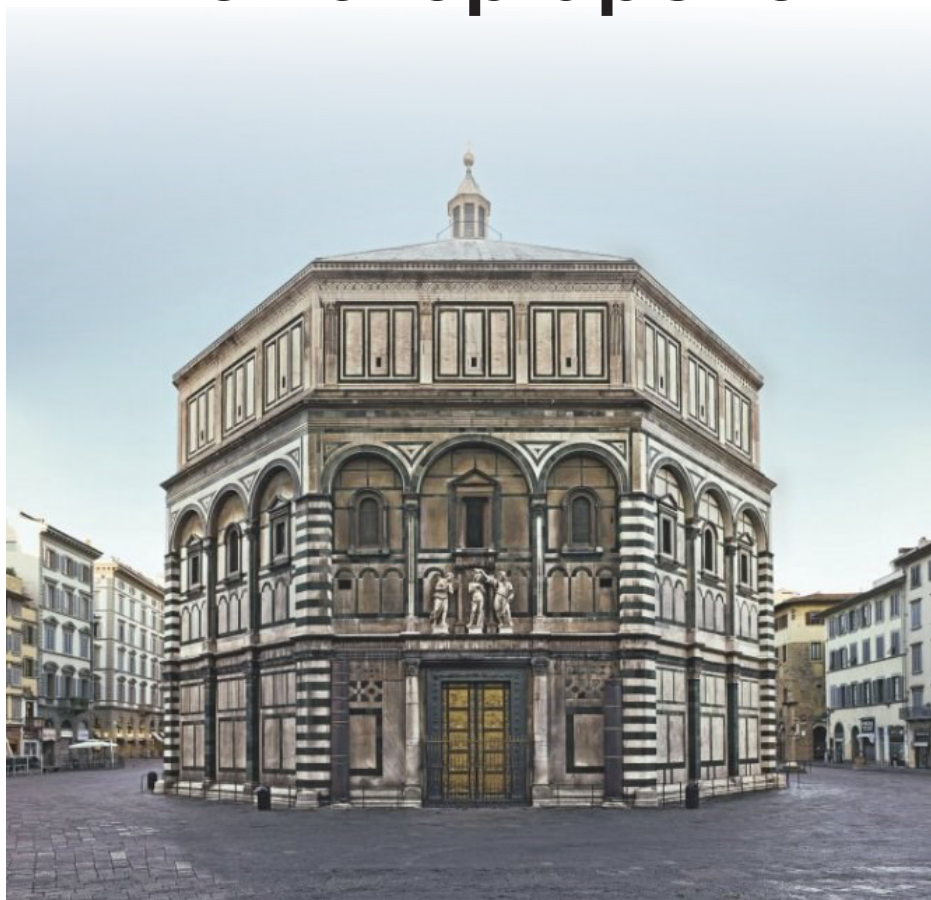


SAPER VEDERE OGGI

workshop aperto





ACCADEMIA
DELLE ARTI DEL DISEGNO

SAPER VEDERE OGGI

workshop aperto

a cura di

RENZO MANETTI e FRANCO PURINI

INTRODUZIONI

Affido a queste poche righe il mio sentito ringraziamento a Sergio Givone per l'incontro, ideato e promosso dai nostri accademici della Classe di Architettura Renzo Manetti e Franco Purini, nonché al Consiglio di Presidenza e alla Segreteria generale dell'Accademia, per il pronto accoglimento della proposta e per l'organizzazione dell'evento.

Sotto l'epigrafe, non per caso, di un celebre titolo dello storico dell'arte Matteo Marangoni, si annunciano importanti riflessioni sull'attualità del "saper vedere", scomposto e analizzato - per così dire - nei complessi passaggi che dalla percezione puramente sensoriale conducono alla comprensione, all'interpretazione, alla memoria. E non potrà mancare la valutazione dell'impatto dei media vecchi e nuovi su questi processi: un impatto importante su di noi, partecipi come siamo di una pervasiva civiltà dell'immagine. Questi ed altri sono tutti temi che ho sentito particolarmente vicini, nell'occuparmi per tutta la vita adulta di opere e luoghi d'arte, e nell'interrogarmi su come essi vengano visti, fatti propri e possibilmente apprezzati da pubblici diversi per formazione, etnie, gusti.

Saluto, augurando una proficua occasione di confronto, dalla quale sono certa che si svilupperà una sensibilità più desta e consapevole.

Cristina Acidini
Presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno

“Saper Vedere oggi”

Quando Franco Purini mi propose un convegno sul tema della Visione, trovai subito l'argomento affascinante perché, pur non essendo il mio settore di studi, credo che la questione del saper vedere, del capire un'opera d'arte, un'architettura, sia estremamente importante e nello stesso tempo sottovalutata. Avrebbe dovuto essere un ampio convegno, poi la pandemia ci ha bloccato. Abbiamo dunque ritenuto che i tempi imponessero un evento più agile. Così Franco ha pensato ad un pomeriggio insieme con il filosofo Sergio Givone. Perché visione è comprensione, è filosofia.

Il 21 marzo, nella Sala delle Adunanze della nostra Accademia, Sergio Givone ha tenuto la sua *lectio magistralis* sul tema della visione. Moderatore è stato il nostro Segretario generale prof. Giorgio Bonsanti. La Presidente Cristina Acidini, impegnata in altro convegno, ha mandato il suo saluto. Io e Franco abbiamo introdotto il tema. Sono seguiti diversi interventi dei presenti ma, dal momento che l'incontro era sia in presenza che on line, con Franco abbiamo chiesto a tutti di inviarci le loro riflessioni per pubblicarle sul sito dell'Accademia.

Qui di seguito riportiamo dunque i testi fin qui pervenuti, che offrono una grande varietà di spunti di riflessione. A questi ci auguriamo altri possano seguire, in modo da mantenere aperto il dibattito su un tema così importante. È nostra intenzione che tutti i contributi possano confluire in un convegno nel 2023, che sarà conclusivo e celebri i 90 anni dalla pubblicazione del fondamentale saggio di Matteo Marangoni “Saper Vedere”.

Io e Franco chiediamo dunque di inviare ulteriori riflessioni, mantenendo sempre aperto il nostro workshop su “Saper Vedere oggi”.

Renzo Manetti
*Presidente della Classe di Architettura
dell'Accademia delle Arti del Disegno*

Il vedere nella contemporaneità

A partire dal 1989, l'anno in cui crollò il Muro di Berlino, la globalizzazione ha modificato radicalmente, nell'intero pianeta, le condizioni della vita individuale e sociale, dell'economia, della politica e della cultura. L'Occidente e l'Oriente, prima del 1989 ancora identificabili come diversi, si sono in più modi ibridati, mentre le nuove e crescenti migrazioni tra stati e continenti si confrontano con la parallela e opposta instaurazione di nuove barriere che dividono aree prima unite e accessibili. Nel frattempo le megalopoli sono cresciute sia di numero, soprattutto in Oriente, sia nella loro dimensione, che le assimilano oggi più a fenomeni geologico-geografici che artificiali. Le popolazioni inurbate hanno intanto superato da tempo quelle che vivono nelle campagne.

Queste condizioni, sinteticamente riassunte, sono rese sempre più complesse, oltre che dalla mescolanza di linguaggi, di modalità esistenziali, di orientamenti del gusto e dalla molteplicità delle relazioni, dalla *rivoluzione digitale*, che ha dato vita a sistemi di comunicazione – i social – che agiscono su una pluralità di livelli. Uno degli altri ambiti fondamentali della situazione globale è l'*attuale modo di vedere*, influenzato dalla totalizzazione mediatica, con la conseguente *visualità digitale*, resa sempre più potente e pervasiva dalla diffusione estesa e capillare delle immagini. Chiedersi se e come si è trasformato il vedere, limitando questo interrogativo al campo delle ricerche figurative e architettoniche, anche se una interpretazione filosofica della domanda sarebbe necessaria, potrebbe chiarire molti aspetti relativi alla contemporanea *lettura visiva* sia della realtà sia dell'invenzione di dimensioni alternative ad essa.

Artisti e architetti dell'Accademia delle Arti e del Disegno possono dare un contributo importante all'approfondimento di questo tema, tenendo anche conto del fatto che Firenze è stata uno dei luoghi di nascita della prospettiva, che alla metà del quindicesimo secolo ha dato un nuovo significato all'*atto del vedere*, il quale non è semplicemente naturale, ma il frutto di un vero e proprio *progetto concettuale*. Un significato peraltro operante ancora oggi, seppure in un contesto molto diverso da quello in cui la visione prospettica fu teorizzata. Senza dimenticare il celebre libro *Saper vedere*, di Matteo Marangoni, che settantacinque anni fa ha esplorato inedite potenzialità interpretative dell'opera d'arte. Il convegno sull'argomento proposto potrebbe svolgersi nei primi mesi del 2020, in una seduta pomeridiana durante la quale interverrebbero rappresentanti delle tre arti istitutive dell'Accademia, intese nel senso più ampio, storici dell'arte e, come ho già detto, un filosofo che iscriverebbe il tema in una cornice teorica generale. Il convegno dovrebbe, più che risolvere i problemi legati al vedere contemporaneo, proporre questioni importanti relative ad esso in ambito nazionale e internazionale, iniziando un percorso di ricerca che, credo, potrà rivelarsi nel prossimo futuro sempre più necessario.

INTERVENTI

SERGIO GIVONE

Saper vedere

1. Il problema di "saper vedere" si pone per i moderni, non per gli antichi. Vedere, secondo i Greci, è già sapere, sapere è anzitutto vedere. In greco vedere si dice in tanti modi. Consideriamo la radice *-id* dell'aoristo di *oraō*, che indica lo sguardo sulla realtà nel senso più ampio, la stessa radice che si ritrova nel *videre* latino (e poi italiano): ebbene, questa radice, da cui *eidon*, la cosa vista, ma anche idea, e pure idolo, lega il vedere al concepire. Concepire non solo come generare, ma anche come nominare, dare un nome alle cose, dare un senso ad esse. Persino più illuminante, in questo quadro, il verbo *theoreō*, contemplare, speculare, che si applica tanto al mondo delle idee e dei teoremi matematici quanto al mondo reale e al mondo teatrale: in tutti questi casi ciò che conta è il mostrarsi della realtà nella sua verità, il mostrarsi dell'essere qual è veramente anche se attraverso la finzione e la semplice apparenza. I Greci sono talmente persuasi che la vista, il più prezioso degli organi di cui l'uomo sia dotato, inganna solo gli ingenui e gli insipienti, da non arretrare neppure di fronte a casi evidenti di false percezioni potenzialmente svianti, come per esempio quella di un legno nell'acqua la cui immagine appare obliqua o spezzata. Sostengono i sofisti: anche da lì viene un insegnamento, perché la verità è sempre relativa e l'uomo è la misura di tutte le cose, ed è saggio attenersi a questo principio, infatti nel mondo umano le leggi sono fatte per l'uomo e non l'uomo per le leggi.

Saranno i moderni a sospettare dell'atto stesso del vedere. E a chiedersi se quello che stanno vedendo non sia qualcosa di ingannevole o addirittura inesistente, insomma, quali siano i confini che separano apparenza e realtà, vita reale e vita immaginaria. "Sogno o son desto?", è la domanda che sta dietro al *cogito* cartesiano, e a questa domanda aveva già risposto il principe Sigismondo ne *La vita è sogno* di Calderón, convinto che è inutile porsela tanto non sapremo mai come stanno veramente le cose, mentre Prospero ne *La tempesta* shakespeariana si era detto certo soltanto del fatto che "siamo fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni". Per recuperare un pieno e autentico valore di conoscenza dall'apparire, Hegel svilupperà una nuova scienza dei fenomeni, la fenomenologia, che non si limita a descrivere gli eventi, ma li racconta e li spiega in base alla logica profonda del loro venire alla luce. Vedere non è da tutti, secondo Hegel. Solo chi sa vedere, vede la realtà dispiegarsi sotto i suoi occhi secondo ragione, e quindi secondo necessità. Hegel farà scuola. Non solo nel campo della filosofia. Ma anche in altri ambiti. Si pensi per esempio a Freud e alla psicoanalisi, che è una tecnica applicata al vedere per cui a chi sa vedere si mostra ciò che altrimenti resterebbe nascosto (procurando danni anche gravi a chi non sa vedere).

