessa funzione*. E’ *quest’ultima in effetti* – e qui tocchiamo un punto cruciale – *a essere pre-vista nell’osservazione iniziale*, da parte del percipiente, delle facce visibili: queste manifestano, a tale osservazione, una conformazione che non solo *pre-figura* quella delle altre facce ancora non viste, ma anche la *pre-determina* in quanto struttura spazialmente obbligata. I profili dei tre lati visibili non possono infatti che essere “gli stessi” di quelli invisibili in quanto comuni agli uni e agli altri: tutti, pertanto, “devono” essere quadrati, per corrispondere non tanto alla definizione del cubo quanto alla sua determinazione e visualizzazione spaziale» [Dispensa].

⁵² «Se però dicessi: che qui ci sia un “cubo” è una verità assoluta, – scrive Severino – dovrei riconoscere come verità assolute anche le leggi dell’ottica e in generale della fisica, che devo adoperare per verificare la proposizione: “Questo è un cubo”. E queste leggi non sono verità assolute non solo dal punto di vista del sapere assoluto – dal punto di vista, cioè, con terminologia husserliana, di chi pratica la riduzione fenomenologica trascendentale –, ma nemmeno oggi, come è ben noto, dal punto di vista della fisica» [E. Severino, *Studi di filosofia della prassi*, cit., p. 66]. «Il cubo non lo si può mai guardare integralmente, non se ne possono mai vedere contemporaneamente tutti i lati. Bisogna ricorrere a sistemi di specchi, cioè a ipotesi interpretative; ma che lo specchio mostri ciò che è il rispecchiato è un’ipotesi [E. Severino, *L’identità della follia*, Rizzoli, Milano 2007].

⁵³ Cfr. W. Köhler, *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corp., N.Y. 1929, (a cura di) G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 110.

⁵⁴ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., pp. 74-75.

⁵⁵ E. Severino, *Studi di filosofia della prassi*, cit., p. 65.

⁵⁶ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., p. 94. Cfr. G. Leghissa, *L’evidenza impossibile*, Lint, Trieste 1999, p. 128 sgg.

⁵⁷ E. Severino, *Studi di filosofia della prassi*, cit., p. 66.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Cfr. E. Severino, *L’essenza del nichilismo*, Adelphi, Milano 1982, p. 27 sgg., p. 86. Nel commento di Severino all’esempio husserliano del cubo è implicita l’impossibilità di poter eliminare ogni forma di dubbio sull’annientamento delle facce del solido restando all’interno delle categorie occidentali del divenire. Solo affermando la *necessità* del *destino* di ogni ente, cioè *l’essere sé dell’essente*, si può eliminare tale *dubbio*. La “cosa” implica, secondo le categorie occidentali del divenire, la possibilità di «oscillare» tra l’essere e il niente [Cfr. E. Severino, *Destino della necessità*, Adelphi, Milano 1980 p. 20 sgg.].

⁶² E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., p. 72.

⁶³ R. De Monticelli, *L’ordine del cuore*, Garzanti, Milano 2003, p. 35.

⁶⁴ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., p. 75. L’oggetto pertanto non fa parte delle esperienze vissute. In queste, Husserl distingue un aspetto soggettivo costituito dagli atti che mirano ad affermare l’oggetto (per esempio, il percepire, il ricordare, l’immaginare, ecc) che è detto *noesis*, dall’aspetto oggettivo (il percepito, il ricordato, l’immaginato) che è detto *noema*.

Il *noema* non è l'oggetto stesso: nella percezione del cubo, l'oggetto è il cubo ma il *noema* di questa percezione è il complesso dei predicati o dei modi d'essere dati dall'esperienza: il cubo rosso, illuminato, non illuminato, percepito, ricordato etc. Il cubo (l'oggetto) costituisce il polo intorno a cui vengono a orientarsi e a raggrupparsi i noemi dell'esperienza vissuta.

⁶⁵ R. De Monticelli, *L'ordine del cuore*, cit., p. 35. «Evidenza e trascendenza si implicano reciprocamente, vale a dire che il modo tipico che una ha di darsi a conoscere è anche il modo tipico che essa ha di sparire nell'invisibile, per così dire; e che quanto della sua realtà non appare, o non si dà immediatamente a conoscere, si nasconde tuttavia in modo tipico. Un po' come il lato nascosto della cosa visibile, il profilo della trascendenza, per così dire, è suggerito dal profilo dell'apparenza» [*Ibid.*].

⁶⁶ Cfr. E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., p. 75.

⁶⁷ Ivi, p. 73.

⁶⁸ Cfr. ivi, pp. 73-74. «Tuttavia – scrive Derossi – questa procedura esige dei chiarimenti su alcuni punti. Il primo è costituito dal fatto che essa si compone di due tipi di attività ben diversi fra loro, quali sono il “percepire” e il “ricordare”. La teoria husserliana delle “protensioni” e “ritensioni” cerca di mostrare in effetti come tali due attività siano non solo fra loro compatibili ma altresì sinergicamente cooperanti nella concreta effettuazione dei processi percettivi. Anche ammessa però la validità di questa teoria, essa non pare comunque sufficiente ad eliminare un'ulteriore difficoltà di carattere, diremmo, logico-ontologico: per quanto mantenute nel giro della percezione mediante gli atti di “ritensione”, le facce del solido di volta in volta non viste, sia pure per pochi istanti, *potrebbero* trasformarsi – in quel brevissimo lasso di tempo – in qualcosa di completamente diverso, per cui gli atti di “protensione”, pur rinviando alle altre facce del solido, non procurerebbero un'evidenza “assoluta” circa la completezza e quindi l'esistenza stessa del “cubo”. Per quanto concretamente improbabile, una simile eventualità è logicamente possibile e tanto basta a compromettere la piena affidabilità della conoscenza percettiva».

⁶⁹ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., p. 69 [nostri i corsivi].

⁷⁰ «Il lato non visibile del cubo «è incluso nel senso del *cogitatum* e co-intenzionato in modo meramente non-intuitivo» [Ivi, p. 77]. La dinamica del processo percettivo è orientata dalle indicazioni dei lati non ancora percepiti fornite da quelli attualmente percepiti: tali indicazioni consistono in percezioni potenziali che rendono visibile ciò che non è ancora visibile. Riaffiora qui l'ineludibile questione concernente la possibilità delle determinazioni di manifestare quelle proprietà che, da un lato, sono formulate nella definizione dell'ente e, dall'altro, orientano e determinano la percezione dell'ente stesso rendendola congruente alla definizione medesima. [cfr. G. Derossi].

⁷¹ Cfr. E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., § 38-45.

⁷² Ivi, pp. 55-56. «Anche la percezione esterna (che non è certamente apodittica) è pure autoesperienza della cosa – *la cosa sta là essa stessa* – ma in questo esserci da sé essa presenta al soggetto espediente un orizzonte sconfinato e aperto, indeterminato nella sua generalità, un orizzonte di ciò che in senso proprio non è autenticamente percepito; invero esso è tale che può essere dischiuso mediante l'esperienza possibile» [*Ibid.*]. Sull'evidenza si veda le definizioni date da Husserl nei paragrafi 4-7 (con relativo chiarimento del senso apodittico e inadeguato dell'evidenza) della prima *Meditazione* e i paragrafi 24, 26, 27, 28 e 29 della terza *Meditazione*.

⁷³ Cfr. ivi, p. 49.

⁷⁴ Ivi, p. 84.

⁷⁵ Ivi, p. 23.

⁷⁶ Ivi, p. 74.

⁷⁷ Cfr. ivi, p. 88.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Cfr. ivi, p. 88.

⁸⁰ Cfr. ivi, p. 89.

⁸¹ Cfr. ivi, pp., 19, 77, 84 e 87 sgg.

⁸² J. Lukasiewicz, *Ozasadzie sprzeczności u Arystotelesa*, Pantostwowe Wydawnictwo Naukowe, 1910, trad. it. G. Maszkowska, *Del principio di contraddizione in Aristotele*, Quodlibet, Macerata 2003. Cfr. E. Severino, *Fondamento della contraddizione*, Adelphi, Milano, 2004, parte I, cap. II.

⁸³ J. Lukasiewicz, *Del principio di contraddizione in Aristotele*, cit., pp. 101-102.

⁸⁴ Cfr. F. Paracchini, *Le ragioni del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2002, cap. 3.

⁸⁵ «Il concetto di necessità – scrive Paracchini – esige infatti della libera esplorazione di una gamma illimitata di contenuti, in linea di principio tutti i possibili contenuti che possono presentarsi come particolarizzazioni di autentiche verità fenomenologiche. Appare chiaro che non la percezione, né il ricordo o l’aspettazione saranno per una fenomenologia eidetica la specifica fonte delle proprie conoscenze. Lo sarà bensì l’immaginazione l’unica specie di atto tra gli atti che offrono accesso diretto ai contenuti a permettervi di accedere con piena libertà. Le conoscenze di una fenomenologia non consiste naturalmente in una semplice evocazione immaginativa dei contenuti. Perché i contenuti attinti alla fonte delle libere variazioni immaginative si traducano in conoscenze vere e proprie, occorre che a partire da essi sia possibile la produzione di leggi fenomenologiche. Infatti, facendo variare riflessivamente, sotto lo sguardo del pensiero, i puri contenuti immaginativi, è possibile cogliere tra essi forme di relazione resistenti a qualsiasi variazione immaginabile, forme di relazione dunque assolutamente invarianti – ontologia fenomenologica. Ciò che decide circa la *necessità* delle *verità fenomenologiche* altro non è che il criterio del *non-poter pensare altrimenti* le *relazioni ideali* tra i contenuti su cui tali contenuti vertono» [Ivi, pp. 83-84].

⁸⁶ Cfr. Ibid.

⁸⁷ «Come si è visto, – scrive Paracchini – la proposizione che afferma “Ogni oggetto colorato è spazialmente esteso” è necessariamente vera. Analogamente, vere necessariamente sono le proposizioni “Ogni suono è dotato di una intensità”, “Ogni oggetto materiale è dato prospetticamente”, ecc. Ora, la forma di tutte queste proposizioni è la medesima: in tutte viene enunciato: “Ogni A è B”. Ma, posto questo, è evidente che questa forma preposizionale non può essere saturata da qualsiasi esempio e fornire proposizioni sempre necessariamente vere: per es. le proposizioni “Ogni suono è colorato” e “Ogni corvo è nero” – pur possedendo quella medesima forma preposizionale – sono la prima necessariamente falsa e la seconda solo empiricamente vera. Per decidere a proposito della verità di proposizioni di interesse fenomenologica occorre tenere conto del contenuto dei concetti posti in relazione, cioè allargare la considerazione all’aspetto semantico della proposizione o, come anche si può dire, al suo aspetto materiale. Si tratta pertanto di proposizioni irriducibilmente materiali (non completamente formalizzabili); eppure, non per questo le si potrà considerare semplici generalizzazioni empiriche» [Ivi, p. 81].

⁸⁸ Cfr. E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., p. 76.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Cfr. ibid.

⁹¹ Cfr. V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci (a cura di), *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2002, p. 109.

⁹² Cfr. *ivi*, pp. 95-96, 108-109.

⁹³ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, (a cura di) A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 15.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁹⁵ *Ivi*, p. 26.

⁹⁶ *Ivi*, p. 25.

⁹⁷ *Ivi*, p. 23.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 71.

⁹⁹ *Ivi*, p. 25.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Cfr. *Ivi*, p. 26.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 18.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 302.

¹⁰⁶ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Puf, Paris 1942, tr. it. di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano 1963, p. 342.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 305.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 302.

¹⁰⁹ *Ibid.* [Corsivo nostro].

¹¹⁰ *Ibid.* [Corsivo nostro].

¹¹¹ «Il realismo della coscienza ingenua – Merleau-Ponty – è un realismo empirico – la garanzia di una esperienza esterna che non esita a uscire dagli “stati di coscienza” per accedere a oggetti solidi – e non un realismo trascendentale che costituirebbe questi oggetti in tesi filosofica come causa inafferrabili di “rappresentazioni”, le quali soltanto sarebbero date» [*Ivi*, p. 303]. «Il corpo è presente all’anima come le cose esterne [...] La coscienza ingenua non vede in essa (l’anima) la causa dei movimenti del corpo e neppure la introduce nel corpo come un pilota della sua nave. Questo modo di pensare è proprio della filosofia, ma non è implicito nell’esperienza immediata. [...] L’ego, come centro dal quale irradiano le sue intenzioni, il corpo che le sostiene, gli esseri e le cose cui si rivolgono, non sono confusi tra loro: sono soltanto tre settori di un unico campo» [*Ibid.*].

¹¹² *Ivi*, p. 305.

¹¹³ *Ivi*, p. 340.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.* Ciò che differenzia il mio corpo dalle cose esteriori, «anche quali si presentano nella percezione vissuta, è il fatto di non essere accessibile, come quelle, ad un’ispezione illimitata. Quando si tratta di una cosa esterna» [*Ibid.* p. 342].

¹¹⁶ Nostri i corsivi. Scrive Merleau-Ponty: «Il linguaggio di cui abitualmente si fa uso può tuttavia essere compreso; la mia percezione del cubo me lo presenta come un cubo completo e reale, la mia percezione dello spazio come uno spazio completo e reale al di là degli aspetti che mi sono dati. È quindi naturale che io abbia la tendenza a staccare lo spazio e il cubo dalle prospettive concrete e a porli in sé. La stessa operazione si verifica a proposito del corpo. Di conseguenza io sono naturalmente incline a far nascere la percezione da una operazione del cubo o dello spazio oggettivi sul mio corpo oggettivo. Questo tentativo è naturale, ma il suo fallimento è tuttavia inevitabile» [*Ibid.* pp. 348-349].

¹¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 277.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 277.

-
- ¹¹⁹ Ivi, p. 352.
- ¹²⁰ Cfr. S. Priest, *Merleau-Ponty*, Routledge, London-New York 2003, cap. 5.
- ¹²¹ Ivi, pp. 86.
- ¹²² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 280.
- ¹²³ Cfr. Ivi, p. 276.
- ¹²⁴ Percepire il susseguirsi delle facce del cubo secondo l'apparenza prospettica, «non costituisce «l'idea del geometrico che rende ragione di queste prospettive», ma il cubo «è già là di fronte a me e si svela attraverso questi lati», che non sono proiezioni «ma appunto lati» [Ivi, pp. 277-279].
- ¹²⁵ Ivi, p. 233.
- ¹²⁶ Ivi, p. 234.
- ¹²⁷ Ibid.
- ¹²⁸ Merleau-Ponty evidenzia come il cubo appare *nel-mondo*: «Il dado è lì, riposa nel mondo». [Ivi, p. 422]. «Ciò che è», il mondo, implica necessariamente che, *ciò che è*, sia “in noi”: «la nostra esperienza è quel rivolgimento che ci installa molto lontano da “noi”, nell'altro, nelle cose» [Ivi, p. 176]. «Principio: non considerare l'invisibile come *altro visibile* “possibile”, o un “possibile” visibile per un altro: ciò equivarrebbe a distruggere la membratura che ci congiunge ad esso. Del resto, poiché quest'“altro” che lo “vedrebbe”, - quest'“altro mondo” che esso costituirebbe, sarebbe necessariamente collegato al nostro, la possibilità vera riapparirebbe necessariamente in questo collegamento - L'invisibile è *qui* senza essere *oggetto*, è la trascendenza pura, senza maschera ontica» [M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 242].
- ¹²⁹ Ivi, p. 243
- ¹³⁰ G. Derossi, dispensa, cit.
- ¹³¹ Ibid.
- ¹³² Ibid.
- ¹³³ Ibid.
- ¹³⁴ Cfr. Ibid.
- ¹³⁵ Cfr. H. Wallach, D. N. O'Connell, *The Kinetic Depth Effect*, in «Journal of Experimental Psychology», 45, (1953), pp. 205-217.
- ¹³⁶ Cfr. W. Gerbino, *La percezione*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 201.
- ¹³⁷ Ibid.
- ¹³⁸ L. Wittgenstein, *Über Gewissheit*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, Blackwell, Oxford 1969, trad. it. di M. Trinchero, *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*, Einaudi, Torino 1978, § 467.
- ¹³⁹ Cfr. R. Nozick, *Philosophical explanations*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1981, (a cura di) S. Veca, *Spiegazioni filosofiche*, Il Saggiatore, Milano 1987, p. 235 sgg.
- ¹⁴⁰ L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., § 383.
- ¹⁴¹ L. Perissinotto, *Logica e immagine del mondo*, Guerini, Milano 1991, p. 115.
- ¹⁴² L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., § 370.
- ¹⁴³ L. Perissinotto, *Logica e immagine del mondo*, cit., p. 115.
- ¹⁴⁴ A. Coliva, *Moore e Wittgenstein*, Il Poligrafo, Padova 2003, p. 104.
- ¹⁴⁵ L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., § 519, 370, 523. Cfr. L. Perissinotto, *Logica e immagine del mondo*, cit., p. 115.
- ¹⁴⁶ Cfr. P. Spinicci, *Il mondo della vita e il problema della certezza*, Cuem, Milano 2000, p. 261.

