

# Comunicare con le immagini

di Carlo Branzaglia  
Bruno Mondadori

## PERCEZIONE ESPRESSIONE EMPATIA

---

### TEORIA DELLA PERCEZIONE

#### 1.1.1 LA SCUOLA DELLA GESTALT (O SCUOLA DI BERLINO)

Gestalt = forma

Negli anni Venti propose una piccola rivoluzione nel modo di intendere l'attività percettiva umana.

Sintetizzando in maniera esterna le impostazioni filosofiche di base sono due:

- empirista → effluvi di vario genere partono dalle cose e attraversando i sensi arrivano al nostro cervello.
- cognitiviste → è la mente umana a proiettare all'esterno forma e categoria atte ad applicarsi al mondo circostante.

In entrambi i casi i **sensi sono registratori passivi**.

Nella psicologia sperimentale la forma è legata ad una impostazione atomistica-conneccionista indotta dal rapporto stimolo-risposta patrocinato dai comportamentismi.

La “nuova proposta” di Koffka, Köhler, Wertheimer:

**i sensi sono già capaci di svolgere un ruolo attivo, un ruolo che si esplica nell'interpretazione precategoriale della realtà** e che fisicamente ha la sua zona di attuazione a livello di corteccia cerebrale.

Queste qualità non dipendono semplicemente dalla somma degli elementi costituenti, ma di un rapporto strutturale di relazioni interne all'osservato. Rispettarle significa permettere la percezione.

Le cosiddette costanze percettive permettono di riconoscere un oggetto anche quando esso muta la sua posizione nello spazio o nel tempo (per esempio spartiti musica)

**Gaetano Kanisza**, psicologo italiano, enumera le “leggi” della percezione della forma:

- somiglianza
- vicinanza
- continuità di direzione
- direzionalità e orientamento
- chiusura
- “Principio di gravidanza” di Wertheimer, qualità intesa come coerenza strutturale senza cadere in calcoli tipici del positivismo e delle prove di laboratorio, ma sufficientemente elastico da tener conto del rapporto fra senso e realtà, cioè di quella immediatezza del dato fenomenico.

Fenomenico = tutto ciò che attiene al fenomeno (dal greco all'apparire ai nostri sensi)

Per Kanisza i diversi sensi seguono le stesse leggi seppur con propensioni diverse.

Esempio di **von Ehrenfels**: all'interno di un motivo musicale mutiamo la chiave di esecuzione, il motivo non cambia e non perde la sua riconoscibilità.

L'elemento chiave non sta nelle singole note quanto nella relazione fra le stesse, cioè in una struttura nascosta che rappresenta una qualità e non una quantità: **IL TUTTO NON È LA SOMMA DELLE SINGOLE PARTI.**

### 1.1.2 QUESTIONI FILOSOFICHE

Anno	Autore/i	Descrizione
1890	<b>Von Ehrenfels</b>	enuclea il concetto di Gestaltqualität
1910 >	Koffka, Köhler, Wertheimer	pubblicano i loro saggi
1905	Einstein, Poincarè	Prima ipotesi del principio di relatività Quando Einstein formula il principio di relatività afferma che lo svolgersi degli esperimenti deriva dal punto di vista di chi osserva e che il tempo non è una costante ma una variabile
1900	Planck	Teoria quantistica
1926	Heisenberg	Formula il "principio di indeterminazione": l'osservatore influenza l'esperienza dell'osservato pertanto occorre un parametro per isolarne il ruolo

L'approccio metodologico di Husserl e Merleau-Ponty partano dagli stati di coscienza, i "vissuti", espressioni di un giudizio di carattere psicologico e soggettivo.

Lo stesso termine fenomenologia → etimologicamente un fenomeno, una questione legata all'idea di apparire.

La scuola della Gestalt si concentra sulla realtà che appare ai nostri sensi, realtà fenomenica., unica realtà predicabile perché è l'unica di cui abbiamo conoscenza e da cui deriva la nostra stessa concezione del mondo.

Noi conosciamo le cose grazie alla nostra stessa natura fisica, e costruiamo artefatti in base alle esigenze del corpo e dei sensi.

Tutti i concetti derivano dal nostro modo di essere fisicamente nel mondo, con tutti i vincoli del nostro apparato concettuale.

**Una coscienza che si basa sull'esperienza dei nostri sensi, dominata dalla mutevolezza del contesto, non può essere una conoscenza sancita da leggi matematiche.**

L'approccio della Gestalt non determina la totale inconoscibilità degli avvenimenti, ma una interpretazione più dinamica e più attenta ai contesti ed alle situazioni in cui si attuano.

Baumgarten pensò al **soggetto dell'estetica come scienza dei sensi. L'estetica** non è la kantiana filosofia dell'arte, ma **una disciplina che si occupa del sentire**, di come le cose vengono percepite dall'uomo.

### 1.1.3 PERCEZIONE E COMPOSIZIONE

Il campo visivo può essere rappresentato:

- da un segmento di spazio
- da un'opera (quadro o quant'altro)

Da tenere in considerazione sono:

- la teoria della percezione

- la teoria della composizione

Le immagini seguono la propensione dell'occhio, non sarebbero altrimenti in grado di comunicare correttamente con il fruitore.