2. A mediare il passaggio dal "vedere" degli antichi al "saper vedere" dei moderni è il concetto plotiniano di "visione". Secondo Plotino, chi sia in grado di contemplare i contenuti del mondo ideale ed eterno (le idee di Platone, le forme a priori dell'essere, sia matematiche che morali) con assoluta purezza di sguar-

do, se ne appropria e li assimila fino a farne la propria sostanza spirituale, tanto che bisogna riconoscere in questo gesto un momento passivo ma anche un momento attivo e addirittura creativo. Questo significa che la visione ha carattere contemplativo e riproduttivo al tempo stesso, nel senso che chi contempla il bene già lo produce, lo attiva, lo fa essere, e lo stesso vale per il vero, per il bello, e così via. Consideriamo per l'appunto la bellezza. "Che cos'è la bellezza?", si chiede Plotino. La bellezza - questa è la sua risposta, perfettamente in linea con la tradizione di pensiero alla quale appartiene e che grazie a lui contribuirà a formare il canone occidentale - è armonia, è proporzione, è disposizione delle parti secondo una regola fissa (la cosiddetta sezione aurea). Certamente la bellezza è tutto questo, ma non è solo questo, né questo basta a svelarne il segreto. Se la bellezza fosse essenzialmente armonia e proporzione, incalza Plotino, chiunque conoscesse quella regola sarebbe un creatore di bellezza e noi ammireremmo la sua bravura, ma non ci stupiremmo più di tanto. Invece è proprio un sentimento di stupore e di meraviglia quello che ci coglie di fronte alla bellezza, come se la bellezza non fosse il risultato della perfetta esecuzione di un progetto bensì creazione fondamentalmente libera, creazione come dal nulla.

Che le cose stiano così è dimostrato da un fatto inoppugnabile. All'atto di creare il *poietès*, come lo chiama Plotino (intendendo sia il demiurgo sia l'architetto, il musicista, il poeta, ecc.) guarda non tanto a un modello quanto a quella assoluta unicità del gesto necessario a inventare una determinata opera e nessun'altra. Ecco la parola chiave: inventare. Che significa né più né meno: trarre fuori dal nulla. Certo l'artista o chiunque egli sia può anche guardare a un modello e cercare in esso la regola del suo operare; ma solo nel momento in cui quella regola sarà diventata cosa sua, come se fosse lui stesso a stabilirla, e lui la imporrà all'opera in modo veramente libero e creativo, tanto da intuire il segreto dell'opera nell'opera stessa e non in qualcosa di estrinseco (modello, paradigma, o altro), solo allora la grazia, ossia l'assoluta gratuità, apparirà come il contrassegno della bellezza. Perché questo accada, secondo Plotino, bisogna che l'artista sappia vedere l'essenziale. E l'essenziale non è questo o quel numero, questo o quel canone. Essenziale e decisivo è il gesto libero della creazione. È l'invenzione.

3. Brunelleschi voleva essere chiamato inventore e solo inventore (chiese che questo titolo comparisse sulla sua pietra tombale, come poi fu). Orafo di formazione, è come se a un certo punto della sua vita non si riconoscesse più in quell'*artifex* coniugante le due figure dell'artigiano e dell'artista prima della loro separazione storica. E in effetti inventore e invenzione sono parole nuove che evocano concetti che nuovi non sono ma che fino ad allora erano stati ignorati, se non censurati: in particolare, il nulla, lo zero, e l'infinito.

A parlare del nulla come dell'abisso da cui Dio fa sorgere la creazione in forza di un atto assolutamente libero e liberale erano stati i teologi cristiani attraverso l'idea della *creatio ex nihilo* (per i Greci del nulla non si doveva parlare semplicemente perché non si poteva), così come a parlare dello zero come di un numero e anzi del numero che contiene tutti gli altri (per i Greci lo zero era un non-numero equivalente al nulla) furono i matematici arabi, i quali giunsero a identificare lo zero, *zifar*, da cui cifra, con il numero dei numeri. Ed è solo tenendo conto di ciò che possiamo comprendere la nozione brunelleschiana di prospet-

tiva. Brunelleschi, come ricorda Vasari, aveva competenze molto approfondite sia in campo teologico sia in campo matematico. Tali competenze ci dicono una cosa molto importante in merito a quella nozione. Ci dicono che la prospettiva è ben più che un'arte, una tecnica in grado di rappresentare il mondo in modo verosimile, perché è una visione del mondo spalancata sull'infinito. L'infinito non è soltanto virtuale, potenziale, l'infinito è reale, attuale. L'infinito non è una realtà negativa, ma è una realtà positiva, che c'è veramente. L'infinito è il mondo, il mondo è infinito: questo è il messaggio della prospettiva.

Certo il punto in cui convergono i raggi che si dipartono dallo sguardo dello spettatore sulla carta può essere dappertutto, benché non sia da nessuna parte. È come se fosse anche se non è. Si fa finta che sia. Punto simulato e provvisorio (i raggi convergono sempre più in là, sempre altrove), tuttavia in esso convergenza dei raggi e irradiazione degli stessi sono tutt'uno. È pur sempre da quel punto simulato è provvisorio che la supposta realtà si configura e produce la sua rappresentazione, né sarebbe possibile alcuna riconfigurazione se da quel grado zero del reale il reale non emergesse come da un abisso, anzi, come dal nulla. Come non ipotizzare che quel punto simulato e provvisorio sia un duplicato di un punto che esiste realmente nell'infinito? Ipotesi tutt'altro che campata in aria. Ma necessaria. Che l'infinito sia qualcosa di reale e attuale (come gli antichi escludevano e i moderni invece cominciano a pensare) e non soltanto qualcosa di virtuale e potenziale aiuta a trovare il proprio posto nel mondo, non il contrario.

Se l'infinito fosse una realtà puramente negativa, e se il punto che lo indica solo una simulazione, allora la riconfigurazione del mondo in immagini tridimensionali avrebbe carattere illusionistico. Sarebbe una mera proiezione dello sguardo. Né avrebbe senso pensare che dal nulla possa venir fuori qualcosa. E questa è la conclusione cui giunge Leon Battista Alberti, il quale resta ancorato a una tradizione di pensiero fondamentalmente greca e concepisce l'infinito come realtà puramente negativa. Non così Brunelleschi. Brunelleschi teologo cristiano. Brunelleschi matematico che tiene conto della lezione araba. E noi, cui la scienza annuncia che l'infinito è una realtà positiva? Siamo pronti a riconoscerci effettivamente abitanti dell'infinito?

RENZO MANETTI

“Saper vedere”

Era il 1933 quando Matteo Marangoni pubblicò “Saper vedere”, che per la prima volta cercava di educare alla comprensione e ad una visione corretta di un'opera d'arte.

Il libro ebbe subito grande fortuna, tanto che nel 1948 Bruno Zevi ne parafrasò il titolo nel suo “Saper vedere l'architettura”. L'assunto era che non si possono applicare all'architettura i criteri di giudizio con cui si vede una pittura o una scultura. “Qual è il difetto caratteristico della trattazione di architettura nelle correnti storie dell'arte?” si domandava Zevi. E rispondeva: “Gli edifici sono giudicati come fossero delle pitture e delle sculture, cioè esternamente e superficialmente, come puri fenomeni plastici... Il carattere precipuo dell'architettura – il carattere per cui essa si distingue dalle altre attività artistiche – sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo... L'architettura deriva dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono”.

Ed ecco nel 1960 ancora Zevi pubblicare, sull'onda del successo del suo primo libro, “Saper vedere l'urbanistica”, basato sullo stesso schema: “La realtà di un edificio dipende dai punti di vista esterni, cioè dalla conformazione dello spazio urbano in cui si immerge; e viceversa questo spazio è qualificato tridimensionalmente dagli edifici che lo contornano...Che lo spazio sia protagonista anche dell'organismo urbano appare evidente. La gente non sa leggere una città perché non sa vederne i vuoti”.

Ecco la domanda: questa lettura rimane ancora attuale? E' lo spazio la chiave di lettura di un'architettura, di una città?

SAPER VEDERE UN'ARCHITETTURA E UNA CITTÀ

Ripropongo allora la domanda di Zevi: come si legge un'architettura? Foto e video non riescono a far comprendere un edificio o una città, ne danno solo una visione parziale e soggettiva. La foto permette forse di vedere e giudicare un dipinto, ma già si scontra con la tridimensionalità della statua. Forse un video riesce a mostrare una scultura, seppur parzialmente. Ma un'architettura, come una città, deve essere vista dal vivo e percorsa, solo così si ha piena consapevolezza dei suoi spazi, dei suoi rapporti, delle sue dimensioni, delle sue relazioni con lo spazio e l'ambiente che la circonda.

Le Corbusier tracciava schizzi e disegni delle architetture che visitava, non foto. Lo schizzo raccoglie impressioni, un'intimità, una tridimensionalità della visione,

che la foto non rende: "Quando si disegna dal vero si sposta lo sguardo dalla realtà al foglio e dal foglio alla realtà in un andirivieni continuo. Si osservano i contorni delle forme, si rintracciano i punti in cui qualcosa copre qualcos'altro, le giunture, i rapporti spaziali e soprattutto si seguono con l'occhio i bordi degli oggetti, come a toccarli. Quando si fa una foto al contrario l'attenzione è per l'effetto d'insieme: l'occhio è fermo e si bada a cosa sta dentro oppure fuori dall'inquadratura perché il mirino ci impone di selezionare" (Riccardo Falcinelli "Figure: come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram" un recente ottimo testo sulla cultura dell'immagine e dei meccanismi della visione). Oggi i tour virtuali, fatti di foto e di video, sostituiscono la visione diretta e forse certi progetti sono finalizzati proprio ad una visione virtuale.

LA PROSPETTIVA CENTRALE

Nel 1979 Enrico Guidoni pubblicava "Arte e urbanistica in Toscana 1000-1315", nel quale dimostrava come nel Medioevo toscano i grandi progetti degli edifici pubblici scaturissero dalle visuali che se ne potevano avere delle strade circostanti, le quali determinavano una visione quasi sempre angolare. Le piazze si aprivano improvvisamente da un dedalo di strade e vicoli stretti e contorti, che rendevano difficile una visione frontale del monumento. Così ad esempio fu a Firenze per il Palazzo Vecchio, la cui torre sembra posizionata per una prospettiva angolare dell'edificio.

Così alla basilica di San Miniato si arrivava per un percorso, che non era quello centrale della scalinata ottocentesca, ma anch'esso angolare. L'Ottocento sentì il bisogno di sostituire quella veduta sghemba ad una rigorosamente centrale e costruì la grande scalinata di fronte alla facciata, cambiando completamente i punti di vista originari.

L'introduzione della prospettiva centrale brunelleschiana si tradusse in una concezione diversa dello spazio: come per la pittura, così anche per l'architettura impose una visione centrale di un edificio ed una simmetria delle parti che rispondeva alla *concinnitas* albertiana, un termine che non può semplicemente essere tradotto con simmetria, ma consiste in un'armonia che è equilibrio delle parti rispetto al tutto. La visione prospettica centrale è una visione simbolica, per parafrasare l'espressione di Erwin Panofsky nel celebre saggio del 1927 "La prospettiva come forma simbolica". Essa parte dal presupposto che il cosmo e la natura rispondano alla legge armonica dei numeri, un sistema ordinato e misurabile, al cui centro è l'uomo che tutto in sé racchiude.