- ¹⁴⁷ L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., §. 83.
- ¹⁴⁸ Ivi, §. 24.
- ¹⁴⁹ Ivi, § 56.
- ¹⁵⁰ Ivi, § 115. Cfr. L. Perissinotto, *Logica e immagine del mondo*, cit., p. 113.
- ¹⁵¹ L. Wittgenstein, op. cit., § 341.
- ¹⁵² Cfr. N. Vassallo, *Teoria della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 97.
- ¹⁵³ L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., § 354.
- ¹⁵⁴ Cfr. A. Coliva, *Moore e Wittgenstein*, cit., pp. 105-106.
- ¹⁵⁵ Cfr. ivi, p. 107.
- ¹⁵⁶ Cfr. R. Nozick, *Spiegazioni filosofiche*, cit., p. 235. Cfr. N. Vassallo, *Teoria della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari, 1987, p. 98.
- ¹⁵⁷ A. Coliva, *Moore e Wittgenstein*, cit., p. 129. Scrive Wittgenstein: «Io non voglio di certo dare una definizione della parola “sogno”, e tuttavia quello che voglio fare è qualcosa di simile al descrivere l’uso della parola. La mia domanda quindi suona all’incirca così: “Se io arrivassi presso una popolazione straniera la cui lingua mi è ignota, e la gente avesse un’espressione che corrisponde al nostro “io sogno”, “egli sogna” ecc. – come farei a scoprirlo; come farei a sapere quali espressioni della loro lingua devo tradurre in queste espressioni?» [L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie* (1946-1949), (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, 2 voll., Blackwell, Oxford 1980, tr. it. di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990, p. 347].
- ¹⁵⁸ M. Ferraris, *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001, p. 64.
- ¹⁵⁹ Ivi, p. 61.
- ¹⁶⁰ «Williams individua tre tipi di restrizioni: a) *restrizioni disciplinari (topical/disciplinary constraints)*: per esempio, il non mettere in dubbio che la Terra esista da molto tempo è una precondizione per la possibilità stessa di fare storia. Queste restrizioni fissano l’ambito delle domande e dei dubbi ammissibili; b) *Restrizioni dialettiche (dialectical constraints)*: sono limitazioni imposte alla gamma delle possibili domande e dei possibili dubbi dallo stato del dibattito corrente circa un particolare dibattito o problema; c) *Restrizioni contingenti (situational constraints)*: sono restrizioni imposte alla gamma delle possibili domande e dei possibili dubbi dalla situazione contingente non del dibattito, ma, per così dire del mondo. Per esempio, nella maggior parte dei casi non vi sono dubbi circa il fatto che io abbia due mani, ma in situazioni diverse la proposizione “Ho due mani” potrebbe diventare materia d’indagine o essere passibile di dubbio» [A. Coliva, *Moore e Wittgenstein*, cit., p. 109].
- ¹⁶¹ E. Severino, *Studi di filosofia della prassi*, cit., p. 68.
- ¹⁶² Sull’argomento si veda il saggio di J.-P. Cometti, *Merleau-Ponty, Wittgenstein and the Question of Expression*, in «Revue Internationale de Philosophie», 1, (2002), pp. 73-91.
- ¹⁶³ Cfr. L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie* (1946-9), (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, 2 voll., Blackwell, Oxford 1980, tr. it. di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990, I, 80.
- ¹⁶⁴ P. Bozzi, *Vedere come*, Guerini, Milano 1998, p. 76.
- ¹⁶⁵ Cfr. A. Zhok, *Introduzione alla Filosofia della psicologia di L. Wittgenstein (1946-1951)*, Unicopli, Milano 2002.
- ¹⁶⁶ J. Schulte, *Experience and Expression*, Clarendon Press, Oxford 1993, p. 19. Schulte nega vi sia un’influenza di James su Wittgenstein che si sarebbe limitato ad attingere al lavoro di James come fonte di esempi.
- ¹⁶⁷ Si veda per esempio: M. Budd, *Wittgenstein’s Philosophy of Psychology*, Routledge, London and New York 1989; G. McFee, *Wittgenstein on Art and Aspect*, in «Philosophical

Investigation», 3, (1999), pp. 262-284; W. H. Stromberg, *Wittgenstein and the Nativism-Empirism Controversy*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 41, (1980), pp. 127-141; M. Ter Hark, *Electric Brain Field and Memory Traces: Wittgenstein and Gestalt Psychology*, in «Philosophical Investigations», 18, 1, (1995), pp. 113-137.

¹⁶⁸ G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 47.

¹⁶⁹ W. Köhler, *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corp., N.Y. 1929, (a cura di) G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 76-77.

¹⁷⁰ Ivi, p. 83.

¹⁷¹ Ivi, pp. 112 e 122.

¹⁷² Ivi, pp. 52-53.

¹⁷³ Ivi, pp. 160-190.

¹⁷⁴ Cfr. W. H., Stromberg, *Wittgenstein and the Nativism-Empirism Controversy*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 41, (1980), p. 135. Cfr. C. Mautarelli, *Visione e interpretazione in Wittgenstein*, in «Esercizi filosofici», 6, (2003), pp. 157-167.

¹⁷⁵ Cfr. M. Ter Hark, *Electric Brain Field and memory Traces: Wittgenstein and Gestalt Psychology*, in «Philosophical Investigations», 18, 1, (1995), p. 119.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Cfr. L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., I, § 509, § 1101. Cfr. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad. it. di R. Piovasan e M. Trincherò, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999, p. 255. Cfr. C. Mautarelli, *Visione e interpretazione in Wittgenstein*, cit., p. 159.

¹⁷⁸ M. Budd, *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, cit., pp. 83-86. Si veda inoltre: W. Köhler *La psicologia della Gestalt*, cit., pp. 107-134.

¹⁷⁹ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., I, §536. Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 259.

¹⁸⁰ M. Budd, *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, cit., pp. 85-86.

¹⁸¹ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 259.

¹⁸² P. B., Lewis, *Wittgenstein on Seeing and Interpreting*, in *Impressions of Empiricism*, (a cura di) G. Vasey, Macmillan, London 1976, p. 99; L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 261.

¹⁸³ P. B., Lewis, *Wittgenstein on Seeing and Interpreting*, cit., p. 99.

¹⁸⁴ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, 1938, Puf, Paris 1942, tr. it. di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano 1963. «Una visione che non procedesse da un certo punto di vista e che ci desse ad es. tutte le facce di un cubo in una sola volta, è una pura contraddizione in termini, poiché, per essere visibili tutte in una volta, le facce di un cubo di legno dovrebbero essere trasparenti, cessando quindi di essere un cubo di legno» [Ivi, p. 342].

¹⁸⁵ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., p. 10.

¹⁸⁶ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 71 e 72.

¹⁸⁷ Ivi, p. 349.

¹⁸⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 349. «Anche nei casi in cui l'organizzazione è ambigua e in cui posso farla variare, non ci riesco direttamente; una delle facce del cubo passa in primo piano solo se la guardo per prima, se il mio sguardo muove da essa per seguire gli spigoli e trovare infine la seconda faccia come uno sfondo indeterminato» [Ibid.].

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ivi, p. 341.

¹⁹¹ L. Wittgenstein, *Philosophical Occasions*, Hackett, Indianapolis-Cambridge 1993, *Esperienza privata e dati di senso*, (a cura di) L. Perissinotto, Einaudi, Torino 2007, p. 27.

¹⁹² «Mi limito qui – scrive Derossi – a sottolineare come anche l’“ideazione” delle immagini e dei concetti sia costitutivamente condizionata dalla struttura spazio-temporale degli oggetti stessi. Così, nell’esempio del cubo, la sua “definizione” – ovvero la formulazione della sua “ideazione” geometrica – sembra immune dalle limitazioni inerenti alla percezione di un cubo “in carne e ossa” nella misura in cui dà per scontato che tutti i suoi lati siano conosciuti contemporaneamente; e in effetti la circostanza medesima che “comprendiamo” il senso della definizione implica che nella nostra mente li “concepriamo” in tal modo: ma non perché li “intuiamo” intellettualmente tutti insieme nello stesso istante, bensì perché, nell’“ideare” il cubo, basta, come nel percepirlo, “vedere” tre lati per “intra-vedere” anche gli altri. Fra esistenza e conoscibilità del reale sussiste dunque un “circolo virtuoso”, una sorta di *retro-azione* come nelle strutture complesse (di qui pure l’essenziale funzione delle “mappe mentali”, anche p. es. nei comportamenti animali “mirati”, come quello della predazione)».

¹⁹³ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 266. «E ora si sarebbe inclini a dire: l’impressione visiva dei disegni visti in modo tridimensionale è tridimensionale; nel caso dello schema del cubo, per esempio, è un cubo. (Perché la descrizione dell’impressione è la descrizione di un cubo.)» [L. Wittgenstein, *Ultimi scritti*, cit., p. 99].

¹⁹⁴ Cfr. P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 146 sg. Scrive Derossi: «La “rappresentazione” o “immagine”, peraltro, per certi versi si rivela, pur nei suoi limiti, o proprio in virtù di essi, più “potente” della stessa “presentazione” percettiva, in quanto, con opportuni accorgimenti (come p. es. la “prospettiva”), riesce a far vedere simultaneamente ciò che la presentazione non può che far percepire successivamente. Questa maggiore “potenza” conoscitiva è però pagata con una diminuzione del grado di percezione della “realtà” – tipica del mondo delle immagini, come del resto anche di quello dei simboli, e fonte delle pressanti problematiche di vario tipo generate dallo smisurato espandersi odierno di tali “mondi”. Essi costituiscono una sorta di “intermondo” fra quello delle “forme concettuali”, da un lato, e quello delle “forme percettive”, dall’altro: le “forme immaginali” posseggono perciò l’immediatezza conoscitiva delle prime e la complessa plurivocità delle seconde».

¹⁹⁵ L. Wittgenstein, *Zettel*, Blackwell, Oxford 1981, trad. it. di M. Trincherò, *Zettel. Lo spazio segreto della psicologia*, Einaudi, Torino 1986. § 249.

¹⁹⁶ L. Wittgenstein, *Ultimi scritti*, cit. § 447.

¹⁹⁷ Ibid. Cfr. «Un cubo – scrive Wittgenstein – è un corpo simmetrico estremamente regolare o è qualcosa irregolare che vedo guardandolo da un angolo? Su che cosa dovrei insistere? Dovrei dire: è primariamente irregolare ma lo si potrebbe rappresentare come qualcosa di regolare, irregolarmente proiettato, oppure: è primariamente regolare ma irregolarmente proiettato?» [L. Wittgenstein, *Esperienza privata e dati di senso*, (a cura di) L. Perissinotto, Einaudi, Torino 2007, p. 27].

¹⁹⁸ M. Ferraris, *Il mondo esterno*, cit., p. 96.

¹⁹⁹ L. Wittgenstein, *Ultimi scritti*, cit. p. 445.

²⁰⁰ M. Budd, *Wittgenstein’s Philosophy of Psychology*, cit., p. 4.

²⁰¹ Ivi, pp. 1-20.

²⁰² Cfr. P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 18.

²⁰³ Ivi, p. 17.

²⁰⁴ D. B. Seligman, *Wittgenstein on Seeing Aspect and Experiencing of Meanings*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 37, (1976-77), p. 200.

²⁰⁵ Ivi, p. 206.

-
- ²⁰⁶ Ibid.
- ²⁰⁷ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., § 249.
- ²⁰⁸ Cfr. P. B. Lewis, *Wittgenstein on Seeing and Interpreting*, cit., p. 201.
- ²⁰⁹ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 256
- ²¹⁰ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., I, § 9.
- ²¹¹ Ivi, I, § 20.
- ²¹² Ivi, I, § 13.
- ²¹³ Ivi, I, § 1127 e § 1128.
- ²¹⁴ Ivi, II, § 509.
- ²¹⁵ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 259.
- ²¹⁶ Cfr. P. Johnston, *Wittgenstein Rethinking the Inner*, Routledge, London 1993, trad. it. di R. Brigati, *Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- ²¹⁷ Il passo di Wittgenstein è il seguente: «Il fenomeno *un po' strano* del vedere così o altrimenti fa la sua comparsa solo quando uno riconosce che c'è un senso in cui l'immagine visiva *resta identica*, mentre qualcos'altro, che si vorrebbe chiamare "concezione" (*Auffassung*), può modificarsi. Finché io prendo l'immagine per questa o quella cosa, diciamo per due ruote che vanno in senso opposto, non si affronta ancora il problema dello scindersi dell'impressione in immagine visiva e concezione. - Dovrei allora dire che è questa scissione il fenomeno che mi interessa? Oppure proviamo a domandarci quale sia la *reazione* che suscita il mio interesse. Quella con cui uno mostra di prendere una scodella per ciò che essa non è (e quindi anche quella con cui mostra invece di prenderla per qualcos'altro)? Oppure quella con cui mostra che sta osservando un mutamento e allo stesso tempo che niente si è modificato nella sua immagine visiva?» [L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., p. 16].
- ²¹⁸ Cfr. P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 139 sg.
- ²¹⁹ Ivi, p. 18. È necessario sapere che qualcuno potrebbe vedere lì, dove gli indichiamo la «F», qualche cosa d'altro rispetto a una F rivolta all'indietro (una doppia F speculare): «Il contesto cognitivo – scrive Bozzi – deve comprendere una *possibilità* diversa da quella presente all'osservatore come *stato* della F, affinché l'espressione vedere-come possa essere usata senza goffaggine» [Ibid.].
- ²²⁰ P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 20.
- ⁸⁰ Ivi, p. 16 sgg.; Cfr., Ivi, p. 46 sgg.
- ²²² Ivi, p. 14-19.
- ²²³ Precisa Bozzi: «Nel caso della F accade ugualmente un cambiamento di stato, ma senza che si avverta il balenare della ristrutturazione; la nuova postura della F (infatti, data l'inclinazione della sbarra portante, è come se la lettera, volgendosi ora a destra, ora a sinistra, leggermente si sbilanciasse) appare evidente, ma non sorge da una crisi del precedente modo d'essere vista. Il cambiamento di stato, nei due casi, è prova del fatto che il vedere è uno stato» [P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 18].
- ²²⁴ G. Mc. Fee, *Wittgenstein on Art and Aspect*, cit. p. 268.
- ²²⁵ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 257.
- ²²⁶ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., II, § 515 e I, § 412.
- ²²⁷ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 271.
- ²²⁸ Ivi, p. 260.
- ²²⁹ P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 15.
- ²³⁰ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 258.