Molti artisti (così pure lo psicologo Rudolf Arnheim in *Arte e percezione*) si sono posti in riflessione con il proprio operato confrontandosi con ipotesi strutturaliste che consciamente o inconsciamente richiamano le posizioni gestaltiste.

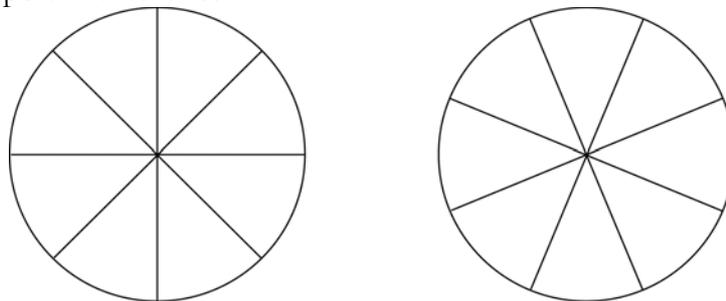
**Gaetano Kanisza**, nello studio sul rapporto fra teoria della percezione e storia dell'arte, ha sviluppato il rapporto fra figura – sfondo denominandolo **completamento amodale**.

**Completamento amodale: integrazione di carattere esclusivamente fenomenico, esercitato cioè dall'occhio in totale assenza di stimoli fisici.** Non fa riferimento ad effetti stroboscopici (luci sparate con intensità tale da interrompere la percezione retinica); effetto cinematico (impossibile distinguere più di 24 frame al secondo).

**Per Kanisza i possibili incroci fra oggetti sono una giunzione a T** (effetto ottico di sovrapposizione, x es. disegno mezzo busto e tavolo, rapporto figura-sfondo) **ed una a Y** (effetto di una giustapposizione, di un affiancamento sullo stesso piano, quando prevale questa le immagini saranno ambigue in quanto a profondità di campo). **Il contesto muta radicalmente l'effetto informativo che le immagini trasmettono.**

L'orientamento lungo gli assi verticale ed orizzontale rappresentano l'aspetto più sostanziale del posizionamento umano rispetto al mondo. La presenza dell'uomo nel mondo è vincolata dalla legge di gravità, che si esplica lungo l'asse verticale e dalla linea dell'orizzonte.

Esempio sull'importanza delle assi:



Queste due linee trovano nel loro combinarsi una formula per esprimere l'archetipo dell'essere nel mondo: il simbolo della croce rappresenta il simbolo più costante e radicato in assoluto con tutte le sue declinazioni sia formali (croce greca, croce latina, svastica) che semantiche (rosa dei venti, quattro elementi fondamentali, il sole, la divinità...)

Verticale ed orizzontale sono quelle linee lungo le quali si verifica quell'**anisotropia** (termine di Arnheim) dello spazio percettivo, dall'etimologia greca significa: **non uguaglianza dello spazio**, specificando meglio significa che ciò che sta in alto ha un valore diverso di ciò che sta in basso, così come ciò che sta a sinistra ha un valore diverso da ciò che sta a destra.

L'asse verticale è l'asse della gravità, su di esso si scaricano i pesi, in alto c'è un potenziale maggiore, una maggiore energia, in basso questo valore è nullo. Ciò che è posto in alto viene letto prima. Per percepire un quadrato come tale occorrerebbe che i lati verticali siano leggermente più lunghi di quelli orizzontali: i quadrati fisici non sono fenomenici.

Il quadrato è diventato simbolo terra in opposizione al cielo che è simbolo del cielo perché ha una perfetta corrispondenza (di similitudine) con gli assi orizzontale-verticale, il cerchio

invece è a questi indifferente, quindi è scollegato dalle cose terrene e adatta a rappresentare quelle ultraterrene (le sfere celesti).

## ESPRESSIONE E EMPATIA

### 1.2.1 LA MASCHERA E LA FACCIA

Gombrich in “Arte. Percezione. Realtà.”, dedicato alla tematica dell’espressione affronta i seguenti problemi della maschera: cerca di individuare umori passeggeri, tratti psicologici o caratteriali. Riferendosi ad un testo di Töpffer osserva che, ogni volta che si disegna un volto umano gli si dà un’espressione, comunque si tenti di rappresentare un volto umano, esso avrà sempre un’espressione.

Per poter disegnare un volto basta un cerchio; la linea degli occhi/sopracciglia, quella della bocca, opzionale quella del naso. A seconda delle inclinazione data a questi segni appare un’espressione oppure un’altra. (richiamo alle maschere del teatro greco).

Le Brun, nel 1698, cercò di inserire i movimenti di bocca e sopracciglia in un vero e proprio schema matematico ad assi cartesiani, ma non essendo esse precise al millimetro non si ebbero risultati. La percezione e la conoscenza funzionano per sogli: quando una certa serie di condizioni si verifica allora avvertiamo lo scatenarsi di un fenomeno.