Ma nota Riccardo Falcinelli "un disegno prospettico funziona solo se mi ci metto davanti con esattezza: se lo osservo di lato appare sghembo". La centralità di un'immagine "è la manifestazione di una volontà, il segno parlante del mondo che si sottrae al caos e al disordine". Di conseguenza la prospettiva centrale impone strade rettilinee, piazze geometriche, architetture solide con proporzioni equilibrate, progettate per una visione frontale.

Oggi la fisica quantistica ha posto in crisi la sicurezza umanistica sull'ordine misurabile del cosmo. Anche l'architettura contemporanea sembra aver subito l'effetto di questa crisi, proponendo edifici dalla plasticità informe e scultorea, che non rispondono più alle antiche leggi dell'armonia. A quale visione rispondono le torri contorte che i nostri architetti elevano contro il cielo? Quale è lo scopo di una forma architettonica che pare sfidare le leggi della gravità e della natura? Si tratta dell'ansia di Prometeo? Di una sfida al cielo ed agli dei? O più semplicemente della ferrea legge del culto dell'immagine, che deve sempre distinguersi, colpire l'immaginario, innalzare piedistalli alla personalità?

“È del poeta il fin la meraviglia...” scriveva 400 anni fa Giambattista Marino. Parole che mi sembrano di un'attualità sconcertante. Siamo entrati in una nuova decadente epoca di fasti barocchi?

E ripensando a Zevi mi domando ancora: come si pongono questi edifici con lo spazio urbano? Vi si relazionano? Sono pura immagine plastica che pretende di piegare a sé lo spazio, sia quello interno che quello esterno? O semplicemente lo ignorano e sono progettati solo per il potere dell'immagine, per essere fotografati?

SAPER VEDERE ALL'INTERNO DI UN'IMMAGINE

Nel 1957, appariva il libro di Vance Packard “I persuasori occulti”. Vi si svelavano i meccanismi psicologici della visione, dell'immagine come elemento che induce riflessi e comportamenti prevedibili e condizionabili, sul suo uso in pubblicità per l'efficace potere di persuasione. Un libro per i tempi rivoluzionario, ancora oggi lettura imprescindibile sull'uso, spesso perverso, dell'immagine e della visione.

Queste considerazioni aprono un altro aspetto del “saper vedere”, quello della componente simbolica di un'opera d'arte o di un'architettura. Aspetto questo che implica una visione intima e soggettiva, la cui comprensione varia da persona a persona.

Vi sono a mio parere tre tipologie di simboli.

La prima appartiene all'educazione ricevuta fin da piccoli: se vedo una figura umana con un'aureola attorno alla testa, subito la identifico come un santo; così se ha le ali capisco che rappresenta un angelo.

Ci sono poi simboli che indicano realtà immateriali ed idee e in passato sono stati oggetto di veri e propri compendi: celebre l'“iconologia” di Cesare Ripa, stampato per la prima volta nel 1593, che codificava i simboli da usare per le immagini allegoriche.

Esiste infine una terza categoria di simboli, diversamente dalle precedenti accessibile alla comprensione solo di gruppi ristretti ed elitari, che definiamo iniziatici o esoterici. In passato erano più diffusi di quanto generalmente si ritiene. Sono questi i segni capaci di indurre forti coinvolgimenti emotivi e psichici.

Pensiamo alla pittura di un Piero della Francesca, che oltre al colore e all'immagine sorprende per il mistero di simboli che narrano un messaggio oscuro. Per fare un esempio ben conosciuto, mi ha sempre affascinato la Pala di Brera, con quella austera Madonna, assisa in un trono sormontato da una conchiglia, da cui pende un filo a piombo che termina in un uovo; in braccio un Bambino che al collo porta un ciondolo di corallo. O la sua Madonna in attesa del Parto, assorta in un pensiero da cui l'osservatore è estraneo, nell'intimità di una tenda i cui lembi sono scostati da due angeli simmetrici ed eterei. Simboli potenti, senza la cui comprensione si ha una visione solo parziale dell'opera. L'immagine rimanda dunque ad un contenuto, a un pensiero che ci è spesso oscuro e va ricercato con paziente studio e meditazione.

Così come l'architettura religiosa romanica non la si comprende se non sappiamo che l'abside si rivolge ad est, perché il sorgere del sole è simbolo dell'attesa messianica di ogni cristiano; né la si capisce se non ne leggiamo la nitida geometria degli impianti, delle tarsie, delle decorazioni, come simbolo di un Pensiero armonico, fatto di numero e misura, che permea il cosmo e la nostra natura.

La componente simbolica di un'opera d'arte o di un'architettura appare tuttavia ancora un campo di ricerca non adeguatamente studiato e spesso lasciato ad assurde speculazioni esoteriche di chi non ha occhi per vedere.

Vedere è comprendere. Per comprendere dobbiamo osservare. Vedere senza osservare, vedere senza comprendere, è solo scorgere le cose, sensazione puramente epidermica e fugace.

FRANCO PURINI

Occhi innocenti e creativi

In un passo della sua *lectio magistralis* Sergio Givone ha chiarito che la concezione brunelleschiana della prospettiva e quella di Leon Battista Alberti non erano concordi. Per l'ideatore e costruttore della cupola di Santa Maria del Fiore la prospettiva apriva a un'idea concreta e finita del costruire, mentre in quella albertiana essa interrogava e rappresentava l'infinito. Il finito di iscriveva nel tempo in cui si manifestava, mentre l'infinito sembrava superare il tempo stesso evocando una dimensione più astratta capace di oltrepassare ogni convenzione interpretativa per addentrarsi in territori tematici sconosciuti, avventurosi, ed enigmatici. In effetti le opere di Leon Battista Alberti sono anch'esse, fisicamente, presenti a noi nei loro spazi, nelle tessiture parietali dei volumi, nella concezione geometrica delle strutture, ma al contempo si configurano come teoremi insolubili, esiti di misteriose alchimie proporzionali che nascondono problemi compositivi e costruttivi quanto mai complessi, sempre diversi ogni volta che tali opere vogliono essere decifrate nella loro interezza.

L'invenzione della prospettiva aveva permesso di superare il mondo medioevale con la sua molteplicità di visuali – si pensi agli affreschi di Giotto – nelle quali edifici, rocce, alberi, gruppi di persone si affollano in un disordine ordinato, se questo ossimoro mi è consentito. La prospettiva, che consentì la nascita del Rinascimento permetteva non solo di cogliere nella loro esattezza le distanze tra noi e le cose, facendole in questo modo comprendere nella loro essenza, ma ordinava il mondo conferendo ad esso una logica precisa che dava la possibilità di decifrarlo nella sua interezza e al contempo in ogni sua componente.

Come è noto il vedere prospettico, e più in generale il vedere stesso, ha subito nel corso del tempo una serie di mutazioni che in questo scritto non è possibile elencare in modo completo e preciso. Basterà ricordare come la visione prospettica rinascimentale è cambiata nel Barocco, si è ulteriormente riproposta nel Neoclassicismo, si è contaminata nell'Ottocento soprattutto per la nascita della fotografia, la quale, oggettivando lo sguardo, ne ha creato un altro, parallelo e a volte opposto, per approdare poi alla psicologia come vedere se stessi nel proprio interno. Nello stesso periodo il cinema ha di fatto organizzato il vedere in nuove forme, costantemente crescenti, nel numero e negli obiettivi.

Esaurita questa premessa vorrei analizzare, seppure sinteticamente, gli ultimi cinquant'anni per cercare di delineare, dal mio punto di vista, la vicenda del vedere, in particolare nelle arti. Ho già accennato a ciò che ha preceduto l'evoluzione della nostra osservazione del mondo, alla funzione della fotografia e del cinema, che hanno imposto un'idea e una pratica della visualità che si è configurata come un fattore determinante per il cambiamento delle arti stesse. Un cambiamento rivoluzionario. L'Impressionismo non sarebbe mai apparso nella pittura se la precedente necessità che essa rappresentasse il mondo non fosse stata sostituita dalla fotografia, ben presto configuratasi essa stessa come un'arte. Liberi dal dover cercare di illustrare il mondo per come esso è, nella visione ovviamente personale di ciascun artista, gli impressionisti si sono spinti

più avanti mostrandone gli aspetti impliciti o segreti, la sua identità nascosta, da sempre rimasta come qualcosa di non rappresentabile se non attraverso qualche accenno spesso indeterminato e di fatto quasi del tutto incommunicabile. Anche l'Espressionismo ha rivelato una realtà distorta, preoccupante, oscura, pervasa, come nel precedente Romantiscismo, che ha visto il bello nel brutto e nel deforme nell'orrore – si pensi all'arte visionaria di William Blake e di tanti altri artisti, che hanno spinto al limite la loro immaginazione- di energie negative. Il Cubismo, l'Astrattismo, l'Informale, l'Espressionismo Astratto americano, hanno messo in evidenza un universo nascosto giacente in noi, già intuito da Leonardo quando parla delle macchie sui muri come figure casuali che ci dicono qualcosa che vuole coinvolgerci. Un universo che si è aperto a uno sguardo che lo ha esplorato scoprendo paesaggi interiori da riconoscere, nominare, rendere visibili a tutti.

Nel Novecento mi sembrano tre gli orientamenti i quali, oltre alla fotografia e al cinema, hanno avuto un ruolo fondamentale nel vedere, trasformandolo attraverso un processo evolutivo ancora in atto. Il primo orientamento è quello proposto dal Futurismo con il mito della velocità, della violenza bellica, della macchina come sostituto necessario della bellezza plastica. Il secondo è la Metafisica, di Giorgio De Chirico, il quale in riferimento ad Arnold Böcklin, ha saputo introdurre nella pittura una narrazione inquietante nel mistero soggettivo che rinvia, con atmosfere che ricordano oltre l'artista svizzero Nicolas Poussin, a un sovramondo mitologico del tutto opposto alla modernità. Il terzo orientamento che penso sia stato determinante nel modificare il vedere è quello di Marcel Duchamp, che ha saputo creare un immaginario visibile come prodotto di un concettualismo a volte più che enigmatico, come nel "Grande vetro". A corollario di queste tre invenzioni del vedere nel Novecento non si può dimenticare l'invadenza crescente della pubblicità, anche essa in grado di trasformare il vedere attraverso l'interazione costante di icone commerciali, un aspetto della vita, soprattutto urbana, che Andy Warhol ha saputo interpretare magistralmente. In breve, nel Novecento, la presenza di un vedere fantastico parallelo a quello reale, che era esistito da sempre, come ci insegnano le fiabe, i romanzi, ma anche i quadri, le sculture e le architetture si fa progressivamente più costante, diretto e operante, un vedere ideale, pressante nella sua costante presenza, che sfida quello reale. Nell'architettura il vedere del Novecento è notevolmente cambiato, forse in modo irreversibile. La semplificazione razionalista ha dato vita a un vedere sintetico che considera primario il volume, gli spazi esterni e quelli interni ricondotti a una geometria primaria. Il tutto in un comporre sostanzialmente paratattico sostanzialmente basato sull'accostamento degli elementi non più intesi come parti di un insieme organico ma come entità autonome aggiunte alle altre. Questa semplificazione è comunque contraddetta da quella che Le Corbusier ha definito come la promenade architecturale, ovvero l'esplorazione di un edificio attraverso una ritualità visuale che scopre gradualmente, con adeguate regole, attraverso percorsi veloci e altri lenti, un'attenzione alla luce, un montaggio di sapienze attentamente selezionate, una coreografia di spazi parlanti che celebra un'esperienza vitale, spesso esaltante, da ricordare a lungo. A questa dualità fortemente dialettica, che dà vita a una lettura visiva, va aggiunta la considerazione del carattere dell'edificio a partire dal rapporto tra tettonica e architettura, vale a dire la relazione che lega la logica strutturale di una costruzione al modo con il quale essa è espressa nei termini di una superiore necessità espressiva, la *venustas* di cui parla Vitruvio. Tornando per una breve diversione alla settima arte, va detto che tramite la sceneggiatura essa ha an-

che avuto un effetto importante nella letteratura. Molti romani, ma forse è giusto dire, pressoché tutti, per scelta o inconsapevolmente hanno interiorizzato un carattere filmico che ogni lettore antepone all'interpretazione della trama, come avviene, per limitarmi a un solo esempio, scorrendo le emozionanti pagine de Il grande Gatsby di Francis Scott Fitzgerald.