-
- ²³¹ C. E. Dunlop, *Wittgenstein on sensation and 'Seeing-as'*, cit., p. 362.
- ²³² E. M. Zemach, *Meaning the Experience of Meaning, and the Meaning-blind in Wittgenstein's late philosophy*, in «The Monist», 78, (1995), p. 487. Cfr. C. Mautarelli, *Visione e interpretazione in Wittgenstein*, cit., p. 162.
- ²³³ Ibid.
- ²³⁴ Ibid.
- ²³⁵ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., I, 2,
- ²³⁶ Ivi, II, § 359.
- ²³⁷ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 256. Cfr. C. Mautarelli, *Visione e interpretazione in Wittgenstein*, cit., p. 164.
- ²³⁸ P. B. Lewis, *Wittgenstein on Seeing and Interpreting*, cit., p. 96.
- ²³⁹ Ivi, p. 98.
- ²⁴⁰ Ibid., p. 107. Cfr. C. Mautarelli, *Visione e interpretazione in Wittgenstein*, cit., p. 165.
- ²⁴¹ P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 40.
- ²⁴² L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., p. 29.
- ²⁴³ Ivi, p. 97.
- ²⁴⁴ «Il vedere l'aspetto e l'immaginare sono sottoposti alla volontà. Esiste il comando: "Immagina questa cosa!" e "Ora vedi la figura in questo modo!" ma non "Ora vedi questa foglia verde!"» [Ibid.].
- ²⁴⁵ Ivi, p. 172.
- ²⁴⁶ Ivi, p. 173.
- ²⁴⁷ «Vorrei dire: ci sono aspetti che sono determinati principalmente da pensieri e associazioni, e altri che sono 'puramente ottici' e che appaiono e mutano automaticamente, quasi come immagini postume» [Ivi., p. 967].
- ²⁴⁸ Cfr. P. Johostron, *Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, cit., p. 129.
- ²⁴⁹ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 274.
- ²⁵⁰ Ibid.
- ²⁵¹ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., p. 35.
- ²⁵² Cfr. R. Casati, *Il linguaggio psicologico*, cit., p. 236.
- ²⁵³ Ibid.
- ²⁵⁴ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., p. 48.
- ²⁵⁵ C. E. Dunlop, *Wittgenstein on sensation and 'Seeing-as'*, cit., pp. 360-361. Cfr. C. Mautarelli, *Visione e interpretazione in Wittgenstein*, cit., p. 163 sg.
- ²⁵⁶ Cfr. L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., I, § 76.
- ²⁵⁷ Ivi, p. 258.
- ²⁵⁸ Ivi, p. 29.
- ²⁵⁹ «Non potremmo immaginarci – scrive Wittgenstein – che qualcuno possa descrivere la forma completamente sconosciuta che sorge davanti a lui altrettanto *esattamente* quanto possa farlo io, che conosco questa forma? E non è questa la risposta? Certo, in generale non sarà così. Anche la sua descrizione suonerà del tutto diversamente. (Io ad esempio dirò "L'animale aveva lunghe orecchie" – lui invece: "C'erano due lunghe appendici" e poi le disegnerà» [L. Wittgenstein, *Ultimi scritti*, cit., § 541].
- ²⁶⁰ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 261.
- ²⁶¹ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., p. 272.
- ²⁶² Ivi, p. 16. In questo pensiero Wittgenstein imposta il problema altrettanto chiaramente: «L'espressione del vissuto è: "Questo lo vedo ora come piramide, ora come quadrato con le diagonali". – Ma, che cos'è il 'questo' che vedo una volta così e un'altra così? È forse il

disegno? E come faccio a sapere che tutte e due le volte si tratta dello stesso disegno? Lo so soltanto, oppure lo vedo anche? [...] Dovrei forse dire che i differenti aspetti della figura sono associazioni? E a che cosa mi serve?» [Ivi, p. 17 sg.].

²⁶³ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 258.

²⁶⁴ Ivi, p. 257.

²⁶⁵ Ivi, p. 278.

²⁶⁶ Cfr. A. Voltolini, *Guida alle letture delle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, cit., p. 146.

²⁶⁷ Cfr. P. Spinicci, *Problemi di filosofia della percezione*, Cuem, Milano 2001.

²⁶⁸ Cfr. R. Bodei, *Una scintilla di fuoco*, Zanichelli, Bologna 2006.

²⁶⁹ M. Heidegger, *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, Klostermann, Frankfurt 1984, trad. it. di V. Vitiello, *La questione della cosa. La dottrina kantiana dei principi trascendentali*, Guida, Napoli 1989, p. 41-42.

²⁷⁰ Ivi, p. 45.

²⁷¹ G. Vattimo, *Le ragioni etico-politiche dell'ermeneutica*, in Ambrosini (a cura di) *Il bello del relativismo*, Marsilio, Venezia 2005, p. 81.

²⁷² E. Severino, *L'identità della follia*, Rizzoli, Milano 2007, p. 283.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ivi, pp. 367-368.

²⁷⁵ Ivi, pp. 110-111. «Qualcuno potrebbe chiedermi: che cosa c'entra l'ón con quella colonna che ti è vicino? Il falegname o il muratore, dove trovano l'ón? E, vedendo la differenza tra il marmo e il legno, vede, pensa tra sé la differenza tra un *che* e un altro *che*? [...] Il lavoratore può dire: due lavorabili, due maneggiabili. I Greci – lo sappiamo già – usano la parola *prâgma*, la parola *chrêma*, ma usano anche la parola *ti*. Noi diciamo un “un *che*”. Allora, il che, per il quale si vedono come due la colonna e il legno, è appunto ciò che i Greci chiamano *ón*» [Ibid.]

²⁷⁶ Ivi, p. 416.

²⁷⁷ Ivi, p. 424.

²⁷⁸ Ivi, p. 417. «A partire dai Greci l'Occidente non consente più che il *ti* se ne stia separato dal suo essere ente: è impossibile dice Platone parlare della cosa nel suo starsene sola, come denudata e isolata da tutto ciò che è ente» [Ivi, p. 417].

²⁷⁹ Ivi, p. 418.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Cfr. ivi, p. 419. (Cfr. Platone *Teeteto* 183 a-b).

²⁸² Cfr. *ibid.* (Cfr. Aristotele, *Metafisica*, Libro IV, 1005 B 19-20; Cfr. 1061, b36, 1062).

²⁸³ Ivi, p. 90.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ W. James, *The Principles of Psychology*, Holt, New York 1890, tr. it. di A. Tamburini, *Principi di psicologia*, Società Editrice Libreria, Milano 1911, p. 437.

²⁸⁶ P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2008, p. 50.

²⁸⁷ «Il “tempo di presenza” (successivamente chiamato presente psichico, presente fenomenico, o – con riferimento a Bergson – ‘durata reale’) è in determinate occasioni percepibile come chiaramente presente aspetto dell'evento che in esso ha luogo. Quando comincia lo squillo del telefono per un attimo sentiamo benissimo che, appunto, esso inizia – ma non abbiamo neppure il tempo di focalizzare questa idea che già esso dura, è già evidentemente iniziato, ed è omogeneamente presente come un suono che è iniziato un attimo fa (diverso da un suono che durava da tempo, e anche da un piccolo suono o rumore continuo che improvvisamente ci siamo accorti di sentire, sottraendolo d'un tratto alla nostra distrazione). A volte un suono a cui non stavamo badando improvvisamente cessa, e noi sentiamo istantaneamente che ‘esso è

stato', che è durato fino a un attimo fa, e questo silenzio è appunto presente, presente nel presente» [Ivi, p. 51].

²⁸⁸ Ivi, p. 54.

²⁸⁹ Ivi, p. 59

²⁹⁰ Cfr. M. Heidegger, *La questione della cosa*, cit., pp. 66-67 e p. 70.

²⁹¹ Cfr. M. Ferraris, *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001.

²⁹² L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad. it. di R. Piovasan e M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1999, § 30.

²⁹³ Cfr. A. Voltolini, *Guida alla lettura delle Ricerche Filosofiche di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 24 sgg. Scrive Wittgenstein: «Chi giunge in una terra straniera impara talvolta la lingua degli indigeni mediante le definizioni *ostensive* che questi gli danno; e spesso dovrà indovinare come si devono interpretare quelle definizioni, e qualche volta indovinerà giusto, altre volte no» [L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 32]. «Un quadro che rappresenti un pugile in una determinata posizione di combattimento [...] può venire usato per comunicare a qualcuno come deve stare, che posizione deve assumere; oppure che posizione non deve assumere; oppure che determinata posizione ha assunto un determinato uomo in quel posto così e così, ecc. ecc» [Ivi, p. 21].

²⁹⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 28.

²⁹⁵ A. Voltolini, *Guida alla lettura delle Ricerche Filosofiche di Wittgenstein*, cit., p. 25.

²⁹⁶ P. Bozzi, *Unità, identità, causalità*, Cappelli, Bologna 1969, p. 169.

²⁹⁷ Cfr. A. Voltolini, *Guida alla lettura delle Ricerche Filosofiche di Wittgenstein*, cit., p. 26.

²⁹⁸ L. Burigana, *Singolarità della visione*, Upsel, Padova 1996, p. 48.

²⁹⁹ P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 215.

³⁰⁰ Cfr. P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2008, p. 80.

³⁰¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 16.

³⁰² Cfr. A. S., Eddington, *The Nature of the Physical World*, Cambridge University Press, London 1928, trad. di C. De Bosis e L. Gialanella rivista da M. Mamiani, *La natura del mondo fisico*, Laterza, Bari, 1987, p. 8 sgg.

³⁰³ M. Heidegger, *La questione della cosa*, cit., p. 50.

³⁰⁴ M. Pauri, *La descrizione fisica del mondo e la questione del divenire temporale*, in G. Boniolo (a cura di), *Filosofia della fisica*, Mondadori, Milano 1997, p. 234.

³⁰⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 17.

³⁰⁶ K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge & Kegan, London 1935, trad. it. di C. Sborgi, *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Milano 1970, p. 37 sgg.

³⁰⁷ Cfr. ivi. pp. 81-82.

³⁰⁸ Ivi, p. 83.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Ivi, p. 84.

³¹¹ Cfr. F. Paracchini, *Le ragioni del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2002.

³¹² A. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998, p. 98 sgg.

³¹³ K. Popper, *Logik der Forschung*, Wien, Springer 1934, tr. ingl. *The Logic of Scientific Discovery*, London, Hutchinson 1959, tr. it. (dall'ed. ingl.) *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino 1970, p. 103. «Credo che la teoria – una teoria o un'aspettativa almeno rudimentale – venga sempre per prima; che essa *preceda* sempre l'osservazione; e che il ruolo fondamentale dell'osservazione e dei controlli sperimentali sia mostrare che alcune delle nostre teorie siano false, e così stimolarci a produrne di migliori» [K. Popper, *Knowledge. An*

evolutionary approach, Clarendon Press, Oxford 1972, tr. it. *Conoscenza oggettiva*, Armando, Roma 1975, p. 343]. «Per ragioni logiche, l'osservazione non può precedere tutti i problemi, anche se ovviamente sarà spesso anteriore ad alcuni problemi - per esempio a quei problemi che nascono da un'osservazione che delude qualche aspettativa o confuta qualche teoria. Il fatto che l'osservazione non può precedere tutti i problemi può essere illustrato da un semplice esperimento che desidero realizzare, con il vostro permesso, con voi stessi come soggetti sperimentali. Il mio esperimento consiste nel chiedervi di osservare, qui e ora. Spero che voi tutti cooperiate e osserviate! Tuttavia, temo che almeno alcuni di voi, invece di osservare, sentiranno fortemente l'impulso di chiedere: "Cosa vuole che osservi?". Se questa è la vostra risposta, allora il mio esperimento ha avuto successo. Infatti, ciò che cerco di illustrare è che, allo scopo di osservare, dobbiamo avere in mente un problema definito che potremmo essere in grado di decidere mediante osservazione. Darwin sapeva questo quando scriveva: «Come è strano che nessuno si accorga che qualsiasi osservazione deve essere pro o contro un punto di vista» [Ivi, pp. 344-345]. «Nella scienza è l'osservazione piuttosto che la percezione a giocare la parte decisiva. Ma l'osservazione è un processo in cui giochiamo una parte intensamente attiva. Un'osservazione è una percezione pianificata e preparata. Non "abbiamo" un'osservazione, ma "facciamo" un'osservazione. [Un navigatore addirittura "elabora" un'osservazione]. Un'osservazione è sempre preceduta da un particolare interesse, una questione, o un problema - in breve da qualcosa di teorico» [Ivi, p. 447].

³¹⁴ K. Koffka, *Principi di psicologia della forma*, cit., p. 84.

³¹⁵ G. W. Leibniz, *La Monadologie*, Paris, 1881, *La Monadologia. Causa Dei*, (a cura di) G. Tognon, Laterza, Roma-Bari 1991, § 17.

³¹⁶ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 80.

³¹⁷ «Inoltre, non è in alcun modo immaginabile né pensabile lo stato di un osservatore che tenga sotto osservazione contemporaneamente un evento percepito e il processo fisico (neurofisiologico) che ne è il diretto responsabile. Infatti, se sto osservando una macchia di colore rosso su un foglio di carta bianca qui davanti non sono in condizione di osservare contemporaneamente i processi che nella mia testa in quel momento stanno generando quel rosso che vedo qui. D'altra parte, se sto osservando, con l'ausilio dei mezzi più raffinati ora disponibili, i processi che succedono nella testa di un mio paziente il quale stia guardando una macchia rossa su un foglio bianco, non sono certo in grado di osservare la sua percezione della macchia rossa, cioè l'effetto di quei processi. Nessuno, in filosofia o in psicologia, dà peso a un paradosso così brutale. Eppure i fisici si sono sentiti in dovere di rivedere tutte le loro idee di base quando si sono trovati di fronte a un puzzle di questo genere» [P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 219].

³¹⁸ P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, cit., p. 24.

³¹⁹ Cfr. M. Ferraris, *Il mondo esterno*, cit.

³²⁰ P. Bozzi, *Vedere come*, cit., p. 147.

³²¹ G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 15. «I cognitivisti sostengono, come Helmholtz, che i processi percettivi si svolgono secondo regole che obbediscono alla medesima logica dei processi inferenziali del pensiero. Naturalmente si tratta di ragionamenti o di giudizi inconsci: il meccanismo dei processi percettivi è concepito come se esso fosse un calcolatore programmato per eseguire operazioni inferenziali di tipo logico» [Ivi, p. 47].

³²² A. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, cit. p. 62. Egli riassume le differenze che caratterizzano la percezione diretta nel modo seguente: «a) per la percezione diretta non ci sono processi inferenziali o di pensiero che concorrano all'esito percettivo; b) la percezione diretta è innata, e le regole che ne guidano il funzionamento sono geneticamente codificate e

trasmesse: non sono apprese; c) la percezione diretta è veloce, proprio perché automatica e non influenzata da altri processi cognitivi. Se questi intervenissero, rallenterebbero il suo funzionamento; d) la percezione diretta è immediata, non prevede cioè che vi siano passaggi intermedi fra la registrazione stimolatoria e l'esito percettivo; e) la percezione diretta è indubitabile, inevitabile, non possiamo con un atto di volontà evitarci di percepire, di sentire un suono o vedere una luce se teniamo gli occhi aperti (questo punto è condiviso anche da molti sostenitori della percezione indiretta); f) la percezione diretta si struttura come un tutto: le varie componenti stimolatorie vengono organizzate in unità che non possono essere smontate, pena il disgregarsi del percetto; g) per la percezione diretta l'informazione che riusciamo a raccogliere è sufficiente alla produzione del rendimento percettivo, mentre per la percezione indiretta tale informazione è carente e deve quindi essere integrata durante l'elaborazione percettiva» [Ivi, p. 63].