### 1.2.2 DALLO STATO D’ANIMO AL CARATTERE

Nominativo		Periodo	Contenuto di interesse
Egon Brünswik	psicologo	Primo dopoguerra	Esperimenti utilizzando il volto umano
Giuseppe Arcimboldi	Pittore		Costruiva il volto umano con vegetali ed animali

Le caratteristiche che portano all’interpretazione di particolarità psicologiche sono basate sulla configurazione di elementi strutturali l’espressione del volto umano e, più in generale, sulla composizione dei suoi tratti. Alla base di questi studi la questione della **fisionomica**, quella disciplina che da Aristotele in poi si occupa di individuare le attitudini spirituali umane.

Anche gli animali risentono di una simile lettura nella categorizzazione delle “psicologie”: perché una volpe deve essere astuta? Per i suoi tratti spigolosi che rivelano acume?

Nel secolo scorso **Cesare Lombroso**, antropologo criminale “cercò” di dimostrare che i tratti del volto potessero essere sinonimi di particolari **patologie criminale**.

Guardando oltre ai suoi studi è possibile riflettere sul fatto che non solo i tratti somatici esprimono sentimenti ed umori, cioè stati d’animo momentanei (collegarsi al testo Comunicazione non verbale); ma anche a question caratteriali e psicologiche di ordine ben più stabile e più profondo.

Anche negli oggetti che utilizziamo, nella produzione merceologica corrente, è possibile osservare un design che richiama espressioni simili al volto umano. Esempi: mangianastri bambini.

È possibile considerare un’ulteriore opzione: **gli oggetti inanimati possono essere in grado di comunicare sensazioni.**

### 1.2.3 GLI OGGETTI PORTANO ESPRESSIONE

Concezioni di Gestalt e di Einfuhling (empatia)

Alla fine dell'800 Theodor Lipps propagandava l'idea di una vitalizzazione delle opere d'arte dovuta alla trasposizione di sensazioni da parte dell'animo umano. Sarebbe quest'ultimo a proiettare passioni e sentimenti sulla realtà circostante.

Esempi citati: giallo vivace (esperimenti di eccitamento del colore), telefonino Nokia che ride (per la pubblicità, potrebbe piangere visto al contrario), salice piangente esprime tristezza in quanto i suoi rami non vincono la forza di gravità, cedono ad essa senza ribellarsi, l'espressione diventa di sconfitta. Gli orologi, nelle pubblicità, hanno sempre le lancette in su: ravvisiamo una distanza fra la realtà fisica e quella fenomenica determinata dalle sensazioni prodotte in noi da determinate configurazioni.

Nel capitolo X di *Arte e percezione* di Arnheim l'autore riporta il contenuto degli studi di Lipps riprendendo come esempio il tempio greco. Contesta le conclusioni di Lipps sulla teoria dell'empatia, rifacendosi al tempio greco, afferma che il senso di serenità che esso esprime, non è un problema cognitivo e meccanico ma al contrario squisitamente percettivo, cioè legato alla visione del tempio stesso come insieme di **linee di forza**. **Sono queste ultime a determinare i tratti espressivi degli umori e dei caratteri umani visualizzati dai tratti del volto e a caricare di emotività gli stessi.** (Ricordarsi dalla lettura del X Capitolo di "Arte e percezione" gli esempi della costruzione della Cupola di San Pietro a Roma e la spiegazione delle linee di forza del "Creazione di Adamo" ad opera di Michelangelo)

## 1.3 TEORIE DEL COLORE

### 1.3.1 PSICOFISICA DEL COLORE

Parametri impiegati nella lettura del fenomeno cromatico:

- **tonalità**  
vicinanza al colore puro;
- **saturatione**  
distanza della massima luminosità del colore
- **luminosità**  
capacità di riflettere la luce

**Itten** → Logica dei contrasti nella quale osserva il colore nella interazione con gli altri colori.

Itten ha scritto un testo "**Arte del colore**" un lavoro approfondito, su conoscenze storiche acquisite, di ricerca sulla luce riflessa. Oggi l'esperienza che si sviluppa è legata alla luce diffusa ma non ci sono stati ancora sufficienti approfondimenti al riguardo.

Lavorare con pigmenti significa lavorare con luce riflessa, che assorbono i colori riflettendo solo quello che caratterizza la loro superficie. Per questo si parla di sintesi sottrattivi: perché il pigmento sottrae tutte le gamme cromatiche eccetto quella che riflette.

La sintesi additiva riguarda le mescolanze di luci colorate: la somma dei colori dà il bianco, a conferma delle teorie di Newton.

La sintesi sottrattivi agisce sulla stampa, quella additiva a video: i due sistemi debbono trovare una forma di integrazione. Le schede grafiche gestiscono le relazioni fra i colori supportate da un codice di riferimento, il codice dettato dalla ditta statunitense Pantone.

Sullo schermo, televisivo o del computer, il colore pensato subisce una forte deformazione in quanto incide in maniera diversa (diretta sulla base di raggi luminosi, invece che riflessa) sull'occhio umano.

### 1.3.2 IL COLORE FENOMENICO

Una fenomenologia del colore si può applicare, più che ad un colore isolato, ai rapporti che esistono fra varie tinte.