Alcune distinzioni importanti che occorre includere in queste note riguardano il vedere programmatico e il vedere casuale, il vedere da vicino e il vedere da lontano, il vedere l'insieme e il vedere il dettaglio. Il primo è l'esito di una scelta di cosa osservare e comprendere. Una scelta che quindi presume una preparazione preliminare nella quale si antepone una visione probabile e desiderata a ciò che si osserverà. In questa forma del vedere c'è quindi un che di artificiale che spesso altera la verità di quello che il nostro sguardo sta interpretando. Senza dimenticare che il vedere, nelle sue due forme, è un atto individuale che si confronta ogni volta con le convenzioni relative alla lettura del mondo. Convenzioni che le società non possono non diffondere e sostenere. Il vedere casuale è invece imprevedibile. Esso ci può sorprendere mostrandoci qualcosa che ci colpisce o ci lascia indifferenti. Nel primo caso ciò che vediamo si imprime indelebilmente nella nostra mente lasciando in essa la volontà di replicare l'inaspettato; nel secondo la cosa vista, per noi non rilevante, viene cancellata assieme alle sue inevitabili risonanze concettuali e le sue affinità figurative con altre entità, tra le quali alcuni consueti e ricorrenti oggetti di affezione del nostro vedere.

La seconda distinzione concerne la differenza tra il vedere da vicino o e vedere da lontano. Nel primo caso ciò che si osserva è in un certo senso distaccato dall'intorno, proponendosi così, ai nostri occhi, come qualcosa di esclusivo, che afferma decisamente, e in modo esclusivo, la propria presenza nello spazio. La visibilità contemporanea è orientata quasi esclusivamente sulla seconda modalità. Il messaggio implicito è che ciò che si sta guardando non ha una sua identità, o se la possiede non è rilevante, come se l'oggetto al quale rivolgiamo la nostra attenzione sia il prodotto indiretto di una molteplicità di presenze naturali e artificiali. Il vedere, in quanto esito tra i più importanti della rivoluzione digitale, è orientato sulla visione a distanza perché essa si configura come un campo di elementi non autonomi ma eteronomi, sostanzialmente interscambiabili, la cui riconoscibilità si dissolve solo apparentemente in un'immagine del tutto unitaria. L'occhio digitale riduce le eventuali differenze dei tanti aspetti del mondo, dei suoi paesaggi, delle città, degli edifici e degli esseri umani omologandoli in uno scenario che tende a una definitiva astrazione. Da tutto ciò un'ulteriore distinzione, contraddittoria ma per un verso inevitabile, tra il vedere l'insieme e vedere il dettaglio. Se l'insieme, vale a dire un certo contesto, si trasforma in una rappresentazione parallela che ne annulla le complessità, ridotta a schema, il dettaglio si configura come l'estremo tentativo di tale insieme di avere una sua costituzione plurale. Tuttavia è proprio questa intenzione che finisce con il considerare l'attitudine generica, e generalizzante, dell'occhio digitale risolutiva, necessaria, innovativa.

A quanto descritto in un precedente paragrafo di questo scritto sulle trasformazioni del vedere nel Novecento, vanno aggiunte ulteriori mutazioni prodotte dalla rivoluzione digitale, dal primato della tecnica, da tempo ormai, chiamata tecnologia, dai mass media e dalla liturgia laica del consumismo, che è qualcosa di diverso e lontano dal necessario consumo. In effetti il consumismo si propone come l'accelerazione incessante di un'esigenza a circondarsi e usare oggetti spesso superflui, a sperimentare diverse forme di abbigliamento in una costan-

te ricerca di matrice narcisistica, accumulare strumenti che amplifichino oltre il limite del normale la capacità di esistere su più piani all'interno di un'ossessione presenzialista. Non è possibile approfondire, in questo testo che non può essere eccessivamente lungo, ciascuna di queste quattro cause di un vedere sempre più autoreferenziale il quale non ha fatto altro che negare se stesso. Il digitale disperde l'unicità irripetibile dell'essere umano attraverso una voluta molteplicità di variazioni e delle conseguenti espressioni di ciò che esso è il cyberspazio. La realtà virtuale, quella aumentata, il metaverso, sono entità ridondanti che spostano e dilatano quella narrazione parallela che ha sempre accompagnato la vita umana, come ho già ricordato. Vedere con gli occhi virtuali la realtà è oggi quanto mai rischioso, anche perché si è più visti dalla realtà vera tradotta in virtuale che persone che vedono. Le migliaia di immagini di sé con dietro il Colosseo prodotte ogni giorno a Roma dai turisti sono la prova che l'Anfiteatro Flavio non è veramente visto ma che sono i turisti che vogliono essere visti e certificati, nella loro presenza, dal grande monumento.

L'inversione del vedere, che non è più un atto cosciente, ma come ho appena detto, l'essere visti come prova del nostro esistere, testimonia che non esiste più un progetto del vedere, ovvero una scelta su cosa selezionare del mondo e come vedere ciò che si desidera conoscere, comprendere e ricordare. Saper vedere non sembra essere più un crociano atto ideale, come si constata leggendo il celebre libro di Matteo Marangoni, ma forse significa oggi ricostruire dalle sue basi il vedere a partire da una critica motivata alla saturazione imponente e soprattutto totalizzante delle immagini. Limitandomi all'arte, un quadro o un edificio sono oggi sopraffatti, fino quasi a diventare invisibili, da una nuvola sempre più spessa di opere che hanno dato vita alle loro origini, vere o presunte, di opere analoghe contemporanee o successive, di assonanze con altri manufatti, di derivazioni letterarie da loro generate, dall'essere materiali per fotografie o film. In sintesi il vedere è ostacolato da un'iperbole visiva che finisce con l'oscurare quel contenere, la parola vedere, come ha ricordato nella sua *lectio magistralis* Sergio Givone, l'idea che dà senso a ogni cosa o opera. Il significato che quindi cerchiamo vedendo, la cosa che interroga i nostri occhi, ci viene negata da un'attitudine, condivisa dai più, alla ridondanza descrittiva, a una seduzione superficiale, al rinvio a realtà alternative, a un piacere di guardare che ha tolto alla vista la sua essenza, consistente in un'acquisizione istantanea che però include, in una contraddizione vitale e positiva, itinerari labirintici, abissi di confronti, una sensibilità implicita a trovare la direzione giusta del nostro cammino erratico che sa dove farci arrivare ma che non sa indicare come pervenire al significato che cerchiamo nelle cose che si desidera. Saper vedere oggi si potrebbe quindi configurare come una temporanea sospensione di ogni contesto iconico che oggi assedia ciò che vediamo, per un verso fissandolo solo nel presente, per l'altro circondandolo di una sfera di visioni non cercate che lo dissolvono per il loro inesauribile sovrapporsi in una moltitudine di versioni, di oggettivazioni e di derive semantiche, in qualcosa di molto vicino a un preoccupante nulla. Forse è solo l'unicità di un vedere che non dimentica ciò che essa è nella sua profonda e sorprendente semplicità che può indicarci la direzione da prendere per rendere i nostri occhi non solo capaci di rivelarci il problema che ci viene sempre proposto da ciò che osserviamo ma che siamo, al contempo, di nuovo innocenti e creativi.

ROBERTO DE RUBERTIS

Cambia il vedere?

Agli inizi di questo secolo Erwin Schrödinger (1) aveva posta l'attenzione sul ruolo essenziale che, a suo avviso, aveva avuto nell'evoluzione dell'uomo la consapevolezza di essere anche lui parte dell'ambiente che lo ospitava, vale a dire parte dell'immagine di quel mondo in cui lui stesso viveva e di cui aveva percezione; passando così da soggetto guardante a oggetto dell'attenzione. Da allora è stata progressivamente accettata l'idea che i modi del vedere abbiano fatto parte essenziale dell'evoluzione intellettuale e sociale. Perciò è diventato sempre più importante sapere come, nella visione, le immagini vengano prodotte e ne venga fatto uso, tenuto proprio conto delle sostanziali mutazioni subite nel tempo.

È proprio l'interrogativo che in questo incontro oggi ci si pone, di fronte alle grandi modifiche indotte dal moltiplicarsi delle forme di produzione e trasmissione dell'immagine con nuove tecnologie. La domanda ci viene sollecitata dal dubbio che vedere il mondo in modo diverso possa indurre l'uomo a "essere" e quindi anche a comportarsi in altro modo, magari anche non espressamente desiderato.

È la domanda che ci si pone proprio oggi: vale a dire da quando sono disponibili crescenti opportunità tecnologiche di fare uso di immagini variamente rappresentate e "modificate", rispetto a quelle direttamente captate dall'ambiente. Va infatti nascendo il dubbio che l'uso progressivo delle loro numerose innovazioni, siano esse di carattere ottico-geometrico che tecnico-informatico, possa modificare la natura stessa del vedere.

Con la conseguenza che stia forse evolvendosi una nuova mutazione percettiva più adatta (o, con termine evolucionistico, più *ex-atta*), quindi meglio usabile, per un "nuovo vedere". Una mutazione che magari potrebbe proprio favorire la nascita di un'autocoscienza "aggiornata", come riconoscimento del nuovo rapporto dell'uomo con il mondo: in maniera forse più adeguata alle esigenze che si pongono attualmente nell'era dell'antropocene.

Ma il problema non è di oggi. Accertarsene sarebbe utile anche per capire quanto e come questo genere di "aggiornamenti" si sia presentato già molte volte in passato, confermando quanto intense e condizionanti siano state le mutazioni nel vedere e nel capire il mondo in modo nuovo.

Il fenomeno è infatti antico ed è ben noto come siano state importanti, ad esempio in epoca classica, le rappresentazioni idealizzate della figura umana nell'indirizzare le scelte estetiche degli artisti nonché dei fruitori delle opere: scelte che avrebbero poi indirizzato il futuro della scultura, come pure della moda, non solo dell'epoca, ma di tutte le tendenze a venire.

Ugualmente l'equilibrio figurativo delle architetture più imitate, fu molto spesso di modello per orientare il perfezionamento degli ideali di bellezza delle opere che poi a lungo avrebbero condizionato l'estetica di intere città .

In modo analogo la valutazione delle proporzioni volumetriche e della qualità figurativa degli ambienti edilizi interni non fu certo indifferente all'uso disinvolto della prospettiva di cui si sarebbe fatto ampiamente uso dopo l'affermarsi del Quarto Stile pompeiano. Allo stesso modo sono innumerevoli le occasioni in cui la figura umana, variamente protagonista nella ritrattistica, pittorica e scultorea d'ogni tempo, ha condizionato l'aspetto estetico dei personaggi rappresentati, adeguandolo a quanto esibito dalle loro sembianze figurative.

Ancor più condizionante fu forse l'influenza del "modo di vedere" romantico nell'indirizzare la progettazione di ville e parchi settecenteschi; concepiti proprio come li si sarebbe voluti vedere: vale a dire dipinti su tele vaste almeno quanto li si era desiderati. E questo elenco potrebbe non finire mai.

Esempi come questi confermano che un importante esito del vedere, vale a dire dello "sguardo" non è solo assumere informazioni tramite l'organo della vista: vale a dire raccogliere passivamente osservazioni oggettive utili, quanto elaborarle criticamente, attribuendo a ciò che si osserva le mutazioni che si vorrebbero vedere: quasi si usasse una sorta di "proiettore" del desiderio nel mondo; vale a dire una sorta di operatore attivo, compartecipe creativamente alla sua realizzazione. Fino a convincersi che la realtà potrebbe essere proprio così e quindi in fondo "modificando il vedere" (c.v.d).