³²³ G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 10 sg.

³²⁴ «Occuparsi di questa fase dell'attività conoscitiva – che è stata chiamata in vario modo: processo primario precategory o preattentivo – significa per me studiare il vedere in senso stretto. Mentre, sempre secondo me, studiare la fase successiva di interpretazione (processo secondario) è già studiare il pensiero» [*Ibid.*].

³²⁵ Ivi, p. 20.

³²⁶ Ivi, p. 21.

³²⁷ E. Mach, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, cit., p. 43.

³²⁸ B. Russell, *An outline of philosophy*, Routledge and Kegan Paul, London 1951, trad. it. di A. Visalberghi, *Sintesi filosofica*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 77.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ L'infondatezza di questo assunto è dimostrabile chiedendo, a chiunque non conosca un segno, di *indicarvi* cosa vede o di scegliere un campione identico in mezzo a molti altri. «L'ostensività di entità direttamente visibili e condivisibili intersoggettivamente è un carattere proprio della fenomenologia sperimentale ma non solo, infatti: «emerge la considerazione che il riferimento alla realtà, in qualsiasi ambito scientifico, necessariamente si traduce in un riferimento all'*esperienza di un'entità ostensibile*, cioè in un'*esperienza di qualità*» [Savardi-Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, cit., p. 68].

³³¹ Cfr. ivi, p. 53. «Le condizioni di intersoggettività e di interservabilità rappresentano due delle condizioni sulle quali la fenomenologia della percezione legittima i propri oggetti e le proprie metodologie» [*Ibid.*].

³³² Il dato percettivo è sempre il “punto zero” di partenza di ogni ulteriore conoscenza, è anche il punto di partenza imprescindibile al quale ogni ulteriore analisi del visibile deve rendere conto: «Il potere esplicativo delle spiegazioni causali dipende dalla ampiezza e profondità delle analisi fenomenologiche, e soprattutto dalle nuove scoperte che la fenomenologia sperimentale è in grado di produrre. Ogni nuovo fatto emergente in quest'ambito mette necessariamente in crisi la spiegazione causale già bene assestata, e una necessità epistemologica obbliga le spiegazioni causali di ogni tipo (fisiologico, computazionale, modellistico, ecc.) a correr dietro all'analisi fenomenologica. Oppure a perderla del tutto di vista, riducendosi a un sistema di spiegazioni di un'esperienza percettiva che non è quella reale; cioè rinunciando (ma non a parole) al ruolo che teorie fatte così generalmente si attribuiscono. L'analisi fenomenologica sperimentale è dunque propedeutica, in senso stretto, a qualunque altro tipo di ricerca vertente sulla percezione. Il suo progredire allarga continuamente l'*explanandum* di cui le teorie non fenomenologiche dei processi percettivi si fanno carico» [P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, cit., p. 24].

³³³ «Con il contrasto di qualità formali ha trovato corpo l'affermazione che a definire l'identità degli eventi non concorrono soltanto le proprietà delle parti, ma anche quelle che originano e che sono allora proprietà dell'evento complessivo» [Savardi-Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, cit., p. 129].

³³⁴ A. Michotte è stato tra i primi a studiare questo fenomeno, definito come presenza fenomenica delle parti non direttamente visibili degli oggetti; oltre a lui vanno ricordati Kanizsa (1955; 1975), Petter (1957), Metelli (1960), Gibson (1979), Kanizsa e Gerbino (1981) e, in ambito uditivo, Vicario (1960).

³³⁵ «Si tratta di un fatto la cui reale importanza è stata per lungo tempo non sufficientemente riconosciuta. Il completamento della parte non direttamente visibile di un oggetto, perché coperto da un altro oggetto, era tradizionalmente considerato, con il nome di "interposizione" o di "occlusione", come uno degli indizi pittorici di profondità. Indizio "pittorico" perché utilizzato, insieme con la prospettiva e con il chiaro scuro, anche dai pittori, per rinforzare l'impressione di tridimensionalità nei loro quadri, come mezzo atto a suggerire una più univoca interpretazione del rapporto spaziale avanti-dietro degli oggetti raffigurati» [Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 49].

³³⁶ Savardi-Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, cit., p. 59 sgg.

³³⁷ G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 91.

³³⁸ Cfr. *ibid.*

³³⁹ *Ivi*, p. 51.

³⁴⁰ Cfr. *ibid.*

³⁴¹ *Ivi*, p. 27.

³⁴² *Ivi*, p. 129.

³⁴³ M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, cit., p. 107.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 56.

³⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 73.

³⁴⁶ G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 54.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 54. «Il completamento amodale può diventare uno strumento per evidenziare le regole, i vincoli e le tendenze secondo cui funziona il sistema percettivo. Esso può, per esempio, servire anche per controllare se la "logica" di tale sistema è proprio la stessa di quella del pensiero. [...] Infatti, proprietà come l'essere fenomenicamente dato, l'essere indipendente, la non influenzabilità, sono alcune delle caratteristiche distintive di un dato percettivo, e lo distinguono da quanto è meramente pensato. [...] Oltre ad essere caratterizzato da alcune peculiarità fenomeniche, un dato percettivo ha sempre un qualche effetto funzionale. Infatti l'introduzione di un evento veramente percettivo in situazione visiva modifica sempre, più o meno profondamente, l'aspetto o il ruolo dei dati già presenti nella situazione stessa» [*Ivi*, p. 55 sgg.].

³⁴⁸ *Ivi*, p. 75. «Di conseguenza, se consideriamo la percezione come un processo composito, possiamo distinguere, da una parte, un processo primario che organizza l'input sensoriale e, dall'altra, le attività cognitive che categorizzano, riconoscono, interpretano, attribuiscono significati: da un punto di vista logico le seconde presuppongono l'esistenza del primo. Il verificarsi degli effetti funzionali ci porta a ipotizzare che i completamenti amodali sono un prodotto del processo primario» [*Ivi*, p. 75].

³⁴⁹ Cfr. *Ivi*, p. 55.

³⁵⁰ «La tendenza a spiegare tutti i fenomeni percettivi mediante l'intervento del sapere, dell'apprendimento, dell'esperienza passata è una conseguenza della concezione dei processi cognitivi come dominati tutti dalla stessa logica. L'esperienza passata gioca un ruolo enorme,

per non dire preponderante, nell'integrazione mentale dei dati percettivi prodotti dall'elaborazione primaria. Questi dati percettivi vengono interpretati, dotati di significato, attraverso processi inferenziali, in massima parte fondati su quanto noi conosciamo degli oggetti del nostro mondo e del loro comportamento. Non ci sembra che la grande importanza dell'esperienza passata nell'interpretazione dei dati percettivi renda legittimo applicare il medesimo modello di spiegazione al processo di *formazione* dei dati stessi. [...] ha dato numerosi esempi di quanto poco efficienti siano il sapere e le aspettative basate su esso, quando entrano in conflitto con i fattori che agiscono realmente nella formazione dei dati percettivi. Mediante l'osservazione di come le parti di oggetti ben noti si completano dietro ad uno schermo, possiamo valutare i limiti che l'elaborazione primaria pone all'influenza della familiarità» [Ivi, p. 73].

³⁵¹ Ivi, p. 75

³⁵² Cfr. *ibid.*

³⁵³ G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 30.

³⁵⁴ Ivi, p. 67

³⁵⁵ Ivi, p. 31.

³⁵⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 72.

³⁵⁷ L. Burigana, *Singolarità della visione*, cit., p. 33 sgg.

³⁵⁸ K. Koffka, *Principi di psicologia della forma*, cit. p. 17.

³⁵⁹ Cfr. P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit., p. 270.

³⁶⁰ G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 5

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² G. B. Vicario, *Psicologia generale*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 65.

³⁶³ Cfr. P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit.

³⁶⁴ G.B. Vicario, *Psicologia generale*, cit., p. 171.

³⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 63.

³⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 59.

³⁶⁷ Ivi, p. 64

³⁶⁸ Cfr. R. Barbaras, *La perception*, Hatier, Paris 1994, trad. it. di G. Carissimi, *La percezione*, Mimesis, Milano 1994.

³⁶⁹ Ivi, p. 70.

³⁷⁰ Ivi, p. 69.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ Ivi, p. 70.

³⁷⁴ Ivi, p. 69.

³⁷⁵ Ivi, p. 65.

³⁷⁶ Ivi, p. 77.

³⁷⁷ Cfr. G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 57.

³⁷⁸ G. Parovel, *Psicologia della percezione*, Cicero, Venezia 2004, p. 67.

³⁷⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 351.

³⁸⁰ Ivi, p. 80.

³⁸¹ Ivi, p. 57.

³⁸² Ivi, p. 43.

³⁸³ Ivi, p. 73.

³⁸⁴ Ivi, p. 78.

³⁸⁵ Ivi, p. 79.

³⁸⁶ Ivi, p. 38.

³⁸⁷ Ivi, p. 47.

³⁸⁸ Ivi, p. 73

³⁸⁹ G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit. p. 90.

³⁹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 97.

³⁹¹ Goethe citato da L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (1946-9)*, (a cura di) G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, 2 voll., Blackwell, Oxford 1980, tr. it. R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990, p. 251.

³⁹² Lo studio e la discussione delle tesi di Bozzi è stata approfondita anche dall'analisi critica di appunti e dispense di lezioni, corsi tenuti negli anni 1992-1993 e 1993-1994. Le dispense sono state lette e rivedute dallo stesso Bozzi e raccolta dagli allievi del corso: T. Alcini, A. Angeli, O. Ceh, L. Deiuri, M. pavento, A. Faretto, F. Andrina, L. Liguori, E. Romeri, M. Sinico e C. Visini con la supervisione di S. Cattaruzza.

³⁹³ Cfr. P. Bozzi, *Sugli antecedenti scientifici e filosofici della «Gestalttheory»*, in G. Kanizsa & N. Caramelli (a cura di), *L'eredità della psicologia della gestalt*, Il Mulino Bologna, 1988, pp. 33-51. Si veda anche: Vicario G. B., *On experimental phenomenology*, in Masin, S. C. (ed), *Foundations of perceptual theory*, Amsterdam North-Holland, 1993, pp. 197-219.

³⁹⁴ «Suppose a man born blind, and now adult, and thought by his touch to distinguish between a cube and a sphere (suppose) of ivory, nighly of the same bigness, so as to tell, when he felt one and t'other, which is the cube, which the sphere. Suppose then the cube and the sphere placed on a table, and the blind man to be made to see; query, "Whether by his sight, before he touched them, he could now distinguish and tell, which is the globe, which the cube?" I answer not; for thought he has obtained the experience of how a globe, and how a cube affects his touch; yet he has not yet attained the experience, that what affects his touch so or so, must affects his sight so or so; or that a protuberant angle in the cube, that pressed his hand unequally, shall appear to his eye as it does in the cube» [J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 129].

³⁹⁵ L'osservazionismo di Goethe non è una critica indiscriminata contro la costruzione di teorie, anche se un suo passo recita: «non cercare niente dietro ai fenomeni: essi stessi sono la teoria». «La sua sperimentazione sui fenomeni cromatici è guidata dalla convinzione che è difficilissimo vedere i fatti nella loro vera costituzione, nella loro autenticità immediata, poiché le teorie che abbiamo in mente, l'abuso di modelli e di schematizzazioni logiche e lo stesso linguaggio comune possono rendere opaco il rapporto tra noi e gli oggetti». «Pur nell'esagerazione polemica che caratterizza tutto ciò che Goethe scrive quando scrive di scienza, è facile vedere in queste espressioni un istintivo sospetto nei confronti delle varie forme di *stimulus error*, quasi lo spirito che guiderà Köhler a ravvisare nella psicofisica classica un sistema di idee che mina alla base la fiducia nell'osservazione» [P. Bozzi, *Sugli antecedenti scientifici e filosofici della «Gestalttheory»*, cit., p. 40].

³⁹⁶ Ivi, p. 17.

³⁹⁷ P. Bozzi (Gorizia 1930 – Bolzano 2003) insegnò a Trieste, Padova, Trento e di nuovo a Trieste; fu autore di importanti testi come: *Unità identità causalità* (1970), *Fenomenologia sperimentale* (1989), *Fisica ingenua* (1990), *Experimenta in visu* (1993), *Vedere come* (1998) e anche della biografia violinista e compositore goriziano *Rodolfo Lipizer* (1997).

³⁹⁸ Cfr. P. Bozzi, *Note sulla mia formazione, le mie esperienze scientifiche, le mie attuali posizioni*, in «Gestalt Theory», 3, 2003, pp. 191-198.

Cfr. anche <http://ephp.dpac.univr.it/ricerca/bozzi.htm>.

³⁹⁹ Cfr. ibid.

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Cfr. *ibid.*

⁴⁰³ L. Burigana, *Singolarità della visione*, Upsel, Padova 1996, p. 526.

⁴⁰⁴ Wittgenstein invece offre un'analisi diversa; diversa anche da quella di Russell, che per primo parla di questa catena facendo riferimento alle teorie associazionistiche classiche (chi istituzionalizzò la teoria fu Ayer ne *La teoria della conoscenza*, e da qui il termine fu ripreso su *Mind* ed altre riviste scientifiche inglesi tra il 1940 ed il 1970). Tale teoria viene detta causale perché è una teoria che può essere divisa in tappe ossia si possono individuare vari anelli di questa catena che rappresenta il percorso tra l'oggetto reale e l'oggetto percepito. Ponendosi il problema se c'è da accettare la legittimità di una teoria causale della percezione, si vede come dal lato dello psicologico ciò avvenga senza problemi. Ci sono tanti libri sulla fisiologia dell'occhio e del cervello. Lo psicologo è abituato a pensare in termini causalità.

⁴⁰⁵ «Perfino durante le lezioni di psicologia della percezione spesso il «percepto» è confinato sulla lavagna accanto al professore e in mezzo a segni che denotano altro, altro che non può mai darsi nell'esperienza sotto la specie di un percepto, come ad esempio un ipotetico processo neuronale, o un processamento d'informazione, o una postulata elaborazione di dati. Il fatto che il «percepto» sia collocato lì, sulla superficie della lavagna, in mezzo ad altri segni, e sotto forma di segno, lo rende particolarmente adatto ad essere accolto come immagine di un'immagine, alla stregua del contesto di segni che lo circonda.» «Naturalmente è chiaro che, in occasioni come queste, la lavagna con tutti i segni che su di essa sono visibili è un vero fatto sotto osservazione, cioè il mero percepto – ma proprio questa elementare circostanza sfugge quasi sempre all'ascoltatore-osservatore che, avvolto dal discorso costruito su quei segni, pensa al percepto teorizzato e trascura il ben vivo campionario di eventi percettivi in svolgimento sotto la sua presumibilmente attenta osservazione» [P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, Mimesis, Milano-Udine 2008, pp. 90-100].

¹⁸ Questo discorso ci introduce a due temi che concernono la cosiddetta «teoria causale della percezione». Cfr. B. Russell, *Linguaggio e realtà*, Laterza, Roma-Bari 1970.

Le teorie causali della percezione (termine introdotto dalla filosofia inglese attraverso i primi scritti di Russell) sono quelle teorie che disegnano il processo percettivo visivo acustico tattile ecc. a come da una serie di passi che dallo stimolo distale conducono alla percepto. Russell, che per primo parla di questa catena facendo riferimento alle teorie associazionistiche classiche (chi istituzionalizzò la teoria fu Ayer ne *La teoria della conoscenza*, e da qui il termine fu ripreso su *Mind* ed altre riviste scientifiche inglesi tra il 1940 ed il 1970). Tale teoria viene detta causale perché è una teoria che può essere divisa in tappe ossia si possono individuare vari anelli di questa catena che rappresenta il percorso tra l'oggetto reale e l'oggetto percepito.