Itten e i contrasti

Si attuano a partire dai sei tradizionali componenti del cerchio cromatico a sintesi sottrattivi, cioè i primari (rosso, blu, giallo) ed i complementari (verde, arancio, violetto).

Nel caso di mescolanze disequilibrate ci si trova nel settore dei colori terziari ove appaiono incorci fra due parti di un primario e una parte di secondo.

*“Si parla di contrasto quando si avvertono differenze o intervalli evidenti tra due effetti cromatici posti a confronto.*

*Se queste differenze sono assolute, si parla di **contrasto di opposti** o di **contrasto di polarità**. Grande-piccolo, bianco-nero, freddo-caldo al loro massimo grado di opposizione sono contrasti di polarità. ...*

*...Studiando i caratteri e gli effetti cromatici più caratteristici, si possono stabilire sette distinti tipi di contrasto, con leggi tanto diverse, da dover venire esaminati separatamente. ...*

*Lo studio dei contrasti è un capitolo fondamentale della mia teoria dei colori.”*  
da “Arte dei colori” di Itten

I contrasti individuati da Itten sono:

1. colori puri

*Non presenta una particolare complessità visuale, in quanto basta a crearlo l'accostamento di qualsiasi colore al più alto punto di saturazione.*

*Per creare questo tipo di contrasto sono necessari almeno tre colori nettamente distinti.*

*Il contrasto di colori puri può aiutare a risolvere molti problemi pittorici in quanto riproduce la vitale ricchezza di una luminosità primordiale. (da “Arte dei colori” di Itten)*

2. chiaro e scuro

*Luce e buio, chiaro e scuro, in quanto contrasti polari, sono di fondamentale importanza per la vita dell'uomo e della natura.*

*In pittura, il bianco e il nero rappresentano l'estremo punto di contrasto chiaroscurale.*

I contrasti di luminosità si basano su un fattore: i colori dotati di luminosità diversa, se accostati, fanno scattare dei gradienti dimensionali che provocano all'occhio effetti di tridimensionalità. Più ampia sarà la differenza secondo questo valore, più forte sarà l'emersione di un colore rispetto all'altro.

La scala di luminosità risale a Goethe che attribuisce i segmenti valore: giallo 9, arancio 8, rosso 6, verde 6, blu 4, viola 3. Per ottenere un'accordanza equilibrata fra due colori di luminosità diversa bisogna anche equilibrarne la quanti.

Citazione alla scala di Dèribèrè sulla base della quale De Grandis cataloga i diversi gradi di leggibilità delle scritte.

Esempio citato verde/rosso: hanno uguale luminosità pertanto vibrano, accostati provocano un reale disagio all'occhio.

3. caldo (rosso, giallo, arancio) e freddo (blu, verde, viola) distinzione basata su basi percettive in considerazione dell'aumento o della diminuzione del battito cardiaco e della circolazione sanguigna.

4. complementari

*Definisco complementari due colori i cui pigmenti mischiati fra loro diano un grigio-nero neutro.*

*Dal punto di vista fisico si dicono complementari due luci colorate, allorché la loro miscela dà una luce bianca. I complementari costituiscono una coppia singolarissima. Per quanto contrari, si richiamano reciprocamente: giustapposti raggiungono il loro massimo grado di luminosità, mescolati si annullano - come il fuoco e l'acqua - nel grigio.*

5. simultaneità

*Contrasto di simultaneità è il fenomeno per cui il nostro occhio, sottoposto a un dato colore, ne esige contemporaneamente, cioè simultaneamente, il complementare, e non ricevendolo se lo rappresenta da sé. ...*

*...Il colore prodotto simultaneamente esiste solo nella percezione cromatica del riguardante, e non nella realtà esterna, come dimostra il fatto che esso non può venire fotografato. ...*

*...Gli effetti di simultaneità sono tanto più forti quanto più a lungo dura l'osservazione del colore dominante e quanto più questo è luminoso. ... Poiché il colore createsi simultaneamente non esiste nella realtà, ma solo nell'occhio, esso riesce particolarmente eccitante e comporta una intensa vibrazione che varia continuamente di grado. A un esame più prolungato il colore di fondo sembra perdere d'intensità, l'occhio si affatica e si acuisce la ricezione del colore simultaneo.*

Se fississimo intensamente un colore, e poi chiudiamo gli occhi, nelle palpebre ci apparirà una macchia del colore complementare: un mezzo che la nostra retina attua per scaricare una sollecitazione eccessiva bilanciandola con quella complementare.

6. qualità

*Per qualità cromatica s'intende il grado di purezza ovvero di saturazione dei colori.*

*E il contrasto di qualità è il contrasto fra colori intensi, luminosi e altri smorti, offuscati.*

*I colori del prisma, prodotti per rifrazione della luce bianca, posseggono il massimo grado di saturazione e di luminosità.*

*- Possiamo "tagliare" un colore puro col bianco, per renderlo più freddo.*

*- Si può "tagliare" un colore col nero.*

*- Si può "tagliare" un colore saturo mescolandolo col bianco e nero, cioè col grigio.*

*- Si può offuscare un colore puro mescolandolo con il suo complementare.*

7. quantità.