In tal senso, il vedere è l'operazione percettiva più complessa che con i sensi si possa compiere per venire a conoscenza del mondo. Richiede, più di ogni altra forma di comunicazione, un codice di trasmissione in cui ad ogni segno può corrispondere una grande vastità di significati. Tra questi in primis, ovviamente, l'apparenza proiettiva dell'oggetto della visione e quindi la sua oggettività "ottica", che è certamente essenziale. Ma spesso, nell'immagine trasmessa con la visione, conta l'esaltazione di altri suoi aspetti importanti che rendono più efficace il messaggio, modificandolo nel senso desiderato. Ad esempio assumere un atteggiamento in un certo senso "progettuale" o almeno di guida alla mutazione: indispensabile perché questo nuovo "vedere" possa essere di guida per indirizzare produttivamente eventuali modifiche che potrebbero essere apportare alla realtà come la si preferirebbe vedere, fino al punto da credere inconsapevolmente di vederla così. Tutto questo non vuol dire proprio "cambiare il vedere"?

Tuttavia i cambiamenti più importanti non sono però quelli soggettivamente determinati dall'atto dell'osservare, ma quelli indotti dal fatto che le immagini sottoposte all'osservazione siano state preventivamente modificate dall'autore in modo che alcune sue caratteristiche siano più "evidenti": in un certo senso accentuate, più evidenziate, esibite o caricature dall'autore stesso perché il loro significato sia più manifesto.

L'osservazione diretta, quando è indirizzata a "convincere" il destinatario del

messaggio è sempre più surrogata dalle infinite forme di *ri*presentazione dell'immagine che il mondo dei media sostituisce alla realtà, surrogandola con copie variamente (e intenzionalmente) modificate rispetto ai soggetti originali. Questo determina una progressiva presa di distanza della realtà percepita rispetto ai soggetti originali; con il fine di esaltarne le caratteristiche da esibire.

Il "vero" diventa così sempre più "finto" e il vedere diventa progressivamente un prodotto collettivo, più vicino alle attese del destinatario. Non si tratta quindi solo di "voler credere" che il mondo sia come lo si vorrebbe, ma di preferire che "sarebbe meglio" se fosse proprio così: come infatti un'intera cultura dei destinatari del messaggio testimonia: nell'evoluzione dei desideri e delle abitudini. Vale a dire che il vero sia sostituito da un mondo dove si vede ciò che viene "esibito" dalla pubblicità, dai media e dagli slogan visivi che abbondano in ogni forma di comunicazione di massa.

In questo senso il "vedere" diventa progressivamente un prodotto collettivo che tende a "far credere" che il mondo sia, non come è desiderato singolarmente da ciascuno di noi, ma come è globalmente promosso e sostenuto da un'intera cultura, nell'evoluzione dei suoi desideri e delle sue abitudini.

Evoluzione che viene principalmente indirizzata e indotta in ogni campo dall'arte e della comunicazione da tutte le influenze prodotte dai modi del comunicare. Influenze che inducono a "vedere" e, spesso intenzionalmente, a "guardare" proprio come ci fanno vedere e guardare i media. Vale a dire esaltando, selezionando e, all'occorrenza, alterando, l'autenticità delle apparenze originali. Nella buona sostanza, quindi, ancora una volta "cambiando" il vedere".

Ma l'aspetto nuovo, non sufficientemente indagato, dei cambiamenti qui illustrati è che vanno producendosi con velocità progressivamente crescente. Che il vedere muti non è contestabile, ma è necessario segnalare che oggi lo fa in modo sempre più rapido, tale da produrre esiti non previsti e non desiderabili, come una sorta di "inflazione espressiva", lesiva della corretta efficacia del vedere.

In passato talora furono necessari molti millenni perché le fattezze tipiche di un'abitazione divenissero espressive della "temporalità" della sua funzione; poi secoli perché anche le fogge degli abiti lo fossero; oggi pochi decenni bastano perché perfino le sfumature di colore di un rossetto possano dirsi "superate", inducendo produttori e consumatori ad aggiornare rapidamente i criteri di valutazione.

Non si è voluto prendere qui in esame i cambiamenti prodotti nel vedere dalle mutazioni di stato d'animo del percettore: la valutazione di ogni cosa al mondo potrebbe essere soggettivamente molto alterata da uno sguardo non sereno. Ma non si è ritenuto che questo fosse negli obiettivi del quesito.

Si vuole però segnalare che comunque, per quanto qui considerato, il vedere non sia in nessun caso l'atto passivo che sembra.

GIANNI CONTESSI

Trilogia pasoliniana ovvero in aula poco prima del congedo, 2015

*Ed egli conoscerebbe la sventura di essere capito,
la peggiore che possa abbattersi su un autore.*

E. M. CIORAN

Università di Torino, nel 2014 o nel 2015. Aula troppo vasta per la trentina di studenti convenuti per seguire la lezione di Storia dell'arte contemporanea da noi ormai stancamente tenuta nella mattinata di un giovedì o venerdì invernali. Supporto o sussidio didattico il primo lungometraggio di Pier Paolo Pasolini: *Accattone*, un capolavoro sorprendente, anche per le sue acerbità e per il dispiegamento di rettoriche iconografiche e, in fondo, anche recitative, come si conviene ad un'opera che ha ritmi e pathos di una rappresentazione sacra, laicamente trascritta, manierismi compresi.

Un film, *Accattone*, che sin dalle prime immagini impone il silenzio e al quale il bianco e nero del cinema d'autore del 1961, anzi, dell'intero decennio, conferisce allo spettatore d'età il sapore di una giovinezza ormai antica e sconcerta e scontenta il giovanissimo spettatore studentesco. Quest'ultimo al cinema si aspetta e gradisce schermi panoramici, policromie ed effettacci speciali, nonché sonorità fragorose come quelle prodotte dai "bassi" nei concerti di musica rock, con fracasso stereofonico da immersione totale nello spettacolo cinematografico inteso, a questo punto, come opera d'arte totale, persino wagnerianamente.

Negli anni, chi scrive ha visto e mostrato numerose volte il film agli studenti, per lavorarci sopra, sperabilmente insieme, nel nome di una ricezione del capolavoro pasoliniano che tenesse conto dell'interazione palese della vicenda narrata con l'ambiente fisico di una Roma molto lontana da quella del neorealismo e pure dalle sue propaggini (non parleremo di degenerazioni o derive come fa, a un dipresso, Manfredo Tafuri, spesso esageratamente ideologico) tinte di rosa. Non mai il centro storico, sempre il degrado delle borgate, anche quello di più recente edificazione, come nel caso di *Mamma Roma* (1962), il secondo lungometraggio di Pier Paolo Pasolini, anch'esso girato nel più doveroso bianco e nero, cui fa da controcampo e controcanto storico-antropologico (ma quanta antropologia italiana anche nelle altre due opere cui si dovrebbe aggiungere l'episodio "La Ricotta", parte del collettaneo *Ro.Go.Pa.G.*) e il *Vangelo secondo Matteo*. Il quale *Vangelo*, al di là della rievocazione e particolarissima ambientazione (i *Sassi* di Matera), pauperistica e terzomondista, si contrappone, ad evidenza, alle grandiose ricostruzioni in stile "peplum", in voga a Cinecittà come a Hollywood.

Ora ad ognuno parrà superfluo sottolineare che tutti i film del Maestro friulano qui convocati sono rappresentazioni di tragedie, tragedie di classe e tragedie di storia. Anzi, Tragedia della Storia, nel caso della Crocifissione. E non staremo qui a ridondare ricamando, tuttavia non senza giustificazione, sulla fisiognomica pasoliniana che, prima di proiettarsi sugli interpreti dei suoi film, gli è integralmente propria, come rappresentazione o invece stratificazione di una sofferenza individuale antica che vale anche come dolore storico radicato nei luoghi del Friuli.

Quando Pasolini venne sepolto, nella sua orazione funebre, David Maria Turollo definì il Maestro di Casarsa "povero friulano". Lo stesso soma in cui si incidono con pari intensità le tracce del dolore del figlio, quello della madre Susanna Colussi che, del resto, nel ruolo e negli atteggiamenti della Mater Dolorosa ai piedi della Croce campeggia con ineludibile, intensa espressività recitativa ne *Il Vangelo secondo Matteo*. E non paia trasferimento di superfetazione melodrammatica o appropriazione ingiustificata il pensare ad una possibile proiezione autobiografica che leghi specularmente Susanna Colussi e Pier Paolo Pasolini, la madre al figlio frequentemente crocefisso metaforicamente dall'opinione pubblica e dalla magistratura in un'Italia codina, bigotta e fascistoide d'altri tempi. Non è inappropriato identificare, dunque, il Cristo con lo stesso Pasolini nel pur esibito ed espressionistico strazio da cinemato muto (e muto è il sonoro, se non per il Sublime delle musiche di Bach e Mozart che ambientano l'efferatezza dell'esecuzione).

Ma non del *Vangelo* si tratta in questo caso, ma di *Accattone* e, soprattutto, di *Mamma Roma*, altro film che, sin dalla prima scena, impone il silenzio.

Di quest'ultima opera è memorabile l'incipit, un'Ultima Cena blasfema, sulle orme di Andrea del Castagno, e forse anche del Buñuel di *Viridiana*, dove ex prostitute e magnaccia partecipano ad un convito matrimoniale di plebea romaneschità.

In *Mamma Roma*, che poi è Anna Magnani, si avvertono echi di una irrisolta dialettica città-campagna, irrisolta anche perché Roma non è, perché non poteva essere, città lambita da sentori di modernità e la campagna le risultava più intrinseca di quanto non potesse accadere a Milano. La campagna è quella dove il co-protagonista della vicenda, figlio disperato della già prostituta Magnani, nel frattempo riciclatasi come verduraia e fruttivendola rionale con aspirazione ad un decoro piccolo borghese, viene prelevato per farne cittadino di borgata.

Ora non dobbiamo e non vogliamo neppure riassumere la vicenda narrata nel film, tutta polarizzata sul rapporto, anche socialmente distorto, madre-figlio. E come non pensare ancora a Susanna e Pier Paolo, sebbene altri e ben differenti siano ruoli e collocazioni, ma la campagna romana rinvia necessariamente a quella del Friuli Occidentale dove il giovane artista è cresciuto e dove, nella materna Casarsa, è sepolto nel modo di un semplice ritorno alla terra, disegnato dal grande architetto friulano Gino Valle.

Le ultime e penultime sequenze del film sono lancinanti (il letto di contenzione

carcerario su cui è costretto il figlio ripreso, con insistita messa a fuoco, dal Cristo prospetticamente scorciato di Andrea Mantegna) e vi è la rappresentazione parallela del "povero cristo", il figlio sventurato di Anna Magnani che invoca la madre e la madre sfigurata dall'angoscia all'interno della sua casa, un moderno fabbricone borgatario, con sullo sfondo una Roma non turistica, non rosa, remota e indifferente e persino ostile. E proprio ragionando su *Mamma Roma* pare giusto ricordare una lezione in tema svolta molti anni fa nell'Accademia di Brera insieme al bravissimo collega Dario Trento, purtroppo prematuramente scomparso.

Anche avendo visto molte volte sia *Accattone*, sia *Mamma Roma*, del primo come dimenticare il personaggio "Stracci" che, già in ceppi, perché tratto in arresto, solleva le braccia incatenate con un triplice Segno della Croce per benedire il morende Sergio Citti nelle vesti di "Accattone"? E, soprattutto, come rimanere indifferenti al cospetto di tutta la sequenza finale di *Mamma Roma*?

E invece, come non rimanere sbalorditi e sconcertati nel momento in cui, a visione conclusa, nell'aula vengono riaccese le luci?