⁴⁰⁷ Cfr. W. Köhler, *Gestalt Psychology*, New York 1947, (a cura di) G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli Milano, 1992, p. 110. Descritto per la prima volta da Titchener (1899).

⁴⁰⁸ Cfr. P. Bozzi, *Unità, identità, causalità*, Cappelli, Bologna 1969, p. 311.

⁴⁰⁹ Cfr. *ibid.* p. 24.

⁴¹⁰ P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit., p. 257.

⁴¹¹ K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge & Kegan, London 1935, trad. it. di C. Sborgi, *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Milano 1970, p. 84.

⁴¹² Cfr. P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989.

⁴¹³ W. Köhler, *La psicologia della Gestalt*, cit., p. 55.

- ⁴¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 311 [Nostrì i corsivi].
- ⁴¹⁵ Cfr. W. Köhler, *Psicologia della Gestalt*, cit., cap. 5, p. 110.
- ⁴¹⁶ Cfr. P. Bozzi, *Experimenta in visu*, Guerini, Milano 1993, p. 84.
- ⁴¹⁷ Cfr. Ibid.
- ⁴¹⁸ Ivi, p. 26.
- ⁴¹⁹ Cfr. P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit., p. 274.
- ⁴²⁰ P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, cit, p. 27.
- ⁴²¹ Ivi, p. 28.
- ⁴²² Ibid.
- ⁴²³ Ibid.
- ⁴²⁴ Cfr. P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, cit., p. 60.
- ⁴²⁵ P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit., p. 309.
- ⁴²⁶ Cfr. F. Purghé, N. Stucci, A. Oliviero (a cura di), *La percezione visiva*, Utet, Torino 1999, p. 474 sgg.
- ⁴²⁷ J. Mc. Cann, cit.
- ⁴²⁸ T. Stewart, cit.
- ⁴²⁹ Cfr. F. Purghé, N. Stucci, A. Oliviero, *La percezione visiva*, cit., pp. 474-475.
- ⁴³⁰ Cfr. G. B. Vicario, *Psicologia generale*, Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 474.
- ⁴³¹ P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit., p. 41.
- ⁴³² Ibid.
- ⁴³³ Cfr. ivi, p. 61 sgg.
- ⁴³⁴ Ivi, p. 45.
- ⁴³⁵ Cfr. P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, cit. p. 89.
- ⁴³⁶ Cfr., ivi, pp. 40-52 .
- ⁴³⁷ Cfr. P. Bozzi, *Experimenta in visu*, cit, pp. 165-177.
- ⁴³⁸ «A voler essere del tutto logici, qui l'errore dello stimolo potrebbe consistere nel dire che Phi (Φ) è quadrato, non perché tale lo vediamo, ma perché sappiamo che in SD, o in CS, O in SP; o in SP e CS; o in SD e SP ecc., è un quadrato; ma non potendosi fare il processo alle intenzioni dei soggetti, non è un errore» [Ivi, p. 173].
- ⁴³⁹ Cfr. Legge di Talbot-Plateau: «La luminosità di una sorgente di Luce presentata a brevi intervalli al di sopra della frequenza critica di fusione è uguale a quella che sarebbe prodotta da una sorgente di Luce costante di un'intensità uguale al valore medio dello Stimolo Intermittente».
- ⁴⁴⁰ Cfr. U. Savardi, I. Bianchi, *Gli errori dello stimolo*, Cierre, Verona 1999, p. 71.
- ⁴⁴¹ Effetto di Aubert-Fleischl: Una differenza importante tra rilevazione afferente ed efferente del movimento dell'oggetto si trova nella velocità percepita effetto di Aubert-Fleischl la velocità percepita è più bassa nel caso in cui l'occhio segue il corpo in movimento, più alta nel caso in cui l'occhio è fermo può essere dovuto a una registrazione per difetto della velocità degli occhi: lo spostamento angolare della fovea deve essere più piccolo dell'angolo coperto dalla traslazione corrispondente dell'immagine retinica.
- ⁴⁴² Cfr. U. Savardi, I. Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, Upsel, Torino 1997, p. 72.
- ⁴⁴³ «Naturalmente – scrive Bozzi – tutto questo ha senso solo alle condizioni esposte nei primi paragrafi di questo lavoro: in particolare, ha senso solo se si accetta di dividere la serie di eventi «oggetto fisico – processi centrali» nelle tappe convenute (ovviamente vi sarebbero parecchi altri modi di ritagliarla in articolazioni altrettanto definite), e se si accetta che si possano

descrivere in termini identici – come fa il linguaggio del senso comune e quello usato in laboratorio – oggetti fenomenici e oggetti transfenomenici» [P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit., p. 243].

⁴⁴⁴ Ivi, p. 260.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 312.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Cfr. G.B. Vicario, *Psicologia generale*, cit. p. 185.

⁴⁴⁸ P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit., pp. 140-141.

⁴⁴⁹ K. Koffka, *Principi di psicologia della forma*, cit. pp. 83-84.

⁴⁵⁰ W. Metzger, *Psychologie*, Steinkopff Darmstadt, 1941, trad. it. di L. Lumbelli, *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, Giunti-Barbèra, Firenze 1971, p. 11.

⁴⁵¹ Ivi, p. 15

⁴⁵² Cfr. R. Casati e A. Varzi, *Un altro mondo?*, in «Rivista di Estetica», 19, 2002, pp. 131-159.

Cfr. C. F. Ferrari, *Causalità pensata e causalità incontrata*,

http://lgxserve.ciseca.uniba.it/lei/tfo/public/17/cristianaferrari154_17.pdf.

⁴⁵³ W. Metzger, *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, cit., pp. 32-33.

⁴⁵⁴ Ivi, pp. 33-34.

⁴⁵⁵ «Se dico “il mondo come lo conosco” o al limite “il mondo come lo incontro”, posso far riferimento a schemi, concettuali e sensibili; se tuttavia dico “il mondo come l’ho incontrato”, mi riferisco a qualcosa di diverso: al mondo che c’era prima di me e che resterà dopo di me; al mondo come era prima che lo conoscessi e come rimarrà quando smetterà di conoscere, fuori di qualsivoglia psicologia». [M. Ferraris, *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001, p. 32].

⁴⁵⁶ W. Metzger, *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, cit., p. 28 sgg.

⁴⁵⁷ U. Savardi, I. Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, cit., p. 101 sgg.

⁴⁵⁸ G. B. Vicario: «Con il termine *totalizzazione* si vuole indicare il formularsi di un oggetto quando esso è diviso in minutissime parti disseminate nel campo visivo. [...] Il fenomeno è quello della doppia rappresentazione: la superficie sulla quale sono disposti gli stimoli è sempre una, ma le cose che si vedono sono due. Perché due cose si vedono nella medesima direzione dello sguardo, è necessario che a un punto dello spazio corrispondano due punti oggettuali: uno che appartiene alla figura “parzialmente occultata” che sta davanti o sopra e l’altro alla figura “parzialmente occultata” che sta dietro, o sotto» [G. B. Vicario, *Psicologia generale*, cit., p. 77].

⁴⁵⁹ U. Savardi, I. Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, cit., p. 101.

⁴⁶⁰ G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, cit. p. 153.

⁴⁶¹ Cfr. G. Vicario, *Psicologia generale*, cit., p. 222.

⁴⁶² Cfr. P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, cit., cap. 5.

⁴⁶³ Cfr. E. C. Tolman, *Behavior and Psychological Man*, University of California Press, Berkeley 1951.

⁴⁶⁴ P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, cit., p. 172.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 160. Cfr. C. F. Ferrari, *Causalità pensata e causalità incontrata*, cit.

⁴⁶⁶ P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, cit., p. 161.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 163.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 165.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 168.

⁴⁷⁰ Ivi, pp. 169-170.

⁴⁷¹ Ivi, p. 172.

⁴⁷² G. B., Vicario, *Psicologia generale*, cit., p. 94.

⁴⁷³ Cfr. M. Ferraris, *Il mondo esterno*, cit.

⁴⁷⁴ P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit., p. 229.

⁴⁷⁵ R. Magritte, *Ecrits complets*, Flammarion, Paris 1979, (a cura di) A. Blavier, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 582.

⁴⁷⁶ D. Sylvester, *La conferenza perduta di Magritte*, in Ollinger-Zinque, Lenn, (a cura di), *Magritte*, Rizzoli, Milano 1998, p. 98.

⁴⁷⁷ R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 214.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 178.

⁴⁷⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, London, Routledge and Kegan Paul 1961, trad. it. di Amedeo G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968, p. 64.

⁴⁸⁰ R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 177. Cfr. S. Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, London 1970, tr. it. di M. Parizzi, *Magritte*, Rusconi, Milano 1988, p. 62 sgg. Ciò che comunque continuerà a caratterizzare l'artista era una periodica "nausea metafisica" nei confronti dei gruppi e degli incontri con i surrealisti: «una notte, con Scutenaire, Magritte bruciò nella stufa a gas tutte le cose che gli ricordavano il suo periodo surrealista, comprese lettere opuscoli ed anche un cappotto. Secondo Scutenaire, avrebbe probabilmente bruciato anche se stesso, se non fosse intervenuta Georgette» [S. Gablik, *Magritte*, cit., p. 64 sgg.]. Per approfondire il pensiero ed i rapporti tra Magritte ed i surrealisti si veda: *Il surrealismo in pieno sole* (ottobre 1946), Cfr. R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 182 sgg.

⁴⁸¹ Scrive F. Leen: «Proprio nel periodo immediatamente precedente la creazione dei dipinti con le parole (*L'interpretazione dei sogni* per esempio è del 1927), teorici quali Charles Sanders Peirce, Gottlob Frege, Ferdinand de Saussure e Ludwig Wittgenstein si erano dedicati a porre in rilievo l'importanza della lingua, delle sue strutture e delle sue funzioni per la nostra conoscenza del mondo. Freud aveva sviluppato un'analisi strutturale dell'inconscio basata sull'interpretazione critica del "testo" del sogno e delle derivazioni del comportamento comunicativo. Tale analisi influenzò grandemente i surrealisti nell'elaborazione dei loro precetti psicologici. Alla stessa epoca, Erwin Panofsky gettò i fondamenti di una metodologia della storia dell'arte la cui influenza sarebbe stata determinante. Egli analizza l'immagine come se si trattasse di un testo da cui emergono diversi strati semantici. Niente conferma che Magritte conoscesse questi scritti teorici, nonostante ciò è importante sapere che i suoi dipinti con parole vedono la luce in un contesto intellettuale in cui va crescendo la consapevolezza che la conoscenza del mondo è soggetta alla mediazione specifica del linguaggio» [F. Leen, *Un rasoio è un rasoio*, in Ollinger-Zinque, Lenn, (a cura di), *Magritte*, Rizzoli, Milano 1998, p. 23].

⁴⁸² Cfr. R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit.

⁴⁸³ Cfr. G. Ollinger-Zinque, F. Leen, *Magritte*, Charly Herscovici, Bruxelles 1998, ed. it. RCS Libri, Milano 1998, p. 16.

⁴⁸⁴ R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 101.

⁴⁸⁵ G. Cacciavillani, *La paleologia di Magritte*, in «Aut Aut», 225, (1998), p. 25.

⁴⁸⁶ R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 101.

⁴⁸⁷ Cfr. ivi, p. 47 e p. 296.

⁴⁸⁸ G. Cacciavillani, *La paleologia di Magritte*, cit., p. 22.

⁴⁸⁹ Cfr. S. Gablik, *Magritte*, cit., p. 75.

⁴⁹⁰ «Il problema della finestra ha fatto nascere La condizione umana. Ho piazzato davanti a una finestra vista dall'interno di una stanza un quadro che rappresenta esattamente la parte del paesaggio mascherata dal quadro stesso. L'albero rappresentato su questo quadro nasconde quindi l'albero situato alle sue spalle, fuori dalla stanza. Per lo spettatore si trova allo stesso tempo sul quadro, dentro la stanza, nel pensiero e all'esterno, nel paesaggio reale. È così che

noi vediamo il mondo, lo vediamo all'esterno di noi stessi e tuttavia non ne abbiamo che una rappresentazione dentro di noi» [R. Brandt, *René Magritte*, in *Philosophie in Bildern*, DuMont Buchverlag, Köln 2000, tr. it. di M. G. Franch e D. Gorreta, *Filosofia nella pittura-Da Giorgione a Magritte*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2003, p. 408].

⁴⁹¹ Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 101.

⁴⁹² Ivi, p. 191.

⁴⁹³ Ivi, p. 190.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 179.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 193.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 194.

⁴⁹⁷ Cfr. M. Donà, *Il mistero dell'esistere*, Mimesis, Milano-Udine 2006, p. 78.

⁴⁹⁸ Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 193.

⁴⁹⁹ Ibid.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 193.

⁵⁰¹ Cfr. M. Donà, *Il mistero dell'esistere*, cit., p. 167.

⁵⁰² S. Gablik, *Magritte*, cit., p. 126. Il pensiero magrittiano, come ricorda la Gablik, ha una matrice nell'opera hegeliana che è alla base di molte delle riflessioni della corrente surrealista. I surrealisti infatti sposano il concetto hegeliano «secondo cui copiare diligentemente la natura è una “fatica superflua” e un “gioco presuntuoso”, e per niente affatto la vera funzione dell'arte. Hegel aveva sostenuto la tesi che la realtà per l'uomo deve attraversare il medium della percezione e delle idee, che solo conferisce permanenza a un'opera d'arte, sposandola alle “più universali intuizioni riguardanti il mondo”: “É ora qui indifferente se sia la realtà esterna immediata ad attirare a sé l'uomo o se ciò accada per un'altra via, cioè per mezzo di immagini, segni e rappresentazioni che hanno in sé e manifestano il contenuto della realtà. L'uomo può rappresentarsi cose che non sono reali, come se lo fossero”. Per i surrealisti, l'unico pittore la cui opera sembrava tener conto dell'estetica hegeliana, abbandonando la diretta rappresentazione della natura a favore d'una nuova innaturalità poetica, era De Chirico. Per Magritte in particolare, De Chirico era il primo artista a considerare ciò che si dipingeva più importante di come si dipingeva» [Ibid.].

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ Cfr. ibid.

⁵⁰⁵ R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 441 sgg.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 52.

⁵⁰⁷ Come risulta evidente non vi è una perfetta corrispondenza non fra termine linguistico e oggetto, ma all'interno del termine linguistico stesso: l'articolo infatti si riferisce alla lingua inglese e il nome a quella francese.

⁵⁰⁸ Cfr. S. Gablik, *Magritte*, cit., p. 125.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 135.

⁵¹⁰ R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 80.

⁵¹¹ Ivi, p. 100.

⁵¹² Ibid.

³⁹ «L'atto essenziale del pensiero è la *somiglianza*, la quale comprende i termini di una conoscenza e l'ordine che li riunisce spontaneamente. Quest'ordine non è presente se non nell'atto essenziale del pensiero» [Ibid.].

⁵¹⁴ Ibid.

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ Ibid.