*Il contrasto di quantità nasce dal reciproco rapporto quantitativo di due o più colori. ...*

*...Due fattori determinano l'effetto di un colore: la sua intensità e, in secondo luogo, le dimensioni del campo colorato. ...*

*I rapporti armonici creano un effetto di stasi e di quiete.*

### 1.3.3 SIMBOLISMO DEL COLORE

Il colore è uno dei settori nel quale meglio si applica l'immediata traduzione in elementi simbolici (e quindi culturali) di questioni direttamente legate alla nostra percezione. Con il colore si nota come la nostra conoscenza, e i codici che impieghiamo per declinarla, abbiano origini nelle attitudini interpretative dei nostri sensi.

Per esempio ROSSO → frequenza più alta rispetto al nostro spettro ottico → stimolazione con aumento dei battiti cardiaci → sensazione di calore

Origini legate alla cultura

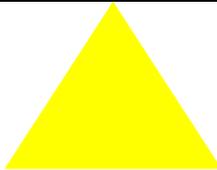
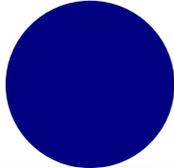
Per esempio GIALLO → gelosia → Giotto lo usa per il mantello di Giuda.

È il colore che riflette maggiormente la luce, più facilmente influenzabile dai colori che può avere accanto.

BLU purezza... motivazione di questa credenza ancora da spiegare (secondo il testo)

I riferimenti simbolici collegati ai colori sono sfruttati in ambito pubblicitario, esempio citato sul testo la pubblicità della Golf del 1992.

#### LE FORME DEL COLORE PER ITTEN

Colore	Esempio	Forma attribuita
Giallo	Forma dinamica	
Rosso	Simbolo della terra	
Blu	Simbolo delle sfere celesti	

#### I COLORI DELLA “FEDE”

Rose e colori nella vergine Maria:

- rosa rossa: passione di Cristo
- rosa bianca: purezza (poi sostituita con il giglio bianco)
- rosa d'oro: espressione della gloria della Madonna assunta in cielo

Il viola usato nel periodo di Pasqua (periodo di penitenza e di preparazione alla morte), periodo nel quale non si potevano organizzare spettacoli teatrali per non manifestare allegria nel lutto. Motivo per cui ancora ai nostri giorni è il colore della sventura per chi opera nel teatro.

BIANCO E NERO sono i non colori.

Nella mitologia il nero è il colore dell'indistinto.

## 1.4 TEORIA DELLA PERCEZIONE E TEORIA DELLA COMPOSIZIONE

### 1.4.1 COMPOSIZIONE E PERCEZIONE

Teoria della composizione come altra faccia della medaglia della teoria della percezione. Dove l'impaginazione delle opere diventa un metro per la lettura delle stesse?

Elementi verticali utilizzati possono diventare elementi fissi di certe iconografie quali *Tentazione di Adamo* e *Noli me tangere* (ricordare esempi visualizzati in Internet)

Vedendo il ripetersi degli elementi possiamo eseguire un collegamento con Kanisza e le leggi di percezione, in particolare riferimento a quella della somiglianza.

**Le linee strutturali che si ripetono nelle opere visuali consentono di ottimizzare la prassi comunicativa giocando sulla predilezione dell'occhio per la ripetizione di particolari simili.**

Il ritmo rafforza l'interesse e l'attenzione ma, se reiterato in maniera eccessiva, può anche stancare.

**È possibile richiamare un termine più familiare alle pratiche musicali: il RITMO** (dimensione della musica attinente all'organizzazione della durata del suono)

Esempio: cerchio posto in una posizione del quadrato che non rispetta diagonali eseguito da Arnheim.

Il centro esercita comunque il suo potere anche in assenza di elementi ad esso applicati; nell'esempio fra quadrato e cerchio esso riveste il ruolo di fulcro della composizione, di perno cioè sul quale fanno leva le forze, ovvero i pesi ottici messi in gioco.

Il potere del centro assume una particolare sottolineatura nel momento in cui si assumono formati circolari, i quali hanno poco a che vedere con gli assi terrestri e possiedono un forte punto di concentrazione aumentando l'importanza dal punto di vista ottico.

La Geode di Parigi, dal punto di vista fenomenico, sembra debba iniziare a rotolare da un momento all'altro.

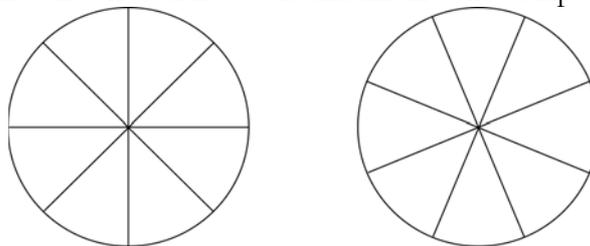


Geode a Parigi inaugurata nel 1985

Nella pittura rinascimentale il formato tondo era spesso impiegato per tematiche nelle quali era importante delineare un aspetto focale per la comprensione delle immagini.

### 1.4.2 LE DIAGONALI

Asse verticale ed asse orizzontale sono più stabili e contemporaneamente anche più statici. Le diagonali imprimono un senso di notevole dinamismo alle composizioni.