Un'istantanea, totale estraneità al film, un'istantanea reimmersione nel continuo, futile, evasivo, destituente, infondato scambiare battute con il vicino di banco, ridere insensatamente a conclusione di una tragedia in bianco e nero, su piccolo schermo, che vede agire in una Roma di squallore borgatario al confine con la campagna, ignota alla loro inconsapevolezza di studenti usa e getta, nell'università gratta e vinci della Repubblica italiana, dove son tristezze molte e studenti cinesi che, accompagnandosi esclusivamente ad altri studenti cinesi, nulla sanno della lingua italiana, però necessaria a sostenere un pur blando e grottesco esame.

Ora, insegnanti delle scuole medie, addentro nelle cosiddette "problematiche" dell'età evolutiva, ci fanno notare che queste ultime generazioni così omologate non possiedono né memoria storica né, tanto meno, "occhio storico" e, se è esistito l'"occhio del Quattrocento", come i moderni classici della Storia dell'arte ci hanno insegnato, ovviamente esiste un occhio del Ventunesimo secolo, che poi è appunto quello dei moderni studenti universitari e non solo.

Ciò tuttavia non cessa di destare meraviglia in chi, come noi, ha conosciuto l'Italia dell'immediato secondo dopoguerra. E non tanto per la scarsa familiarità del cinema in bianco e nero o per tecniche registiche datate o per ambientazioni desuete e dunque incomprensibili, non si dice per cinesi o iraniani cui peraltro l'Università italiana non ha inteso imporre la conoscenza della nostra lingua "a monte", cioè al momento dell'iscrizione, ma, paradossalmente, per gli stessi, poco acculturati studenti italiani.

E non tanto, si diceva, per la scarsa familiarità suddetta con elementi o codici pertinenti ad una cultura visiva o visuale che dir si voglia ancora legata al Novecento e alle sue tecniche di racconto (cfr. Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au xx^e siècle*, Seuil, 2003), non più praticabili agli occhi di una umanità sprovvista di stratificazione e invece succube di ben altre scorciatoie e accele-

razioni spazio-temporali. Come se noi stessi, qui ed ora, ci potessimo riconoscere nelle modalità narrative o nella recitazione stessa del cinema muto degli anni Venti dello scorso secolo. Ma, come i dischi di vinile, i cosiddetti 33 giri, trovano non pochi acquirenti tra i musicofili, così noi stessi non abbiamo difficoltà ad apprezzare *Il gabinetto del dottor Caligari* (Robert Wiene, 1920), con le sue improbabili ambientazioni e topologie disassate e destabilizzanti, da cui un geniale artista italiano del nostro tempo, Gianni Colombo, trasse acuminata, intelligente ispirazione per le sue installazioni ambientali. Figlie, esse, di un costruttivismo razionalmente assurdo e persino comico, per come l'artista, grande conoscitore di tutta l'avanguardia storica, pure cinematografica, aveva bene introiettato qualche motivo da almeno un film di Buster Keaton.

Passi, dunque, tutto questo, che può essere storicamente inquadrato. Ciò che invece non trova inquadramento e neppure giustificazione è che dopo la proiezione dei tre capolavori d'esordio di Pier Paolo Pasolini si abbia voglia di scherzare, ridere, giocare con lo "smartphone", scambiare battute con il compagno di banco.

Chi scrive, alla sua età, pur conoscendo quelle opere quasi a memoria, esce a testa bassa, ancora scosso, e se ne va per la sua strada. E senza provare alcun compiacimento di sé e del suo essere ancora capace di commuoversi. Come quando pensa al consapevole avviamento al martirio dell'architetto Giuseppe Pagano Pogatschnig, già alquanto fascista, e morto da partigiano antifascista a Mauthausen nell'aprile 1945, a poche ore dalla Liberazione.

Religiosità dell'umano e sacralità, tutta civile, per comuni crocifissioni.

Vedere oggi nelle pratiche artistiche

Come ha mostrato Sergio Givone nel suo intervento all'Accademia delle Arti del Disegno, la radice di "vedere" - "video", contiene "id", da cui idea: ciò mostra, sin dall'etimo, il legame tra visione e idee. Givone ha declinato questa interconnessione in alcune direzioni, tra le quali l'heideggeriano disvelamento, *aletheia*, affrontato nelle facoltà di arte e di architettura a partire dalla lettura di *Sentieri interrotti*¹ e dal saggio "Costruire, abitare, pensare"². Quindi ha declinato il tema del vedere in rapporto alla *connoisseurship* e il "saper vedere" del maestro che riconosce la cosa per quello che è. Quindi il rapporto tra scienza e visione, con la scoperta della Prospettiva nel Rinascimento e le diverse impostazioni di Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti.

A partire da queste riflessioni, quali letture suggerisce il presente di questa relazione? Me ne vengono in mente alcune, che si sono andate affermando durante la nostra epoca di Capitalismo estetico.³ Le presento separatamente, senza cercare forzose connessioni che le riconducano a un sistema unitario. Tuttavia, il primato finanziario e l'incessante innovazione tecnologica che dominano questa fase di sviluppo capitalistico globale trasformando gli strumenti in Enti, anzi negli Enti più efficaci e caratteristici della contemporaneità,⁴ possono essere posti alla base per delineare un quadro di insieme.

Elenco quattro prospettive.

1 SOCIALE – Viviamo nel momento di affermazione del panotticismo: l'essere visti dentro le nostre case, l'essere osservati in città nel nostro agire sociale senza sapere chi ci osserva;

2 SCIENTIFICA - Il potere finanziario esercita un potere anche sul vedere: più investo più ho tecnologie per ampliare la visione sia delle opere, sia per trasmettere l'immagine le opere esiti di pratiche artistiche;

3 NEUROESTETICA – La scoperta dei Neuroni-specchio ha dimostrato che il cervello agisce anche se a uno stimolo si sostituisce la immagine che genera quello stimolo: la corteccia cerebrale si attiva quando vedo qualcosa che rimanda a una azione anche in assenza dell'azione stessa;

4 COMUNICATIVA - Faccio vedere ciò che voglio sia comunicato (l'iconico) e

1 M. HEIDEGGER, *Holzwege*, 1950. Trad.it., *Sentieri interrotti*, Firenze, 1968.

2 M. HEIDEGGER, "Costruire, abitare, pensare", in *Vorträge und Aufsätze*, 1976. Trad. it., *Saggi e discorsi*, a cura di G.Vattimo, Milano 1976.

3 V. CODELUPPI, "Il Capitalismo estetico", in *Studi di Sociologia*, 2019, n.3, doi 10.26350/000309_000068.

4 Si veda, per questo, il pensiero di Emanuele Severino.

occulto il resto. La costruzione delle immagini fake, la costruzione del consenso intorno a ciò che voglio vedere.

1 SOCIALE - Nel suo articolo intitolato "We're not going back to normal" Gideon Lichfield, Global editorial director di *Wired*, ricordava come molte delle pratiche che hanno fatto irruzione durante il lockdown "won't go back to normal in a few weeks, or even a few months. Some things never will".⁵ Tra queste figurano lo smart working (e il telelavoro), che favorisce risparmio aziendale ed è stato accettato o apprezzato dai dipendenti.⁶ Questi orientamenti assunti nel campo del lavoro con il Coronavirus SARS-CoV-2 impattano sulla "vecchia" idea di Walter Benjamin di casa come patria dell'individuo⁷ e sul modo di osservarla. Nella fase post-pandemica, infatti, il Capitalismo globale cercherà di impossessarsi, progressivamente, dell'abitazione privata come luogo di esercizio del lavoro, del controllo dell'individuo e della produzione.⁸

La riflessione filosofica aveva già portato all'attenzione il tema dell'individuo osservato nel "suo" spazio senza essere visto, ovvero osservato in uno spazio panottico. Solo che, un tempo, quello spazio era quello del carcere come progettato da Jeremy Bentham nel XVIII secolo, mentre ora rischia di diventare quello domestico. Il tema era stato affrontato dal post-strutturalista francese Michel Foucault in *Sorvegliare e punire* nel 1975.⁹ Dall'età classica il corpo dell'individuo, aveva mostrato Foucault, è entrato in un ingranaggio di potere, in una "meccanica normativa" che definisce gli spazi e le distanze per corpi da rendere docili. Per assoggettarli, la disciplina sui corpi li sottrae dalla "localizzazione sparsa"¹⁰ disciplinandoli in specifici luoghi chiusi, come la clausura.¹¹ Oggi è il luogo privato ad essere diventato quello della clausura, lo spazio entro il quale si attua la sorveglianza. Dal lockdown in poi, le telecamere hanno cessato di osservare chi c'è fuori dalla casa, e osservano se e chi esce di casa. Dal lockdown in poi il lavoratore in smart-working e la sua abitazione sono costantemente osservati dall'occhio digitale. Il sistema si è capovolto: il privato è diventato ciò che è osservato in maniera anonima, panottica. In *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power* la sociologa ameri-

5 G. LICHFIELD, "We're not going back to normal", *MIT Technology Review*, 17 March 2020.

6 A testimonianza di ciò riportiamo i dati di un sondaggio condotto dalla Agenzia per la trasformazione digitale della Regione Lombardia:
<https://www.trasformazione digitale.regione.lombardia.it/wps/portal/site/trasformazione digitale/trasformazione-digitale-in-lombardia>

7 W. BENJAMIN, *Raum für das Kostbare*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schwepenhäuser, vol. IV, parte I, a cura di T. Rexroth, 1972. Trad. it., *Il ritorno del flâneur*, in *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Torino 1993, pp. 468-473.

8 A. GATTARA e F. GUIDI, *Empatia degli spazi*, "Position Paper", n.11, Milano, ottobre 2013.

9 M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975. Trad.it., *Sorvegliare e punire*, Torino, 1976.

10 *Ibid.* pp.147 ss.

11 *Ibid.*, p.154.

cana Shoshana Zuboff¹² ha elaborato per questa situazione i concetti di “Capitalismo di sorveglianza”, “Potere strumentale” e “Mezzi di modifica del comportamento”. L'abitazione modellata come luogo di lavoro, acquisizione di beni e consumi nonché riposo dal lavoro, sottoposta a un controllo di sorveglianza che avviene attraverso la registrazione telematica effettuata dagli strumenti in dotazione (pc, telecamere, elettrodomestici intelligenti, wi-fi, app, geolocalizzazioni di prossimità, registrazione dei meeting), rivela il volto controprassistico della nuova libertà digitale. Una eterogenesi dei fini che pone, nuovamente, gli individui nella condizione di essere sorvegliati ma questa volta “a casa propria”, senza esattamente sapere da chi e quando. Di essere sorvegliati attraverso la visione.