-
- ⁵¹⁷ Ibid.
- ⁵¹⁸ Ibid.
- ⁵¹⁹ Ibid.
- ⁵²⁰ Ivi, p. 235.
- ⁵²¹ Ivi, p. 321.
- ⁵²² G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, Mulino, Bologna 1991, p. 97 sgg.
- ⁵²³ Ivi, p. 97 sgg.
- ⁵²⁴ R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 321.
- ⁵²⁵ D. Katz, *Gestaltpsychologie*, tr. it. E. Arian, *La psicologia della forma*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 39.
- ⁵²⁶ G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, Mulino, Bologna 1980, p. 36.
- ⁵²⁷ P. Bozzi, *Unità, identità, causalità*, Cappelli, Bologna 1969, p. 137.
- ⁵²⁸ K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge & Kegan, London, 1935, trad. it. C. Sborgi, *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Milano 1970, p. 153.
- ⁵²⁹ Ivi, p. 153.
- ⁵³⁰ Ibid.
- ⁵³¹ P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione*, cit., p. 141.
- ⁵³² W. Metzger, *Psychologie*, Steinkopff Darmstadt, 1941, trad. it. di L. Lumbelli, *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, Giunti-Barbèra, Firenze 1971, p. 242 sgg.
- ⁵³³ M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998, p. 83.
- ⁵³⁴ «Metzger elenca le proprietà degli oggetti fenomenici che possono essere condizionati dallo schema di riferimento e le suddivide in tre gruppi: a) proprietà assolute, quali piccolo, grande, vicino, lontano, sopra sotto, veloce, lento, ecc.; b) stati, anch'essi assoluti, quali orizzontale, verticale, obliquo, in quiete, in moto, ecc.; c) funzioni, quali base, zoccolo, piede, cima, fianco, ecc.» [Ivi, p. 86].
- ⁵³⁵ R. Magritte *Tutti gli scritti*, cit., p. 408.
- ⁵³⁶ Ivi, p. 443.
- ⁵³⁷ Cfr. M. Donà, *Il mistero dell'esistere*, cit.
- ⁵³⁸ M. Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, II «Psychologische forschung», 1923, trad. ingl., *The general theoretic situation*, in W.D. Ellis (Ed.), *A source book of Gestalt psychology*, Routledge & Kegan Paul, 1938.
- ⁵³⁹ Cfr. G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, cit., p. 45.
- ⁵⁴⁰ Cfr. P. Bozzi, *Experimenta in visu*, Guerini, Milano 1993, p. 132.
- ⁵⁴¹ Cfr. G. B. Vicario, *Psicologia generale*, cit.
- ⁵⁴² Cfr. ibid.
- ⁵⁴³ Questi fattori prendono il nome di: «leggi della segmentazione del campo visivo» o «leggi della formazione delle unità fenomeniche».
- ⁵⁴⁴ K. Koffka, *Principi di psicologia della forma*, cit., p. 153.
- ⁵⁴⁵ P. Bozzi, *Unità identità causalità*, cit., p. 211.
- ⁵⁴⁶ L. Burigana, *Singolarità della visione*, Upsel, Padova 1996, p. 70 sgg.
- ⁵⁴⁷ Cfr. P. Bozzi, *Unità identità causalità*, cit.
- ⁵⁴⁸ «Consideriamo, ad esempio, uno qualsiasi dei “principi di unificazione figurale” (secondo la classica teorizzazione in Wertheimer, 1923), si ponga il primo e più semplice fra essi, il principio di vicinanza; il suo contenuto potrebbe essere formulato nei seguenti termini: assegnato un complesso di elementi figurali minimi, l'unitarietà (percettiva) di quel complesso

è tanto più accentuata e sicura quanto più stretta risulta la vicendevole prossimità (pure percettiva) fra i singoli elementi» [L. Burigana, *Singolarità della visione*, cit., p. 126].

⁵⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi, (a cura di) M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993, p. 75.

⁵⁵⁰ R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 531.

⁵⁵¹ Ivi, p. 560.

⁵⁵² Ivi, p. 225.

⁵⁵³ P. Bozzi, *Unità, identità, causalità*, cit., p. 93.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 94.

⁵⁵⁵ L. Burigana, *Singolarità della visione*, cit., p. 36.

⁵⁵⁶ «La somiglianza fra due unità percettive è generalmente supposta dipendere dalla comunanza di parti o di caratteristiche fra quelle unità; dunque, in linea di principio, l'esistenza o l'intensità di un rapporto di somiglianza possono essere inferite o calcolate sulla base dei caratteri individuali delle unità a confronto (occorrerà, naturalmente, stabilire per via sperimentale il peso diverso esercitato in tale determinazione da differenti tipi di caratteri); in tal senso la somiglianza fenomenica (riconoscibile percettivamente tra unità percettive) costituisce un esemplare notevole di proprietà (relazionale) strettamente correlata al suo contesto, e deducibile da esso» [L. Burigana, *Singolarità della visione*, cit., p. 95].

⁵⁵⁷ G. B. Vicario, *Psicologia generale*, cit. p. 34.

⁵⁵⁸ G. Cacciavillani, *La paleologia di Magritte*, cit., p. 22 sgg. Cfr. R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 458 sgg.

⁵⁵⁹ R. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit., p. 569.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 295 e p. 191.

⁵⁶¹ L. Burigana, *Singolarità della visione*, cit., p. 34.

⁵⁶² G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 117. Cfr. M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, cit., p. 64.

⁵⁶³ P. Bozzi, *Unità identità causalità*, cit., p. 103 sgg.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 104.

⁵⁶⁵ M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, cit., p. 73.

⁵⁶⁶ P. Bozzi, *Unità identità causalità*, cit., p. 108.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 112.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 111.

⁵⁶⁹ G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 153 sgg.

⁵⁷⁰ M. Magritte, *Tutti gli scritti*, cit. p. 442.

⁵⁷¹ J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979, trad. it. di R. Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 270.

⁵⁷² L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961, trad. it. di A. G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968, p. 92.

⁵⁷³ Ivi, p. 174.

⁵⁷⁴ «L'immagine consiste nell'essere i suoi elementi in una determinata relazione l'uno all'altro» [2.14]; «L'immagine è un fatto» [2.141]. [L. Wittgenstein, *Tractatus*, cit., p. 9].

⁵⁷⁵ Ibid.

⁵⁷⁶ A. Kenny, *Wittgenstein*, Allen Lane The Penguin Press, London 1973, trad. it. di Enrico Moriconi, *Wittgenstein*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 74.

⁵⁷⁷ «Poiché è la possibilità della relazione fra gli elementi dell'immagine, e poiché è comune all'immagine e al raffigurato, la forma di raffigurazione costituisce anche la possibilità che le cose rappresentate stiano tra loro nella stessa relazione che gli elementi dell'immagine. In questo modo un'immagine rappresenta una possibilità del mondo reale: come, ad esempio, il disegno o il modellino di un architetto mostra la possibile disposizione degli edifici» [Ivi, p. 75].

⁵⁷⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus*, cit., p. 10.

⁵⁷⁹ «L'idea di Wittgenstein sembra essere che affinché A sia un'immagine di B, A non deve essere del tutto simile a B (altrimenti sarebbe B e non un'immagine di B) né completamente diversa da B (altrimenti non potrebbe assolutamente raffigurare B). Ciò per cui A è simile a B, ciò che A ha in comune con B, Wittgenstein lo chiama, come abbiamo visto, "la forma di raffigurazione" di A. Ciò per cui A si differenzia da B, e che fa sì che essa sia un'immagine e non una seconda realtà, lo possiamo chiamare "la forma di rappresentazione" di A. Così, per esempio, in uno schizzo bidimensionale di un paesaggio, la forma di raffigurazione è la spazialità dell'immagine, ciò che essa ha in comune con il paesaggio; la forma di rappresentazione è la bidimensionalità in bianco e nero su scala ridotta che è peculiare dell'immagine, con le convenzioni di scala, prospettiva, ombreggiature ecc. che comporta. Nel modello tridimensionale del tribunale le tre dimensioni fanno tutte parte della forma di raffigurazione, mentre la grandezza e il colore continuano a far parte della forma di rappresentazione». [A. Kenny, *Wittgenstein*, cit., p. 75]. Wittgenstein scrive, a questo proposito, nella proposizione 2.173: «L'immagine rappresenta il suo oggetto dal di fuori (suo punto di vista è la forma di raffigurazione), perciò l'immagine rappresenta il suo oggetto correttamente o falsamente» [L. Wittgenstein, *Tractatus*, cit., p. 10].

⁵⁸⁰ Ibid.

⁵⁸¹ Cfr. ivi, p. 10 sgg.

⁵⁸² L. Wittgenstein già nelle proposizioni 2.014 e 2.0141 anticipa che: «Gli oggetti contengono la possibilità di tutte le situazioni.»; «La possibilità del suo occorrere in stati di cose è la forma dell'oggetto.» Kenny a questo riguardo sottolinea che: «Come sarà questa "combinazione" dipenderà dal variare dalle forme di rappresentazione: in uno spartito, ad esempio, la disposizione delle note sulla pagina, da sinistra verso destra, rappresenta la successione temporale dei suoni. La disposizione spaziale delle note non fa parte della forma di raffigurazione, ma solo della forma di rappresentazione: i suoni, infatti, non occorrono nello spazio. La disposizione, tuttavia, è comune a entrambi; e si può avanzare l'ipotesi che questa comune disposizione sia il genere di cosa che Wittgenstein aveva in mente quando parlava di forma logica» [A. Kenny, *Tractatus*, cit., p. 77].

⁵⁸³ Cfr. P. Spinicci, *Il palazzo di Atlante*, Guerini, Milano 1997, p. 115.

⁵⁸⁴ Cfr. J.P., Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino 1978, p. 307. «L'operazione dell'artigiano costituisce quello che i Greci chiamano *poiesis*, produzione, e che oppongono alla *praxis*, che è l'azione propriamente detta. Infatti, perché vi sia azione nel senso proprio del termine, bisogna che l'attività abbia in se stessa il proprio fine, e così, nell'esercizio del suo atto, l'agente usufruisca direttamente di quello che fa: per esempio, nell'attività morale, l'agente, dando forma a se stesso, produce un valore del quale contemporaneamente ha l'uso. Per la *poiesis* non è così: essa crea un'opera esterna all'artigiano ed estranea all'attività che l'ha prodotto» [Ivi, p. 314].

⁵⁸⁵ «Come si dirà del *Doriforo* di Policletto, che non era un'opera d'arte, ma l'arte stessa. L'*érgon*, apparendo, anzi: balenando agli occhi dell'artefice, è nel suo tempo, cioè: ha raggiunto l'*akmé* (poiché *kairos* significa, appunto, quell'istante irripetibile in cui un ente 'culmina',

raggiunge la propria perfezione, è compiuto) e tale *akmé* l'artefice deve *andare* imitando. All'irraggiungibile culmine dell'*érgon* (quel punto in cui l'*érgon* è la stessa Armonia) l'artefice mira con tutti i mezzi della sua *téchne*» [M. Cacciari, *Dell'Inizio*, Adelphi, Milano 1990, p. 387].

⁵⁸⁶ Platone, *Repubblica*, in, tr. it. a cura di G. Giannantoni, *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 270.

⁵⁸⁷ «Ciascuno è per sua natura diverso dall'altro, e v'è chi nasce per fare una cosa, chi un'altra. [...] Non solo, ma penso che sia altrettanto evidente che se una cosa non è fatta a suo tempo è già perduta. [...] E proprio perché l'opera, io credo, non sta lì ad aspettare il comodo di chi la compie, e l'autore non deve lasciare in tronco la sua opera, come se fosse un passatempo soltanto. [...] Ma più e meglio e con maggior voglia si opera quand'uno naturalmente si dedichi ad una sola cosa e a tempo opportuno, senza occuparsi delle altre» [Ivi, p. 269].

«Poiché c'è una scienza che si occupa della natura, è chiaro che essa è diversa dalla scienza pratica e dalla scienza produttiva. Il principio del movimento nella scienza produttiva è in chi produce e non in ciò che è prodotto, ed esso è l'arte o qualche altra potenza. Analogamente anche nella scienza pratica il movimento non è in ciò che viene fatto, ma piuttosto in coloro che agiscono» (Aristotele, *Metafisica*, in *Opere complete*, (a cura di) G. Giannantoni, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 478].

⁵⁸⁸ M. Cacciari, *Dell'Inizio*, cit., p. 389.

⁵⁸⁹ J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, cit., p. 313.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 313.

⁵⁹¹ Aristotele, *Metafisica*, cit., p. 378.

⁵⁹² Cfr. J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, cit., p. 304.

⁵⁹³ Aristotele, *Metafisica*, cit., p. 80.

⁵⁹⁴ «Tu sai che produzione è qualcosa di ampio, perché ogni causa per cui una cosa qualsiasi passa dal non essere all'essere è produzione, sicché anche le operazioni effettuate da tutte le tecniche sono produzioni e i loro artefici sono tutti produttori. [...] Tuttavia, disse, tu sai che non si chiamano produttori (poeti), ma hanno altri nomi, mentre un'unica parte circoscritta dalla produzione intera, quella concernente la musica e i metri, è designata con il nome dell'intero. Solo questa, infatti, si chiama produzione (poesia) e produttori (poeti) quelli che posseggono questa parte della produzione» [Platone, *Repubblica*, cit., 127].

«Il *kairos* dell'*érgon*, che perfettamente 'tiene' alla idea stessa di Armonia, è *intuito* nell'istante; non può essere afferrato cronologicamente; sulla base di tale intuizione, inizia il *corso* dell'opera, il cui paradosso consisterà appunto nel voler imitare quel *kairos*, nel voler produrre intenzionalmente ciò che è *hapls* balenato; questa imitazione mai *ripeterà* l'Armonia dell'*ergou kairos*, ma tuttavia sarà misura della propria distanza da essa e, *in* tale distanza, vi si raccorderà» [M. Cacciari, *Dell'Inizio*, cit., p. 388].

⁵⁹⁵ Cfr. J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, cit., p. 315.

⁵⁹⁶ «Quando ciò che diviene è qualcosa di distinto che sta al di là dell'uso, l'atto risiede in ciò che viene prodotto, per esempio l'atto del costruire risiede in ciò che è costruito, l'atto del tessere in ciò che è tessuto, e qualcosa di simile avviene negli altri casi [...]. Quando non c'è un'opera oltre l'atto, l'atto risiede nelle cose che agiscono, per esempio la visione risiede in chi vede [...]. Perciò è evidente che la sostanza e la forma sono atto. Per questa ragione è evidente che l'atto precede la potenza dal punto di vista della sostanza, e, come abbiamo detto, c'è sempre un atto che cronologicamente precede un altro atto, fino a che si giunge all'atto di quello che in senso primario muove sempre» [Aristotele, *Metafisica*, cit., p. 429].

⁵⁹⁷ Cfr. S. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, cit. p. 306 sgg..

⁵⁹⁸ Ivi, p. 306.

⁵⁹⁹ Platone, *Repubblica*, cit., p. 621.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 622. Lo scandalo del *fare* artistico, consiste nel non guardare l' *Idea comune* al *demos*, cioè nel voler uscire dalle categorie imitative, per volgere lo sguardo internamente alla propria soggettività: l'artista non imita ma *crea*. Da qui nasce la condanna del fare artistico da parte di Platone e non, come erroneamente si crede, che l'artista deve essere bandito dalla *polis* in quanto imitatore di un'imitazione: «mai l'ultimo gradino della scala farebbe “scandalo” all'idea della scala». [M. Cacciari, M. Donà, Gasparotti R., *Le forme del fare*, Liguori Editore, Napoli 1987, p. 54 sgg.]. Dopo l'imitazione ad opera del demiurgo, tutto in fondo si svolge attraverso imitazione di imitazione, che è un progressivo allontanarsi sempre più dalla chiarezza dell' *Idea* prima: il Bene. «Questo fare non ha fondamento imitativo: i suoi prodotti sono le sue stesse immagini. [...] Questo il paradosso: l'arte è condannata non perché mimesis, ma perché non mimetica. [...] Mimetico è nell'essenza del fare “comune” degli uomini e degli stessi dei - da quest'essenza comune quest'arte pretenderebbe di potersi liberare. [...] L'arte mette in gioco la forma generale del fare»⁶⁰⁰ [Ibid.].

