

## Introduzione

Ciò che nei grandi artisti si chiama creazione altro non è che un modo particolare di vedere, coordinare, tradurre o riprodurre la natura.

DELACROIX<sup>1</sup>.

Perché la mela dipinta da Cézanne ci sorprende al punto da risultare molto diversa da come abitualmente appare al nostro sguardo quotidiano? L'immagine pittorica della mela possiede proprietà fenomeniche che normalmente non appaiono direttamente nel frutto reale e che la rendono così insolita da farci perfino dubitare di averla già vista in precedenza. Una delle più precipue funzioni della pittura è proprio quella di indurre gli occhi dell'osservatore a esercitare uno sguardo straniero, incline a guardare le cose come se le vedessero per la prima volta, anche quando raffigura oggetti che si crede di conoscere perfettamente. Le origini di questa deissi risalgono al modo in cui l'evoluzione ha strutturato il meccanismo stesso della visione, registrandolo su tre inconsapevoli aporie percettive, sintetizzabili nelle seguenti asserzioni: *l'occhio non vede mai niente, l'occhio non vede mai tutto e l'occhio vede sempre molto di più di quanto appare*. La prima necessità possiede un'ineludibile evidenza che possiamo esperire in qualunque momento e in ogni luogo della nostra esistenza: non ci capita quasi mai di vedere niente, ovvero alcunché di riconoscibile e discriminabile. Ovunque si posi il nostro sguardo, vediamo sempre un qualcosa che si distingue da qualcos'altro e che sovente possiede un'immediata utilità per i nostri movimenti e le nostre azioni quotidiane. Non ci capita mai di vedere il vuoto, l'indiscernibile, che obbliga il nostro occhio a esitare, a riflettere su quel che appare. Questa eventualità avrebbe contrastato la funzione che l'evoluzione ha assegnato al sistema visivo: quella di rilevare con immediatezza, in ogni circostanza, le informazioni essenziali per guidare il movimento del nostro corpo nell'ambiente e valutare in tempo utile eventuali pericoli e

<sup>1</sup> E. DELACROIX, *Pittura e realtà*, citato in J. A. MARAVALL, *Velázquez e lo spirito della modernità*, Marietti, Genova 1988, p. 106.

minacce. Questa predisposizione conferma che di solito vediamo in prevalenza ciò che ci aspettiamo di vedere o riconosciamo con immediatezza. Da questa necessità discende, coerentemente, anche l'impossibilità dell'occhio di vedere tutto quello che di ogni cosa e di ogni luogo sarebbe visibile. Il nostro sguardo, infatti, per ragioni di massima efficacia, seleziona soltanto ciò che serve in risposta alle esigenze del momento, ovvero una minima parte di tutte le innumerevoli informazioni che la luce trasporta sulla nostra retina. Nello stesso tempo, però, noi non ci limitiamo a vedere solo quello che appare visibile, ma integriamo sempre le apparenze ottiche, aggiungendovi quello che non appare direttamente visibile dal punto di vista in cui esercitiamo il nostro sguardo sul mondo. La prerogativa di dover guardare tutto ciò che appare sempre e soltanto da un unico punto nello spazio comporta il fatto che, per vincoli proiettivi, le cose si nascondano le une dietro alle altre a seconda della posizione che occupano nello spazio visivo; per di più i loro corpi non appaiono mai al completo, ma mostrano sempre e soltanto una parte di se stessi, occultandone altre: l'interno, il sopra, il sotto o il lato posteriore. I limiti, però, sono comuni tanto al visibile quanto al visivo.

Noi non abbiamo alcuna consapevolezza di avere un campo visivo limitato e asimmetrico, né abbiamo coscienza di come ci appare il mondo ai bordi del nostro campo visivo. Ogni qual volta lanciamo un'occhiata in un punto qualsiasi del luogo in cui ci troviamo, abbiamo la convinzione, più che la sensazione, di vedere tutto il nostro intorno in modo nitido e definito, così come ci appare quel punto su cui cade il nostro sguardo. In verità la sensazione di vedere, a ogni occhiata, perfettamente a fuoco in ogni suo punto tutto il nostro intorno è generata dalla straordinaria e inavvertita velocità con cui i nostri occhi compiono impercettibili movimenti saccadici medianti i quali il nostro sguardo passa da un punto all'altro di quanto appare visibile, mettendo a fuoco di volta in volta differenti punti di fissazione oculare, dalla cui sommaria dipende l'unità del visibile.

La rapidità di queste fissazioni esonera l'occhio dalla necessità di prendere coscienza del fatto che vede in modo nitido, a fuoco, soltanto una piccolissima parte di tutto il nostro campo visivo; il quale nella maggior parte della sua estensione appare sfocato e indistinto. Il nostro occhio è portato a vedere le cose e non ciò che le rende visibili, vede oggetti illuminati dalla luce ma non la luce che li illumina, né il tono delle ombre che avvolgono la loro super-

ficie, né quelli dei riflessi che rimbalzano su di esse; vede che l'erba è verde, le ciliegie sono rosse e il cielo è azzurro, ma non isola il fenomeno cromatico dalla cosa in cui si manifesta, vede cioè *cose colorate* e non il *colore delle cose*.

Molti secoli prima che gli studiosi della moderna psicofisiologia della visione ne comprendessero il funzionamento, i pittori avevano già analizzato e scoperto in che modo l'occhio vede il mondo e risponde al compito che gli ha assegnato l'evoluzione: fornire in tempi velocissimi tutte le informazioni essenziali per riconoscere con immediatezza le prede o i predatori, le cose nocive o pericolose, commestibili o utili a qualche scopo pratico. Per rispondere efficacemente a tale compito, l'occhio ha dovuto specializzarsi a percepire innanzitutto le cose in movimento, a discriminare una forma dall'altra, a valutare correttamente le distanze tra le cose; in breve, ha dovuto privilegiare i fenomeni sintetici di costanza (della forma, della grandezza e della chiarezza) e di unificazione degli stimoli che consentono una valutazione più veloce e più economica, improntata sugli invarianti percettivi, a quanto permane costante nell'incessante e caotica combinazione degli stimoli visivi ambientali. Questo ha comportato la rinuncia a un modo di vedere calibrato sulle variabili visive, sulla valutazione analitica delle minime, ma indefinite, variazioni degli stimoli luminosi, incomparabilmente più lento, dispendioso e inadatto a dare risposte immediate. Potremmo dire che i pittori hanno scoperto che l'occhio biologico che ci ha consegnato l'evoluzione non è adatto a dipingere; pertanto, osservandolo all'opera, hanno dovuto comprenderne il funzionamento, per poi sottoporlo a opportune esercitazioni e addestramenti finalizzati all'ampliamento delle sue potenzialità percettive. Il pittore educa, affina e perfeziona il suo occhio più di quanto faccia con gli altri strumenti del suo mestiere. Così come di ogni strumento sceglie quello che possiede le caratteristiche più confacenti alla propria esigenza espressiva, allo stesso modo egli esercita e rifinisce il suo modo di guardare in rispondenza di ciò che intende esprimere; plasma il suo sguardo e lo sintonizza su alcuni aspetti a scapito di altri, lo porta a cogliere in modo mirato ciò che ritiene siano i tratti e le componenti più rilevanti e pertinenti della sua "visione poetica".