Ma le diagonali sono diverse fra di loro e risentono in maniera esponenziale dell'anisotropia dello spazio, il loro effetto non è solo diverso da un all'altra



Ma dipende anche dal verso di lettura che si adotta. Tale verso è influenzato ovviamente dalle questioni culturali.

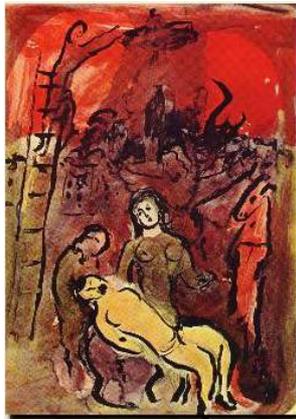
La diagonale alto sinistra – basso destra, letta in questo verso, è la diagonale più “naturale” e meno faticosa per la lettura occidentale: essa segue sia la direzionalità alto – basso che quella sinistra – destra. È la diagonale dell’ordine naturale, storico o divino delle cose (usata spesso per le raffigurazioni della deposizione di Cristo dalla croce).



Raffaello (Urbino, 1483 - Roma, 1520)  
Il trasporto di Cristo , 1507; olio su tavola; Roma, Galleria Borghese; cm. 180 x 186



Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 - Roma, 1564)  
Pietà , 1498-1499, marmo; Città del Vaticano, Basilica di san Pietro; alt. cm. 174, largh. cm. 195, prof. cm. 69.



Marc Chagall (Vitebsk, 1887 - Vence, 1985)  
La Pietà rossa , 1956, Roma; Collezione d'arte religiosa moderna dei Musei Vaticani.

La stessa diagonale letta in senso opposto contravviene a entrambe le nostre direzionalità. Questa inversione viene ottenuta disseminando nelle opere una grande quantità di elementi che spingono l’occhio in una direzione innaturale.



Georges Seurat, Le Chahut, 1889-90



Napoleon at St. Bernard

L'altra diagonale ha un grado di espressività minore: letta che sia in ognuno dei suoi versi, finisce per rispettare uno dei due criteri di lettura occidentale e contravvenire all'altro.



Giotto: Compianto sul Cristo morto, Cappella degli Scrovegni, Padova

L'incrocio fra le due diagonali determina un senso di rotazione o tensione centrifuga consistente che è sfruttato all'interno di immagini che raccontano episodi particolarmente rapidi e congestionati.

### 1.4.3 DALLA STRUTTURA ALL'ICONOGRAFIA

Diverse "figure" compositive sono delle vere e proprie iconografie (dal greco "scrittura per immagini"), si tratta di formule che, nel presentare un soggetto, sfruttano la felicità di una particolare struttura compositiva che riprese nel corso del tempo fino a fissarsi definitivamente su quel soggetto

Se la direzionalità verticale evoca staticità, la soluzione per rendere armonici i corpi umani, che si appoggiano ad essa, è la linea strutturale della S che Horgart William chiamò "varietà" nel trattato *The Analysis of Beauty*. La rappresentazione viene ottenuta tramite una leggera piegatura della testa, l'avanzamento di una spalla, un leggero ancheggiamento e l'ulteriore avanzamento della gamba lungo la diagonale alto sinistra – basso destra.

Questa posizione la troviamo principalmente a rappresentare due significati: **morte** e **estasi**.



Bernini - Beata Ludovica Albertoni (Roma, San Francesco a Ripa, Cappella Altieri, 1673-74)



Bernini: Estasi di Santa Teresa (1647-52), Roma, Santa Maria della Vittoria, Cappella Corsaro

La morte e l'estasi possono essere avvicinate perché entrambe interrompono il continuum della veglia e della vita cosciente, per lasciare spazio ad una esperienza ultrasensoriale. Le opere del Bernini vengono spesso considerate dotate di forte carica erotica, per il frequente ricorso alla mano portata al seno e alla testa reclinata all'indietro, atteggiamenti che ai nostri occhi risultano piacere sensuale.



Rodin - Il Pensatore (Parigi, Musée Rodin, 1880-1904)

Usata per l'intimo maschile, richiama la linea a serpentina, apparso in un *Pugilatore* romano e stigmatizzato da Auguste Rodin nel monumento *Il pensatore*. Quel gesto è ancorato ormai all'espressione del pensiero e della riflessione.

## LA REALTÀ DELLA RAPPRESENTAZIONE

---

### 2.1 IL CONTESTO CULTURALE

#### 2.1.1 DESTRA E SINISTRA

**Asse verticale:** sembra esercitare il suo potere per una questione percettiva (l'esperienza del pianeta dominato dalla forza di gravità) il che rende universali i suoi effetti.

**Asse orizzontale:** interagisce con le questioni culturali locali legate a convenzioni che sembrano coincidere con le scelte operate dai popoli nella determinazione del verso della loro lettura.

Esempi: Giappone l'immagine gode di una maggiore persistenza di interpretazione dal punto di vista culturale. Scrittura ideogrammatica da destra a sinistra, gli alfabeti più recenti da sinistra a destra.