⁶⁰¹ Platone, *Repubblica*, cit., p. 621.

⁶⁰² Cfr. M. Cacciari, *Dell'Inizio*, cit., p. 411.

⁶⁰³ Ivi, p. 411.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 412.

⁶⁰⁵ «L'arte di creare immagini è relativa all'*eikn*, produce vere rappresentazioni, ovvero è autenticamente mimetica (come quando nel *Timeo* si afferma che *chronos* è *eikn* di *ain*); dall'altro, essa è relativa al *phantasma*, produce mere apparenze. [...] Passaggio decisivo: non, dunque, in quanto mimesis bisogna respingere l'arte del pittore o del poeta epico-tragico, ma in quanto mimesis *phantastiké*, che simula e inganna, il cui *gioco* consiste nel conferire a mere apparenze consistenza reale. In ciò la sua differenza specifica. Per loro natura, le creazioni di questa *techne* faranno vacillare quella distinzione tra ciò che veramente è e non-essere, su cui il *logos* si regge. [...] Questo fare non ha fondamento imitativo: i suoi prodotti sono le sue stesse immagini. Ma, allora, è precisamente questo che viene condannato: il suo fuoriuscire, il suo *eccesso* rispetto all'ordine, alla gerarchia delle arti mimetiche. Questo il paradosso: l'arte è condannata non perché mimesis, ma perché *non* mimetica [...]. Mimetico è nell'essenza il fare “comune” degli uomini e degli stessi dei da quest'essenza comune quest'arte pretenderebbe di potersi liberare» [M. Cacciari, *Le forme del fare*, cit. pp. 53 sgg.].

⁶⁰⁶ Cfr. M. Cacciari, *Dell'Inizio*, cit., p. 412.

⁶⁰⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Éditions Gallimard, Paris 1960, tr. it. di G. Alfieri (a cura di) A. Bonomi, *Segni*, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 83; «Dato che né i rispettivi mezzi d'espressione, né i gesti sono paragonabili, già prova che esiste un sistema di equivalenze, un Logos delle linee, delle luci, dei colori, dei rilievi, delle nessuna presentazione aconcettuale dell'Essere universale» p. 50 «lo sforzo della pittura moderna [...] è tesa a moltiplicare i sistemi di euivalenza» [M. Merleau-Ponty, *L'Œil e l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, pp. 50-51].

⁶⁰⁸ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 72.

⁶⁰⁹ M. Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, texte annoté S. Ménéasé, Paris, Éditions du Seuil, 2002, tr. it. di F. Ferrari (a cura di S. Ménéasé) *Conversazioni*, SE, Milano 2002, p. 67.

⁶¹⁰ Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 14.

⁶¹¹ Ivi, p. 15.

⁶¹² Ivi, p. 16.

⁶¹³ Ibid.

⁶¹⁴ Ivi, p. 22 sgg.

⁶¹⁵ Ivi, p. 24.

⁶¹⁶ Ivi, p. 57.

⁶¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisible*, testo stabilito da C. Lefort, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi, nuova edizione italiana a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993, p. 146.

⁶¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Conversazioni*, cit. p. 69.

⁶¹⁹ Platone, *Repubblica*, cit., p. 63 (432 b-c).

⁶²⁰ G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, Il Mulino, Bologna 1980, p. 145.

⁶²¹ «Gli eventi sotto osservazione sono quello che sono e non stanno per qualcosa d'altro [...] essi sono i fatti. Anche quando [...] hanno una funzione semantica, in quanto fatti non stanno per altro [...]. Gli eventi fuori campo tipicamente “stanno per”, rimandando ad quanto si vedrebbe se la situazione fosse attuale» [P. Bozzi, *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 268 sgg.]. Una scienza degli osservabili è una scienza priva di ogni forma di dietrologia, cioè di piani interpretativi retrostanti ai fatti, ma che si attiene a questi ultimi individuandoli per quello che sono e ricercando una logica interpretativa che possa realmente definirsi *fenomeno*-logica [U. Savardi, I. Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, Upsel, Torino 1997, p. 55].

⁶²² G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 78.

⁶²³ Cfr. N. Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill, New York 1968, ed. it. (a cura di) F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976, cap. 1.

⁶²⁴ Cfr. P. Spinicci, *Lezioni sul concetto di raffigurazione*, Cuem, Milano 2003.

⁶²⁵ Cfr. J. M. Kennedy, *La percezione pittorica*, Cortina, Milano 1988, cap. 1.

⁶²⁶ Scrive Kennedy sulla teoria della convenzione arbitraria: «Consideriamo una circonferenza: gli osservatori dicono che può essere vista come il disegno di una palla, di una moneta, di un buco, di un lago, od anche come la testa di un piolo rotondo conficcato in un buco rotondo. Vale la pena di spendere un po' di tempo per guardare a lungo quella circonferenza, se non altro per rendersi conto che ciascuno dei su menzionati referenti può essere rappresentato dalla circonferenza (o dalla superficie del cerchio) in modo che è del tutto differente da quello in cui le parole sono legate ai referenti medesimi. Si può notare che, ogni qualvolta viene in mente un nuovo referente, pare che la circonferenza o il cerchio cambino un po' il loro aspetto - mentre è evidente che dal punto di vista fisico non cambia nulla. [...] Quando una circonferenza appare come un'immagine, nel processo si insinuano elementi dovuti a preferenze o al grado di istruzione. C'è poco da stupirsi, quindi, se molti teorici ritengono che le immagini siano semplici convenzioni: altrimenti detto, le immagini non avrebbero alcuna relazione intrinseca con ciò che esse rappresentano. Secondo questa teoria, le immagini dipendono completamente dalle convenzioni sociali. Steinberg sostiene che l'abilità tecnica nell'imitare la natura semplicemente non esiste: ciò che esiste, è l'abilità tecnica nel riprodurre manualmente dei simboli grafici mediante una serie di convenzioni legate alla pittura. [...] Senza arrivare alle estreme posizioni Steinberg, Arnheim sostiene che un oggetto e la sua rappresentazione possono avere in comune aspetti formali significativi. Molte sue affermazioni, tuttavia, lascino trasparire il convincimento che la rappresentazione pittorica si fondi più sugli atteggiamenti dell'osservatore, che sull'immagine stessa. In sostanza Arnheim, che è uno psicologo, si trova d'accordo con Steinberg, che è un saggista, ed anche con quell'importante movimento filosofico contemporaneo che fa capo all'opera di Nelson Goodman» [J. M. Kennedy, op. cit., p. 46 sgg.].

⁶²⁷ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 13.

⁶²⁸ Ivi, p. 12.

⁶²⁹ Ibid.

⁶³⁰ R. Casati, *L'immagine*, La Nuova Italia, Firenze 1991, p. 54.

⁶³¹ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 13.

⁶³² Cfr. Freeman, N. H. e Janikoun R., *Intellectual realism in children's drawings of a familiar object with distinct features*, in «Child development», 43, 1, (1972), p. 116 sgg.

⁶³³ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 15.

⁶³⁴ R. Casati, *L'immagine*, cit., p. 56.

⁶³⁵ R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974, tr. it. di G. Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 53 sgg.

⁶³⁶ Ivi, p. 183 sgg.

⁶³⁷ Ivi, p. 62 sgg.

⁶³⁸ «In ultima analisi, dunque, la utile corrispondenza tra la materia in cui vediamo le cose e quella in cui esse sono, è il risultato del fatto che la visione, come riflesso di processi fisici che avvengono nel cervello, è sottoposta alla stessa legge basilare di organizzazione che le cose della natura» [Ivi, p. 78].

⁶³⁹ Ivi, p. 300 sgg.

⁶⁴⁰ Ivi, p. IX. «Pertanto dovrò estendere il significato dei termini “cognitivo” e “cognizione”, per includervi la percezione [...] Non sembrano esistere processi di pensiero che non possono ritrovarsi all'opera, almeno in linea di principio, nella percezione. Percepire visivamente è pensare visivamente.» [Ivi, p. 18 sgg.]. Scrive ancora Arnheim: «La percezione della forma opera all'elevato livello conoscitivo della formazione dei concetti.» [Ivi, p. 37]; «Ciò che è necessario riconoscere è che le forme percettive e pittoriche non costituiscono soltanto trascrizioni di prodotti di pensiero, ma il midollo stesso del pensiero in sé» [Ibid.].

⁶⁴¹ «Che la percezione – scrive Ferraris – sia una forma germinale della costituzione del concetto (Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit.) si potrà intendere certo come un modo per vedere nella estetica una *logica in nuce*, ma, almeno altrettanto, si dovrà portare l'attenzione sul continuo contatto tra l'estetico e il logico in opera così nella percezione come nella riflessione. Con questo, non si vuole cadere empiricamente in una notte in cui tutto si equivale. Resta perciò valida l'ipotesi metodologica di Kanizsa (*Vedere e pensare*, cit.) onde risulta più fruttuoso cercare di isolare nella percezione l'estetico in quanto tale, con una astrazione operativa autorizzata dalla circostanza per cui sappiamo - anche se, come per il tempo, non riusciamo a dare una esatta definizione di questo nostro sapere - che cosa intendiamo quando diciamo di vedere per contrapposto a ciò che intendiamo quando diciamo di pensare. Ma ciò che appar chiaro è che in simili operazioni noi stiamo sempre operando una definizione differenziale: difficilmente potremmo dire che cosa è “vedere” in quanto tale, mentre la cosa ci riesce molto più facile quando ne diamo una definizione negativa per rapporto al pensare; resta nondimeno che quando si dice “I see” o “non vedo come”, si postula proprio la congiunzione di ciò che si era operativamente separato» [M. Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 478].

⁶⁴² Cfr. Gibson, J. J., *The Information Available in Pictures*, «Leonardo», 1971, in *Reasons for Realism*, Hillsdale, N.J., Laurence Erlbaum Associates 1982, p. 195 sgg.

⁶⁴³ E. Gombrich, H. Hochberg, J. Black, *Art, Perception and Realty*, John Hopkins University Press, London 1972, tr. it. di L. Fontana, *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978, p. 126.

⁶⁴⁴ Per questo, in Gombrich, gli studi di psicologia della percezione e della forma sono molti: essi sono il punto di partenza per la comprensione dell'uso di schemi nel linguaggio pittorico, schemi che si realizzano nella «stilizzazione» e nell'«imitazione» della natura.

⁶⁴⁵ Ivi, p. 8.

⁶⁴⁶ E. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, National Gallery of Art, Washington D. C 1959, tr. it. di R. Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965, p. 334.

⁶⁴⁷ «Nei suoi primi scritti Peirce – Scrive Kennedy – definì le immagini “sembianze”; più tardi le chiamò “iconi” o “simulacri”. Una icone “si riferisce all’oggetto che essa denota soltanto in virtù delle caratteristiche che quell’oggetto possiede in proprio [...] e non ha importanza se quell’oggetto esiste o no”. L’icone non corrispondono all’oggetto che essa rappresenta in tutti i particolari; la rappresentazione è sempre relativa a “qualche aspetto o qualità” piuttosto che a tutti gli aspetti; una rappresentazione ha “qualità in comune” con l’oggetto cui si riferisce. [...] Morris scrive che una icone – nel senso di Peirce – “ha le proprietà del suo denotato”, e per “denotato” egli intende la cosa rappresentata. Al pari di Peirce, anche Morris pensa che non tutte le caratteristiche di una icone siano rilevanti: “un segno che è in qualche misura iconico, può tuttavia avere proprietà che non sono iconiche, e che non riguardano il suo significato”. A questo punto modo – egli dice – una icona è “per qualche aspetto simile a ciò che essa denota”. Wittgenstein afferma che un’immagine “deve avere qualcosa in comune con ciò che essa rappresenta. Dev’essererci qualcosa di identico, in un dipinto e in ciò che esso raffigura, affinché il primo possa essere sicuramente una rappresentazione del secondo. La Langer osserva che un disegno a tratto condivide “una certa proporzione tra le parti” con l’oggetto cui si riferisce, e che “l’unica caratteristica che un’immagine deve avere per essere una immagine [...] è una disposizione di elementi analoga alla disposizione dei principali elementi visivi dell’oggetto”» [J. M., Kennedy, *La percezione pittorica*, cit., p. 51 sgg.].

⁶⁴⁸ Ivi, p. 53.

⁶⁴⁹ «Possiamo tentare una nuova definizione di immagine: un’immagine è una superficie trattata in modo tale da convogliare la luce in un particolare punto di osservazione, posto di solito sulla perpendicolare alla superficie dell’immagine, come se la luce medesima provenisse da una scena reale» [Ivi, p. 56].

⁶⁵⁰ Cfr. ivi, p. 58.

⁶⁵¹ Ivi, p. 63.

⁶⁵² «Ciò di cui andiamo in cerca – scrive Kennedy – è una definizione di rappresentazione pittorica che possa tener conto anche dei disegni a tratto e delle caricature. La definizione dovrebbe essere formula in termini di variabili strutturali, e dovrebbe aiutarci ad identificare le variabili più importanti. L’ultima proposta di Gibson è la seguente: “un’immagine pittorica è una superficie trattata in modo tale che, in un certo punto di osservazione, è disponibile un assetto ottico il quale contiene lo stesso tipo di informazione riscontrabile negli assetti ottici prodotti da un ambiente normale”. La proposta di Gibson è molto generale, ma per lo meno soddisfa taluni requisiti di una definizione esauriente, e nel contempo evita i tranelli insiti in altre definizioni. Essa viene formulata in termini di informazione - che si fonda sul concetto di specificità, ma non su quelli di somiglianza o di comunanza - cosicché non sorgono quei problemi delle proprietà comuni, sul terreno dei quali le precedenti definizioni risultavano sconfitte. [...] Nella sua teoria, l’informazione si fonda sulla struttura ottica, e non sugli elementi isolati della medesima, cosicché hanno il giusto rilievo i pattern costituiti da caratteristiche o da caratteristiche o da componenti vari. La definizione di Gibson è in termini di ottica, e pertanto alla percezione pittorica viene offerta una base ecologica; non abbiamo più

a che fare con il circolo vizioso delle impressioni di somiglianza, che creava una difficoltà insuperabile. [...] È certo che una definizione di immagine, in termini di informazione ottica, ha delle implicazioni precise e verificabili. Tanto per cominciare, ogni soggetto abituato ad identificare oggetti, o distanze, o arrangiamenti di superfici nell' "ambiente ordinario", dovrebbe essere capace di compiere le stesse identificazioni per mezzo degli assetti ottici provenienti dalle immagini: non ci dovrebbe essere bisogno di convenzioni rappresentazionali o pittoriche, almeno per i soggetti dotati di qualche esperienza. In secondo luogo, se nell'ambiente esistono delle precise e specifiche caratteristiche che l'osservatore può identificare, dati certi assetti ottici che provengono dalle caratteristiche presenti nell'ambiente reale, le medesime caratteristiche devono poter essere rappresentate da ogni immagine che produce gli stessi assetti ottici.» [Ivi, p. 64].

⁶⁵³ Scrive Gibson: «And stimulus information is invariant under all sort of changes in stimulus energy. Here is a formal definition. A picture is a surface so treated that a delimited optic array to a point of observation is made available that contains the same kind of information that is found in the ambient optic arrays of an ordinary environment» [J. Gibson, *The Information Available in Pictures*, cit., p. 277].

⁶⁵⁴ Cfr. M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, Mulino, Milano 1998.

⁶⁵⁵ Cfr. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad. it. di R. Piovasan e M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999, cap. XI.

⁶⁵⁶ Cfr. P. Johnston, *Wittgenstein Rethinking the Inner*, Routledge, London 1993, trad. it. di R. Brigati, *Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze 1998, pp. 41-55.