Questa “espropriazione” silenziosa dello spazio privato segna, in un certo senso, il trionfo dell'etica del Capitalismo nella sua prima aspirazione religiosa, tipica nel Protestantesimo e nel Calvinismo. In *Christian Directory*, il predicatore puritano Richard Baxter già elencava quelle che erano le vere condanne per il capitalista e che Max Weber individua come proprie del Capitalismo: l'adagiarsi, il godimento, la perdita di tempo, i domestici “discorsi oziosi”, il sonno che può essere solo quello necessario per riprendere la produzione. Tanto che Benjamin Franklin sintetizzò questo pensiero nel celebre slogan “il tempo è denaro”.¹³

2 SCIENTIFICA – Le alterne fortune della *connoisseurship*, gli abbagli e le compromissioni¹⁴ nell'età della disintermediazione hanno fortemente alienato nell'opinione pubblica e anche tra gli esperti la fiducia riposta nello sguardo del conoscitore alla Morelli e Cavalcaselle. All'atteggiamento definito “scientifico” o, almeno, filologico del conoscitore si sono aggiunti oggi autentici metodi scientifici per studiare un'opera e per datarla, come le analisi agli infrarossi, le stratigra-

12 Di S. ZUBOFF vedi: *The Support Economy: Why Corporations Failing Individuals e Next Episode of Capitalism*.

13 M. WEBER, *Die Protestantische Ethik und der Geist.*, Trad.it., *L'Etica protestante e lo spirito del Capitalismo*, Milano, 2010, pp.128-129

14 Ovviamente non è possibile un approfondimento su questo tema. Rimandiamo alle modalità con le quali Bernard Berenson faceva giungere, e con quali relazioni, le opere dall'Italia agli Stati Uniti in R. COHEN, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Milano, II.ed., 2017. Ricordiamo storiche controversie giuridiche su celebri opere come la *Belle Ferronière* di Leonardo, opera sulla quale ancora oggi non tutti concordano, in: John Brewer, *Ritratto di Dama. Il dipinto conteso di Leonardo*, Milano 2009. Accenniamo al clamoroso abbaglio di Carlo Giulio Argan sulle teste di Modigliani realizzate come bravata da tre ragazzi livornesi. Infine, è appena il caso di ricordare tre casi aperti: quello del *Salvator Mundi* attribuito dal 2012 da alcuni esperti e dalla *National Gallery* a Leonardo e veduto in asta nel 2017 a 450 milioni di dollari a Mohammed Bin Salman sul quale non tutti concordano (si veda: P.PANZA, *L'ultimo Leonardo*, Milano, 2018); l' *Ecce homo* messo in asta nella primavera del 2021 dalla Casa d'aste Ansorea di Madrid a 1.500 euro come “Scuola di Ribeira” ed emerso come possibile Caravaggio secondo numerosi studiosi (si veda: V. SGARBI, *Ecce Caravaggio*, Milano, 2021; ma su Caravaggio si veda anche il pamphlet di T. MONTANARI, *La madre di Caravaggio è sempre incinta*, Milano, 2012) e, ancora, il *Colosso del Prado* del 1812, dal 1931 attribuito a Goya, attribuzione poi ritirata in favore di Asensio Julià, allievo di Francisco, quindi riattribuito nell'estate del 2021 dagli specialisti del Prado a Goya e datato intorno al 1815.

fie... Utilizzati, inizialmente, con compiti strumentali nel campo della conservazione, oggi questi strumenti del "vedere oltre" diventano l'oracolo anche per la decifrazione e la ricerca di nuovi disvelamenti dell'opera. La decifrazione, l'attribuzione e persino il senso di un'opera vengono cercati oltre quello che l'occhio dell'osservatore può offrire, come se questi manufatti, esiti di umane pratiche artistiche, non fossero stati pensati a misura d'uomo. Il rapporto uomo-Natura è mediato e insidiato dall'occhio della tecnologia che è occhio *plus*, il cui fine è proprio "farti vedere quello che a occhio nudo non vedi". Naturalmente pagando, poiché hanno un costo e non si dispongono allo sguardo di tutti allo stesso modo, come una pala medioevale.

Questi strumenti sono noti a tutti noi. Sono i sistemi fotografici e di illuminazione per riprese nell'UV, ma anche nel primo Infrarosso; sono le immagini acquisibili con sistemi multispettrali come fluorescenza UV, luminescenza, Luce radente, UV riflesso, Luce di Wood, Riflettografia, Georadar... I risultati di queste indagini, di queste tecniche di *imaging*, di queste gigantesche lenti di ingrandimento hanno rotto l'idea platonica di occhio come primo strumento del pensiero ovvero dell'idea (il rapporto "video": vedere e idea). Il mondo esterno che ci appare non è più quello che l'occhio vede. Questo è diventato, al massimo, l'esito di quanto selezionato dall'Evoluzione, dunque non il massimo della visione, ma la più opportuna per le logiche evolutive. Gli strumenti ci fanno vedere anche "altro" oltre il video.

Non ritengo che queste tecniche scientifiche possano essere lette in continuità con la scoperta della Prospettiva rinascimentale ricordata da Givone. Pur nelle diverse declinazioni, nel ritenere che per Brunelleschi l'infinito sia reale mentre per Alberti l'infinito sia una simulazione, la Prospettiva rinascimentale mira a saper riprodurre con esattezza ciò che il nostro occhio vede in Natura, così come lo vede. In questo senso, la camera ottica è un esito della scienza prospettica. Oggi, invece, le tecnologie scientifiche non sono finalizzate a riprodurre ciò che vediamo, bensì a farci osservare qualcosa che non possiamo vedere: l'altro. Dunque, cos'è, oggi, un'opera d'arte: ciò che vedo o ciò che potrei vedere? Si possono ancora pensare esposizioni e musei di solo vedere o solo con un vedere-*plus*?

3 NEUROESTETICA – Per empiristi come Locke e Hume il cervello era una *tabula rasa* e procedeva alla comprensione del mondo esterno dalle sensazioni, ovvero da stimoli, molti dei quali acquisiti attraverso la vista. A partire da *Elementi di psicofisica* di Gustav Fechner,¹⁵ Wundt fondò la psicologia sperimentale¹⁶ dalla quale seguirono il Comportamentismo, che studia il rapporto deterministico tra stimolo fisico e sensazione soggettiva a seguito della stimolazione, e la Psicologia Cognitiva, che studia i processi mediante i quali le informazioni esterne vengono acquisite dal sistema cognitivo. Oggi sappiamo che il sistema limbico è un insieme di nuclei profondi che si trovano sotto la nostra corteccia cerebrale princi-

15 G. FECHNER, *Elemente der Psychophysik*, 1860. Trad.it., *Elementi di psicofisica*, New York, 1966.

16 W.M. WUNDT, *Grundriss der Psychologie*, 1897. Trad.it., *Elementi di psicologia*, Genova, 1992.

palmente composto da talamo, ipotalamo, amigdala e ippocampo. Tutti questi giocano un ruolo nella ricezione, traduzione e distribuzione dei dati provenienti dalla visione.

La Neuroestetica, fondata da Semir Zeki e Hideaki Kawabata studia questi meccanismi a partire dalla tesi darwiniana che il cervello acquisisce informazioni per migliorare la specie. Il piacere degli umani per l'arte e per le immagini significa che queste sono in grado di trasmettere miglioramenti alla specie come, ad esempio, l'aiuto a discernere le qualità e potenzialità degli oggetti. Nel 2003 Zeki e Kawabata sottoposero 300 dipinti da valutare con un range da 1 a 10 a un campione selezionato di individui disponibili a sottoporsi a FMRI. La FMRI misura il sangue che aumenta nelle zone del cervello dove 4 o 5 secondi prima si sono attivati i neuroni. Così si può scoprire di fronte a quali differenti situazioni si attivano neuroni delle stesse aree del sistema limbico. Ciò consente di fare dei paragoni: ad esempio, se di fronte a un quadro o uno spazio o una parola si attivano gli stessi neuroni che si attivano quando si prova paura, calma, piacere o viceversa... Si capisce così quale immagine dà piacere e quale dispiacere. L'esperimento confermò che quando uno vede una immagine che giudica orribile, nella FMRI si attivano le stesse aree della paura; quando uno vede un quadro che ha giudicato bello nella FMRI si attivano le stesse aree dell'amore romantico.

Nel 1996 gli scienziati Rizzolati, Fogassi, Gallese e altri dell'Università di Parma individuano l'esistenza dei Neuroni-specchio, ovvero scoprirono che nei primati alcuni neuroni che si attivano quando ci si appresta a compiere una determinata azione si attivano anche solo se vediamo compiere quella azione. Ciò rivoluziona il rapporto tra vedere e agire considerato che il solo osservare predispone il cervello a scatenare le stesse emozioni che si avrebbero agendo. Muovendo da questa considerazione, in *Architecture and embodiment*¹⁷ Harry F. Mallgrave ha cercato di dimostrare come la comprensione sensoriale dello spazio sia interrelata ai movimenti corporei. L'azione che ci si può svolgere determina la comprensione di uno spazio e le forme inducono a una azione perché attivano specifiche aree cerebrali in relazione ad azioni già viste. Per Mallgrave lo spazio si comprende in relazione all'attività motoria e a segnali ad essa connessi. Noi ricordiamo a memoria una strada attraverso steli di riferimento; se ne viene tolta una, il nostro corpo non sa come orientarsi. Seguendo la teoria dei neuroni specchio, se vedo un San Sebastiano vengono stimulate condizioni emozionali come se fossi trafitto e se vedo una maniglia dipinta il cervello si predispone ad aprire una porta, se vede una porta è indotto a una aspettativa anche se dietro c'è un muro. L'emozione, in questo senso, precede la ragione.

Si può pensare a uno spazio dove l'emozione indotta dalla vista soppianta la ragione? Credo che questa prospettiva ci ricondurrebbe alla cosiddetta "Architettura parlante" tematizzata da Jean Germand Boffrand nel XVIII secolo. Ovvero a una architettura/spazio/luogo progettato per indurre un'empatica stimolazione in vista di ciò che si vuole ottenere (bugnato = durezza e sicurezza = banca...). Se osservi il bugnato si attivano i neuroni dell'area sicurezza e quindi

17 H.F. MALLGRAVE, *Architecture and embodiment*, London, 2013.

lasci il tuo denaro. Le facciate chiare o a più partizioni favoriscono una migliore respirazione, così come in una grande hall... Credo che esistano esempi in questa direzione, come quelli sperimentati da James Turrel o da Olafur Eliasson. Alcuni studi sono portati avanti anche allo Iuav dal professor Ruzzon.

4 COMUNICATIVA - Oggi la critica d'arte e di architettura non procede sulla base di parametri razionali e intersoggettivamente verificabili, bensì per variabili, molte delle quali estranee a un'analisi metodologicamente fondata e per lo più condizionate dal sistema della finanza o dal potere seduttivo delle immagini (da qui il disseminato e dissennato uso dell'aggettivo "iconico").

Come ha scritto Gianni Vattimo in *La società trasparente*,¹⁸ le cosiddette scienze umane, e ancor più la critica e la comunicazione, non sono in grado di offrire un'immagine "oggettiva" del reale o delle cose, ma solo un'immagine "derealizzata", ovvero decostruita. Quanto è condizionato questo vedere derealizzato?

Anzitutto, è condizionato da un generale conflitto di interessi, ovvero dall'influenza dell'investimento pubblicitario che compare nello spazio di esercizio nel quale il critico o l'osservatore si esprimono o portano le immagini a conoscenza pubblica (tv, giornale, rivista, social-network). Non è un tema nuovissimo: già nel XVIII secolo le gazzette risentivano della proprietà e dell'investimento pubblicitario, persino *The Spectator* di Addison.¹⁹ Oggi, gli inserzionisti sono spesso anche sponsor di mostre o collezionisti; l'intreccio è complicato, i rischi di condizionamento alti. Anzi, nell'età che si annunciava della massima libertà, quella digitale, ci rendiamo conto di essere di fronte a una autentica eterogenesi dei fini e a un biologismo estetico conformista che fa vedere e piacere o dispiacere a molti (tutti?) la stessa immagine.²⁰ I social-network sono strumenti di replica e persuasione operanti al di fuori di un reale controllo per quanto riguarda la metodologia critica e "fintamente" democratici, perché rendono tutti gli individui dei "social critic". Una immagine efficace che compare su un sito è replicata in migliaia di volte in siti non controllati e senza possibilità di contraddizione. Le smentite rafforzano il potere evocativo del fake.

Bisogna poi fare i conti con la costruzione del consenso che uffici stampa e promotori di qualsiasi mostra, artista, rassegna o museo attivano con costanza e pervasività, oggi moltiplicata nell'età del selfie, ovvero dell'autocelebrazione militante della propria immagine. La viralità dei messaggi e delle immagini trasmesse sbilancia l'informazione critica, consegnando nelle mani della finanziarizzazione le fortune di rassegne, esposizioni o lavori artistici e architettonici. Si finisce per vedere ciò che è costruito e finanziariamente meglio sostenuto. Finanziaio, dunque vedo.²¹

Nell'età della finanziarizzazione e spettacolarizzazione dell'arte quel che resta

18 G. VATTIMO, *La società trasparente*, Milano, 1989.

19 J. ADDISON, *Selections from "The Spectator"*, Cambridge, 1961.

20 P. PANZA, "La critica d'arte dell'età delle lobby", in AA.VV., *La critica oggi*, a cura di F. Purini, F. Moschini, C.P. De Albertis, Roma, 2014, pp. 175-177.