Scrittura occidentale ai tempi dei Fenici da destra a sinistra, poi in Grecia una versione bustrofedica (a solco d'aratro) porta a leggere una riga dopo l'altra invertendo il verso. Quindi si è passati alla lettura da sinistra a destra e questo può spiegare la maggior "pesantezza" ottica di ciò che sta a destra rispetto a ciò che è a sinistra.

#### 2.1.2 DIVERSE PROSPETTIVE

Prospettiva occidentale nata nel Rinascimento dalle teorie di Leon Battista Alberti e dalla pratica pittorica del Masaccio. Ha rappresentato il principale modello di lettura occidentale. Confusa con l'effettiva modalità di visione fenomenica dell'occhio.

Il nostro occhio recinge un campo circolare, non planare: non esiste nessun piano, nessuna lastra di vetro (come presuppone la prospettiva) che taglia i raggi indirizzati al nostro

occhio; non esiste un reale punto di fuga e non esiste neanche un punto di vista che la visione prospettiva ha trasmesso a fotografia, cinema e video, visto che abbiamo due occhi i cui coni visuali si incrociano; non abbiamo infine una attenzione omogenea in tutte le parti del campo, ma al contrario le zone più esterne dello stesso sono oggetto di una percezione quanto vaga e indistinta.

**La prospettiva non rappresenta il nostro modo di vedere il mondo: si tratta di uno schema concettuale.**

Esaminare il campo visivo utilizzando un'analisi diacronica (tempo - l'autore esegue analisi storica delle prospettive) e sincronica (spazio - l'autore esegue analisi antropologica) può permettere di ottenere altre forme di prospettiva.

Esempi citati:

nativi titolari di una cultura simbolica ampiamente strutturata

Stampe mediorientali del X secolo organizzazione dello spazio che differisce dal nostro nella gestione della profondità.

### **2.1.3 DIVERSE REALTÀ**

Diversi schemi prospettici corrispondono a diversi modi di intendere la realtà.

Riferimento ai manga, per noi chi non li conosce appaiono tutti uguali non riconoscendone stili ed autori, acquisita la competenza risulterà facile distinguerli.

Possono apparire semplici disegni al tratto o si può apprezzare i tratti, la precisione e l'impostazione astratta.

Dall'esperienza orientale a quella occidentale: nuova linfa vitale nasce l'Art Nouveau. Il nome della corrente viene dalla galleria parigina aperta da un cultore di arte giapponese: Famule Bing.

**Le immissioni di altre culture determinano un cambiamento di rotta.**

Citazioni:

- centroafrica
- Egizi  
spazio e dimensioni finiscono per non rappresentare opzioni concrete, ma ipotesi astratte.
- Antichità  
Nelle grotte le scene di caccia avevano funzioni magiche, non per rappresentarlo quanto avvenuto ma per propiziarlo

## **2.2 LA PROSPETTIVA**

### **2.2.1 PROSPETTIVA E PROSPETTIVE**

L'Europa occidentale ha due tipi di prospettive:

- Italiana
- fiamminga (bacino culturale dei Paesi Bassi)  
*L'adorazione dell'agnello di Van Eyck*



Analisi:

1. le linee che compongono il cono prospettico sono molto inclinate come se ci trovassimo di fronte ad una salita. La discesa improvvisa dell'inclinazione dei raggi accelerano enormemente la prospettiva allargando l'ampiezza visuale.
2. la minuzia con la quale vengono rappresentati gli oggetti è incredibile, fino all'ultimo piano, fino allo sfondo.

Inconcepibile per lo sfumato leonardesco ove l'atmosfera offre resistenza e l'aria fa spessore.

Per i fiamminghi realismo è rappresentare tutto con estrema precisione per gli italiani è mostrare fedelmente quanto l'occhio umano vede.

Definizione di FIORANTI per i pittori fiamminghi che eccellevano nella rappresentazione delle piante presenti nell'orto botanico nei vari momenti della loro vita: fioritura, nascita dei frutti, la caduta dei semi, ecc. Furono le prime immagini scientifiche a colori della storia. Pulizia luminosa della composizione accostata alla cura dei particolari ritorna in un grande illustratore fumettista Joost Swarte:



Joost Swarte

ed in un altro illustratore Ever Meulen.

### 2.2.2 PROSPETTIVA BORGHESE (E LA STORIA)

Chi commissionava i lavori ai tempi della prospettiva? La nuova borghesia

Sono le opere a sancire la fortuna dei borghesi, fortuna che finisce per diventare anche fortuna politica. Una volta conseguito il potere il loro problema è quello di giustificarlo inizia pertanto la gara nel promuovere la rinascita culturale. Gli scopi da assolvere sono due: 1) mostrarsi più bravi degli altri superandoli per la bellezza delle cose patrocinate; 2) mostrare le proprie imprese (diventa necessario narrare, raccontarle; la prospettiva è un ottimo mezzo per l'organizzazione quantificabile dello spazio).