⁶⁵⁷ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 138. Cfr. P. Spinicci, *Lezioni sulle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Cuem, Milano 2002, pp. 287-288.

⁶⁵⁸ «Osservo un volto – scrive Wittgenstein – e improvvisamente noto la sua somiglianza con un altro. Vedo che non è cambiato; e tuttavia lo vedo in modo diverso. Chiamo quest'esperienza "il notare un aspetto"». E ancora: «L'espressione del cambiamento di aspetto è l'espressione di una nuova percezione e, nel medesimo tempo, l'espressione della percezione che è rimasta immutata» [P. Spinicci, *Lezioni sulle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, cit., p. 288].

⁶⁵⁹ P. Johnston, *Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, cit., p. 41.

⁶ Ivi, p. 45.

⁷ Ivi, p. 55.

⁸ Ivi, p. 56.

⁶⁶³ Ivi, p. 57.

⁶⁶⁴ Cfr. ibid.

⁶⁶⁵ Cfr. A. Voltolini, *Guida alla lettura delle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 143-144.

⁶⁶⁶ Ibid.

⁹⁸ Ivi, p. 145.

⁶⁶⁸ L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (1946-9)*, (a cura di G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, 2 voll., Blackwell, Oxford 1980, tr. it. di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990, p. 469.

⁶⁶⁹ L. Wittgenstein, *Last Writings on the Philosophy of Psychology. The Inner and the Outer 1948-1951*, Blackwell Publishers 1992, trad. it. di B. Agnese, *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*, Editori Laterza, Roma-Bari 1998, p. 92.

⁶⁷⁰ Cfr. Ivi, p. 56.

¹⁰² Ibid.

⁶⁷² H. Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press 1981, tr. it. A. N. Radicati, (a cura di) S. Veca, *Ragione, verità e storia*, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 6.

⁶⁷³ R. Casati, *L'immagine*, cit., p. 46. «Si fa a questo punto valere l'osservazione di chi sostiene una teoria della somiglianza. Egli farebbe notare che, assumendo in toto la tesi convenzionalista, si perde irrimediabilmente di vista la specificità dell'immagine, per attribuirle tratti che sono di pertinenza delle entità linguistiche. Senza voler a tutti i costi avvallare la pretesa, di segno opposto, che i fatti linguistici siano un tipo di immagini della realtà (come pensava ad esempio il primo Wittgenstein), si può sostenere almeno una tesi di (relativa) eterogeneità tra linguaggio ed immagine, tra la classe delle cose cui appartengono i fatti linguistici e quella delle cose cui appartengono le immagini. Non si impara a vedere al modo in cui si impara una lingua, né si vede un oggetto al modo in cui si comprende un discorso. In particolare, le immagini possono mostrare la loro specifica natura semplicemente col somigliare per qualche verso a ciò che presentano; e la somiglianza non è una relazione che possa essere frutto di convenzione, ma sta tutta dalla parte delle cose (condizioni di verità per asseriti sulla somiglianza tra due oggetti sono date senza specificare nulla di particolare riguardo a convenzioni o usi linguistici); e solo se l'immagine somiglia al suo oggetto, ne è un'immagine» [Ivi, p. 46 sgg.].

⁶⁷⁴ «E vediamo subito qual è invece il vero problema della teoria dell'intenzione: la non certo dispensabile importanza di un momento non solo soggettivo nella determinazione dei tratti essenziali dell'immagine. È infatti indubbio che la formica che cammina sulla sabbia tutt'altro aveva per la testa che tracciare un'immagine. Ma è anche vero che chi fosse passato sulla spiaggia e avesse posseduto il necessario bagaglio di conoscenze riguardo a Churchill, avrebbe visto in quei segni, miracolosamente ordinati, l'immagine di Churchill. Se vale l'asserzione che un'intenzione da sola non crea una immagine, vale anche la conversa: un'immagine può sussistere anche senza che vi sia l'intenzione. Ma dove dobbiamo collocare l'elemento dell'intenzione? – perché dopotutto esso sembra in qualche modo essere “riconoscibile” nell'immagine. [...] Perché un'immagine presenti qualcosa devono essere soddisfatte certe e certe altre condizioni, ma non quella del riconoscimento di un'intenzione: e tuttavia è indubbio che noi, una volta di fronte all'immagine compiuta non possiamo più separarla dall'idea di una volontà (o almeno di una catena di cause umane) di cui essa sarebbe il frutto» [Ivi, p. 49].

⁶⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 421.

⁶⁷⁶ P. Bozzi, *Vedere Come*, Guerini, Milano 1998, p. 70. «Le operazioni di misura non falsificano il fatto osservato, esattamente come le operazioni di misura non verificano i fatti osservati in quanto tali in mille altre circostanze. Esse conducono a proposizioni descrittive su cui sarà bello discutere, ma in tutti i casi le proprietà visibili negli eventi sotto osservazione non dipendono da esse. Ho scelto il caso delle illusioni ottiche perché in qualche modo, sia pure attraverso una distorsione interpretativa del problema che la loro esistenza sottende, sembra che si possa parlare di vero o di falso a proposito degli osservabili d'evidenza immediata. Ma non è così. Anche nel caso più fuorviante, quello delle illusioni da manuale, ci sono sotto i nostri occhi solo fatti ineludibili, emergenti o dall'osservazione dell'oggetto, o dall'osservazione degli atti di misurazione compiuti addosso l'oggetto. Per giustificare l'uso della parola ‘vedere’ Wittgenstein consiglia di “andare a cercare con gli occhi” (*ausschauen*) la somiglianza che lega tra loro osservabili del tipo ‘vedere come’ (“Ich sehe diese Figur als...”) e il semplice fatto di vedere del rosso. Infatti, è nell'andar a cercare con gli occhi che si risolve l'impresa, e scopriamo che vedere quella F, oppure che ora è sull'orologio, o come sia fatta questa o quella

trovata percettologica, tipo il triangolo di Kanizsa o le sbarrette di Müller-Lyer, o come la lancetta si sposti sulla scala di un manometro, o come le nuvole sembrano un cavallo e un vecchio con la barba, siano tutti eventi complanari che danno senso alla parola “vedere”» [Ivi, p. 70 sgg.].

⁶⁷⁷ Cfr. M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, cit., p. 114.

⁶⁷⁸ «Riflettiamo su ciò che si dice di un fenomeno come questo: vedere la figura *F* ora come una *F*, ora come l'immagine speculare di una *F*. La mia domanda vuol essere: in che cosa consiste il vedere la figura ora così, ora altrimenti? - Vedo effettivamente una cosa diversa ogni volta, o interpreto soltanto in maniera diversa quello che vedo? - Sono propenso a dire la prima cosa. Ma *perché?* Il fatto è che interpretare è un'azione. Può ad esempio consistere nel dire: “Questa dev'essere una *F*”; oppure non si dice così, ma si sostituisce il segno, copiandolo, con una *F*; oppure si riflette: “Che cosa può essere mai? Sarà una *F* riuscita male a chi l'ha scritta”. - Vedere non è un'azione, ma uno stato. (Osservazione grammaticale)» [L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., p. 7].

⁶⁷⁹ R. Catresio, *Diottrica*, cit., p. 234.

⁶⁸⁰ G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, cit., p. 115.

⁶⁸¹ Ivi, p. 104.

⁶⁸² G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit., p. 92.

⁶⁸³ L. Wittgenstein, *Ultimi scritti 1948-1951*, cit., p. 102.

⁶⁸⁴ P. Spinicci, *Lezioni sul concetto di raffigurazione*, cit., p. 33.

⁶⁸⁵ G. Parovel, *Psicologia della percezione*, cit., p. 116.

⁶⁸⁶ Cfr. Kopfermann [1930]; Hochberg Mc Alister [1935]; Hochberg e Brooks [1960].

⁶⁸⁷ Cfr. Attneave e Frost [1969] e Attneave [1972].

⁶⁸⁸ M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, p. 395.

⁶⁸⁹ Cfr. J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, cit. e G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, cit.

⁶⁹⁰ G. Kanizsa, *Percezione Linguaggio Pensiero*, cit., p. 171.

⁶⁹¹ Quattro sono i principali indici pittorici della profondità: a) La *sovrapposizione* (o *occlusione*, o *interposizione*) si verifica ogni volta che un oggetto viene a trovarsi fra l'osservatore e un secondo oggetto più lontano che ne nasconde una parte del contorno. L'occlusione da sola fornisce un indizio relativo di distanza, dal momento che mostra un qualcosa posto davanti a qualcos'altro. Ma non mostra la distanza dell'oggetto occludente rispetto a quello occluso. b) *L'altezza nel campo visivo*. È un utile indizio per la percezione della distanza sia assoluta che relativa: le cose poste nella parte alta, sopra l'orizzonte del campo visivo, sono viste di preferenza come più lontane. c) *L'orientamento delle ombre*. È un indice della tridimensionalità che specifica la “direzione della plasticità” delle variazioni presenti nelle loro superfici. Dipende infatti da questo indice la possibilità di poter distinguere le concavità dalle convessità. d) *Ombre proprie e ombre portate*. Le prime non escono dal contorno dell'oggetto illuminato, ma, il fatto di disporsi secondo l'orientamento delle sue superfici rispetto alla sorgente di luce, ne determina l'emergere dell'articolazione plastica. Le ombre portate si hanno quando un oggetto, posto fra la sorgente di luce e altri oggetti, proietta la sua ombra sulle superfici di questi ultimi, con la conseguenza che molti margini delle ombre appaiono indipendenti da quelli degli oggetti su cui si disegnano. Viene a crearsi così un sistema proiettivamente coerente di luci e ombre che, integrandosi con il sistema proiettivamente coerente della prospettiva, contribuisce a specificare le posizioni reciproche degli oggetti nello spazio» [M. Massironi, *Fenomenologia della percezione visiva*, cit., p. 125 sgg.].

⁶⁹² Una descrizione fenomenologica è caratterizzata dall'uso di vocaboli chiamati da Bozzi *vocaboli minimi*: «cioè di quei vocabolari comprendenti nomi di cose o di relazioni, ipoteticamente costruiti introducendo un nuovo termine di corrispondenza di ogni nuovo stato osservato, a partire da un “punto zero” del linguaggio. Si tratta quindi di un vocabolario cresciuto su una definizione rigorosamente ostensiva dei termini, avente come universo gli stati discernibili, in grado di garantire un discorso aderente alle strutture percettive da cui nasce e per nulla “noumenici”: non esistono termini per esistenti non costatati» [U. Savardi, I. Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, cit., p. 58].

⁶⁹³ Utilizzare gli *stessi termini* per diversi “fatti”, cioè quelli fisici e quelli fenomenici, ci induce a compiere l'errore dello stimolo. Potrà la trasparenza pittorica anche essere considerata o pensata come una mera illusione, ma *esse est percipi*: fatto sta che è reale e direttamente riscontrabile.

⁶⁹⁴ «La condizione topologica può essere enunciata nel modo seguente: ciascuna delle due aree che si unificano a formare la superficie trasparente deve essere in contatto con una e con una sola delle altre due aree. Ogni volta che una delle due aree unificate viene in contatto con ambedue le altre aree, l'impressione di trasparenza scompare. La condizione topologica, benché necessaria, non è tuttavia sufficiente. Infatti essa deve essere accompagnata da altre condizioni che possiamo chiamare figurali, cioè quelle condizioni che fanno sì che le due aree vengano percepite come unificate in una unica figura. [...] Molto importanti per il verificarsi della trasparenza sono le condizioni cromatiche.» Il caso delle figure (di tonalità acromatica bianco-grigio-nero) può così esser riassunta: «a) la definizione della trasparenza come una scissione fenomenica di una regione stimolata in modo omogeneo in due regioni di diverso colore localizzate una dietro l'altra; b) la teoria G. Moore secondo la quale i colori di scissione sono tali che la loro fusione dà luogo al colore corrispondente alla stimolazione omogenea; c) la legge di Talbot che permette di stabilire la riflettanza del colore di fusione quando sono conosciute le riflettanze delle componenti che entrano nella fusione e le loro proporzioni» [G. Kanizsa, 1980, p. 238 sgg.]. L'argomento della trasparenza è qui solo accennato per un approfondimento si vedano per esempio oltre agli studi di Kanizsa (1955b, 1980); Metzger (1975), Metelli (1970, 1974, 1985), Beck (1984), Masin (1984, 1989, 1991) e Tommasi (1999)

⁶⁹⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 421-422.

⁶⁹⁶ Quale significato ha il termine «illusione»? La teoria della rappresentazione pittorica come illusione sostiene che: x rappresenta y, se e solo se, x causa l'illusione di y nello spettatore. Un'*immagine* (statica o in movimento) è una rappresentazione di y quando, ingannando lo spettatore, produce la credenza della presenza di y. Lo statuto illusorio di una cosa sembra dipendere da contrapposizioni quali: apparenza e realtà, soggettivo e oggettivo, interno ed esterno. Ma la non verità delle illusioni rimane un giudizio sul dato fenomenico. Le *illusioni* non sono false: di fatto esse appaiono, e come ogni forma dell'apparire, esse non possono essere considerate né vere, né false. Sono semplicemente un fatto e un fatto non è né vero né falso. Il cinema, infatti, è più “simile” alla realtà: sia rispetto alla fotografia che alla pittura. Con la realtà virtuale si potrà anche ambire, in un prossimo futuro, alla costruzione di “surrogati perfetti”, cioè indistinguibili dal mondo reale. Ma rispetto al problema della rappresentazione pittorica un mondo virtuale, perfettamente indistinguibile al mondo reale, non comporta alcuna variazione all'impostazione del problema. Infatti, proprio per essere “perfettamente” indistinguibile dovrà rispettare le medesime leggi del nostro mondo e un'immagine virtuale, costruita all'interno di un mondo virtuale, sarà “costretta” dai medesimi fattori e dalle medesime regole: il pittore, anche in questo mondo, potrà scoprire le leggi della prospettiva, della profondità e quant'altro.

⁶⁹⁷ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 47.

⁶⁹⁸ «Il punto di partenza è rappresentato dall'identità osservabile dell'evento, vale a dire dall'insieme delle qualità formali che lo individuano. Ciò che si manipola sono alcune sue proprietà, anch'esse osservabili [...]. Ciò che si constata sono gli effetti della manipolazione, riscontrati direttamente nell'osservazione del modificarsi dell'identità complessiva dell'evento. Variando sistematicamente le proprietà che compaiono nella situazione complessiva si individuano quelle che influiscono e quelle che invece non incidono su un dato modo di apparire dell'evento; le prime sono le variabili da cui dipende l'identità del fatto che stiamo osservando. [...] In altri termini, sia le variabili indipendenti che le variabili dipendenti sono proprietà direttamente osservabili e quello che la manipolazione consente di cogliere, ancora perché lo si constata direttamente, è l'agire di una proprietà fenomenica su un'altra proprietà fenomenica (*percept-percept coupling*)» [U. Savardi, I. Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, cit., p. 47 sgg.].

⁶⁹⁹ «È solo per un processo di astrazione che noi possiamo staccare dal complesso dei dati percettivi alcuni aspetti qualitativi e non perché i primi pre-esistono ai secondi» [U. Savardi, I. Bianchi, *I luoghi della contrarietà*, cit., p. 93]. «Qualità primarie e qualità secondarie, in quanto fatti accessibili all'osservazione, presentano complessità analoghe nella loro genesi (sotto gli occhi dell'osservatore), nella loro meccanica interna, nella loro sensibilità agli influssi dell'ambiente percepito e alle strategie d'osservazione» [P. Bozzi, *Fisica ingenua*, cit., p. 97].

⁷⁰⁰ Cfr. G. Parovel, cit.; Cavanagh, (1999); Michotte, (1957); Polanv, (1970); Pirenne, (1970).