21 P. PANZA, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria*, Milano, 2015.

della figura del critico d'arte e d'architettura, ovvero dell'estetologo militante, è conseguenza di due aspetti. Il primo è quello valido per tutti i "prodotti": come ha mostrato il filosofo Guy Debord, nella fase avanzata del capitalismo la merce (ogni "merce") si vende in relazione al grado di spettacolarizzazione che raggiunge, perché trasmette seduzione.²² Il secondo, più proprio dell'arte, è stata la trasformazione dell'opera estetica in un bene di tipo simbolico, in una sorta di *future* o di *hedge-fund* il cui valore non è intrinseco ai significati o al lavoro sull'opera bensì a una scommessa finanziaria. Nell'epoca della finanziarizzazione del mondo, le opere proposte come opere d'arte sono diventate promesse di valore perché create — o meglio prodotte - come oggetti per il Capitalismo estetico. Mentre nelle precedenti forme di economia (agricoltura, beni industriali e di consumo) la gente scambiava soldi con beni materiali o lavoro, nel Capitalismo finanziario ed estetico si crea ricchezza attraverso la circolazione di segni.²³

Il critico-giornalista, il curatore, il conferenziere e tutte le altre declinabili figure professionali dell'area dell'arte stanno sempre più abbandonando la faticosa adesione a metodi e procedimenti razionali e verificabili per puntare sulla forza seduttiva, "iconica", di loro stessi. Il primo a intuire questa prospettiva fu Oscar Wilde nel suo *Il critico come artista*;²⁴ fu premonitore nel comprendere che era il critico che faceva l'opera e non viceversa. Oggi che sono finanza e marketing a "creare" l'opera, il critico è diventato uno strumento che mette la conoscenza al servizio o contro l'impianto finanziario quando e se è capace di spettacolarizzarsi, creando un'immagine di se che si veda e si fissi in chi lo ascolta. Da qui le scelte di molti amici, preparati e spettacolarizzati: le copertine con ABO (Achille Bonito Oliva) nudo, lo schiavo marinettiano tra Vittorio Sgarbi e Roberto Dagostino, il papillon di Philippe Daverio o un libro come *La vita sessuale di Catherine M.*

22 Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967. Trad.it., *La società dello spettacolo*, Milano, 2001.

23 M.C. TAYLOR, "Financialization of Art", in *Capitalism and Society*, vol.6, n.2, New York, 2011.

24 O. WILDE, *Intentions*, 1891. Trad.it., *Il critico come artista (1890)*, Milano, 2015.

Saper vedere un'architettura

Riferito all'architettura, il tema del saper vedere ci sembra un modo da architetti, un po' più intuitivo e un po' meno filosofico, per arrivare a qualcosa di molto prossimo a una teoria dell'interpretazione. Un'attività critica - il ruolo della critica è un ruolo giudicante: l'etimo della parola ci riporta al verbo greco κρινω, giudico -, essenzialmente fondata sulla visione, che ci consenta di distinguere un'architettura da un qualsiasi manufatto edile. Un'estetica dell'architettura dunque, che, come ha scritto Assunto, è "teoria della contemplazione, e del piacere o dispiacere che gli oggetti arrecano alla contemplazione, non altro essendo l'arte, nel suo significato più generale, se non produzione di oggetti da contemplare per provarne piacere. Ed in tanto consideriamo l'architettura come arte, e dunque le accordiamo cittadinanza di pieno diritto nel territorio proprio dell'estetica, in quanto le opere d'architettura, qualunque sia lo scopo a cui sono destinate o la tecnica produttiva impiegata nel costruirle o la metodologia scientifica della loro progettazione, piacciono o dispiacciono per la loro apparenza. Oggetto di contemplazione, infatti, e quindi di fruizione estetica, è sempre l'apparenza; e per la sua apparenza, tutto ciò che entra a far parte della nostra esperienza (si tratti di oggetti naturalmente dati o di prodotti dell'attività umana) diventa soggetto di giudizio estetico".¹ Assunto si riferisce alla contemplazione estetica, ma l'atto del contemplare non è comunque altro che un guardare con interesse, un'attenta osservazione: di qui l'importanza assunta dall'apparenza, da ciò che appare.

La critica architettonica ha dato spesso per scontata l'equazione fra qualità estetica e qualità *tout court*, limitando il concetto di qualità a uno soltanto degli elementi della triade vitruviana, la *venustas*, trascurando l'*utilitas* e la *firmitas*. Mentre la triade proposta da Alberti, evidentemente derivata da Vitruvio, sostituisce a queste ultime *necessitas* e *opportunitas*, e al posto della *venustas* pone la *voluptas*, che vale, propriamente, "piacere". Senza addentrarci nei possibili significati architettonici della *voluptas* come piacere, ci limitiamo a ricordare che Nietzsche, affermava: "il piacere: sensazione di un accrescimento di potenza², definizione certamente condivisa dal progettista e dal committente di un bell'edificio, se non anche da chi vi abita o, più semplicemente, lo utilizza. Un piacere in primo luogo visivo, ma legato anche ad altri tipi di sensazioni,

Ora, da una parte è chiaro che c'è una qualità propria sia dell'*utilitas/opportunitas*, sia della *firmitas/necessitas*, specificamente legate agli aspetti

1 R. Assunto, *Estetica*, in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969, vol. II, p. 281.

2 F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Alfred Kröner, Stuttgart 1959, § 660.

di ordine funzionale e costruttivo. Un edificio di qualità, per esempio, deve funzionare bene, deve cioè soddisfare i bisogni di chi ne fa uso, rispondendo alle ragioni dell'*utilitas*; deve poi stare in piedi ed essere costruito a regola d'arte, rispondendo alle ragioni della *firmitas*. Dall'altra, non si può non riconoscere una sorta di primato, se non altro storico, alla qualità estetica: un edificio di qualità deve apparire prima di tutto bello e ciò è così importante che la sua bellezza può far perdonare qualche carenza sul piano funzionale e costruttivo. Non perché in generale nel passato ci si occupasse soltanto delle qualità estetiche, ma perché di tali qualità, più che di altre, si sono sempre occupate la critica e la storiografia architettonica. Osserviamo che su tale ultimo assunto la contemporaneità più recente sembra tenere un atteggiamento estremamente prudente: non a caso, il dibattito odierno è così sbilanciato sulla sostenibilità, nella sua accezione più ampia, e, ancora non a caso, in tale ambito è molto più facile pensare a forme diverse di misurabilità, quest'ultima più o meno garantita dalla rispondenza a una serie di parametri o norme di riferimento. Ricorrendo a opportuni apparati normativi, appare insomma possibile garantire la qualità legata all'*utilitas* (l'utilità intesa come rispondenza a standard funzionali e d'igiene edilizia, regolamenti di sicurezza, efficienza energetica ecc.) e alla *firmitas* (la stabilità, intesa come rispondenza ai requisiti di carattere strutturale, geotecnico, ai regolamenti antisismici ecc.). Quanto alla *venustas*, ricordiamo che Vitruvio identifica, all'interno di essa, sei concetti: la *ordinatio* (*taxis*), la *dispositio* (*diathesis*), l'*eurythmia*, la *symmetria*, il *decor* e la *distributio* (*oikonomia*). Tralasciandone le definizioni, solo parzialmente significative nella contemporaneità, diciamo che forti sono, invece, i dubbi sulla nostra capacità di riuscire a garantire complessivamente tale *venustas*, o *voluptas* che dir si voglia, tanto più per legge: *de gustibus - com'è noto - non disputandum est*. Ma anche su tale ultima proposizione l'accordo, apparentemente unanime, non lo è nei fatti: prova ne sia che sul concetto di gusto si discute da sempre.

Chi decide se dal punto di vista estetico un edificio è un edificio di qualità? Chi decide, insomma, se un edificio è o non è un'architettura?

Distinguere non è poi così difficile: tutti in realtà sappiamo se un edificio è o non è un'architettura, se cioè esso è o non è un'opera d'arte, anche se probabilmente non sempre riusciamo a esprimere le motivazioni alla base di tale intuitiva distinzione. "Sappiamo - scrive Kennick echeggiando una famosa affermazione di Agostino sul tempo - che cosa sia l'arte quando nessuno ci chiede che cosa sia."³ Come definire qualcosa che appare, come almeno inizialmente accadde a Wittgenstein, per sua natura abbastanza indefinibile? Forse, ricordando che si tratta di un registro posto al di là del reale, ricordando insomma ciò che dice Arthur Danto: "Come che stiano le cose, ci sono stretti legami concettuali fra i giochi, la magia, i sogni e l'arte, ciascuno dei quali non è parte del mondo".⁴ Tre parole chiave - giochi, magia e sogni - di cui la prima riporta a regole ferree

3 A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 74; ed. or. *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass) - London 1981.

4 *Ivi*, p. 24.

ancorché arbitrariamente stabilite, ma anche a una celebre definizione (visiva) dell'architettura data da Le Corbusier; la seconda a tutti i suoi sottintesi esoterici; la terza alle profondità della psicoanalisi. Tutte, comunque, cose al di là del reale; tutte, comunque, cose che non fanno parte del nostro mondo reale. Al di là delle ambiguità contenute nell'osservazione di Danto e delle trappole interpretative che potrebbero derivarne, riteniamo che sia in ogni caso bello pensare che l'architettura, se e quando si determina come arte, sia proprio gioco, magia, sogno e che, la sua essenza più vera non faccia parte del mondo sensibile.

Danto, fra l'altro, si rifà al pensiero di Wölfflin a proposito della storicità del gusto. Il filosofo americano non esemplifica in ambito architettonico, ma ci sembra che la questione della storicità di un'opera emerga con particolare chiarezza proprio in architettura. Alberto Campo Baeza ha parlato di spazi che "appartengano al tempo nel quale sono stati costruiti, che attestino il proprio tempo".⁵ Cos'avrebbe pensato un pubblico, anche colto e preparato, di un'architettura quale, per esempio, la casa Steiner di Adolf Loos cento o duecento anni prima della sua realizzazione? Un interrogativo che è poco più di un gioco e che potrebbe continuare a lungo: cosa si sarebbe pensato molto prima (forse anche cosa si potrebbe pensare molto dopo) della casa Schröder o della sede del Bauhaus? Chi può escludere che alcuni secoli prima di Loos sia stato costruito un edificio in tutto simile alla casa Steiner, senza che per questo fosse considerata un'architettura? E chi (ma questo è un altro discorso) avrebbe dato il permesso, oggi, per costruire la casa Malaparte? L'architettura è dunque anch'essa, come spiega Danto, funzione della sua identità storica? E poi: in quale misura si può essere in anticipo (o in ritardo) sui propri tempi? Torniamo, con quest'ultimo interrogativo, a Wölfflin, per il quale "non ogni cosa è possibile in ogni tempo".⁶

Siamo convinti che saper vedere un'architettura sia un'operazione che ci obbliga a sottrarre da essa tutto ciò che fa parte della sua realtà fisica. Ciò che cerchiamo - l'essenza dell'architettura - è ciò che resta dopo tale operazione di sottrazione. Saper vedere un'architettura esige inoltre contemplazione e interpretazione: l'architettura è insomma funzione di queste ultime. Potremmo spingerci a dire che l'architettura è anche, sempre, a proposito dell'architettura: per esistere ed essere identificata ha bisogno del concetto di architettura. E, se e quando è arte, è anche gioco, magia, sogno.

5 A. Campo Baeza, *Principia architectonica*, Marinotti, Milano 2018, p. 31.

6 Cfr. A.C. Danto, op. cit., p. 137.