**La funzione della prospettiva è quella di illustrare e per questo oltre che essere espressione del particolare contesto socio-culturale che l'ha generata, è anche forma simbolica di modernità.**

### 2.2.3 LA PROSPETTIVA COME FORMA SIMBOLICA

Panofsky Erwin afferma che la *prospettiva è forma simbolica della modernità* ovvero la concezione dello spazio che informa di sé fu un'espressione talmente forte da diventare un tutt'uno con il nostro modo stesso di vedere. (Età moderna fine 400 fine 800, dalla scoperta dell'America 1492 alla Prima Guerra Mondiale 1914-1918)

**È con l'arrivo dell'era contemporanea che lo schema prospettico viene abbandonato a favore di una molteplicità di modelli interpretativi che rifuggono dalla logica della prospettiva stessa e dalla logica degli elementi concepiti geometricamente.**

Per McLuhan il moderno ha come nome di riferimento Gutenberg (*La galassia Gutenberg*) L'approccio di carattere culturalogico analizza le interconnessioni della cultura umana svelando i rapporti fra i suoi stadi diversi.

Per questa logica è possibile definire due ambiti culturali:

- la cultura bassa:  
cultura materiale; nell'era del moderno rappresentata dalla tecnologia, dalla macchina che procede per fasi, periodo nel quale numerosi studi sono destinati a trovare una via per conservare l'energia e sfruttarla anche se il massimo sviluppo di queste tendenze arriverà con la rivoluzione industriale nel tardo Settecento. Fasi discrete del motore a scoppio e della stampa tipografica.
- la cultura alta:  
simbolica. Nelle filosofie dominanti del positivismo scientifico domina la matematica della natura, un mondo nel quale il tutto è la somma delle singole parti.

#### ***Era contemporanea***

Prevede l'arrivo di una nuova tecnologia, quella elettronica, la cui struttura non presenta più la possibilità di distinguere le parti: la corrente elettrica non ha fasi distinte, è un'onda un flusso, in questo senso è continua.

Computer, nuove tecnologie di stampa, nuovi media.

Era moderna → cinema

Era contemporanea → video

Era contemporanea: la prospettiva decade e da Cezanne in poi il cono prospettico si deforma con il Cubismo ed il Futurismo: l'arte diventa astratta nel senso che astrae dalla natura le linee essenziali trasformandole in elementi strutturali fini a sé stessi (Mondrian e Kandisky) o concreta ottenuta con elementi mentali e/o concettuali (Malevic).



Cubismo Ricasso



Martinetti Futurismo

## 2.3 DIVERSE FORME PER DIVERSE FUNZIONI PROSPETTIVA

### 2.3.1 IL SEGNO

Gli elementi attraverso i quali operiamo una interpretazione della realtà possono essere catalogati in base alla funzionalità che si prestano ad esprimere.

#### Classificazioni del segno per Massironi

L'autore parte direttamente dall'analisi del segno, ovvero dalla traccia più lineare attraverso la quale prendere contatto con la realtà.

Esistono tre tipi di segno:

- Il segno oggetto
  - Il tratto, la traccia si identificano con l'oggetto rappresentato. È il tipo di segno più sintetico.
  - Prevede, con la sua sola presenza, di individuare un'esistenza, di poter creare un rapporto fra figura e sfondo.
  - Utilizzo: diagrammi, segnaletica.
  - Osservazione occorre una grande capacità di completamento da parte dell'utente.
- Il segno contorno
  - Delimita l'area occupata dall'oggetto tramite la traccia grafica.
  - Utilizzo: fumetti (sia bianco e nero che a colori); illustrazione, incisione.
  - Osservazione occorre capacità di completamento da parte dell'utente ma comporta già contenuti informativi di un certo spessore.
- Il segno tessitura (texture)
  - Introduce un trattamento più complesso, il tratteggio, atto a definire volumi, a creare sfumature, a perdersi in mezzi toni.
  - Il grado di realismo è notevolmente superiore ai precedenti.
  - Si presenta più facilmente all'arte di rappresentare.
  - Spesso abbinato a linee di contorno.

### 2.3.2 TRE FUNZIONI

Nell'analizzare il ruolo del disegno nell'interpretazione ottica della realtà, Massironi giunge alla conclusione che i diversi tipi di segno corrispondono a funzioni ben distinte all'interno di schemi di raffigurazione dissimili.

Due piani di rappresentazioni:

- 1) quello con preminenza di **piani frontali**
- 2) quello con preminenza di **piani longitudinali**.

La funzione tassonomica consente di individuare le caratteristiche peculiari di un referente:

- illustrazione scientifica  
il segno è più utilizzato perché è necessario avere immagini stilizzate
- funzione illustrativa → tessitura
- Funzione operativa → schemi grafici (elettrici per esempio)

Ultimo concetto di Manfredo Massironi **ipotetigrafia** serve a rappresentare le ipotesi, le quali non essendo realtà necessitano di modelli fittizi che consentano una comprensione rapida e completa della questione di campo. (esempio DNA)

### 2.3.3 TIPOLOGIE DI RAPPRESENTAZIONE DELLA REALTÀ

**Giovanni Anceschi** ne *L'oggetto della raffigurazione (1992)* integra i risultati di Massironi con la scala di iconicità di Moles (uno schema basato su dodici livelli di iconicità: da un massimo di iconicità ad un massimo di astrazione e da un massimo di immediatezza ad un massimo di codicità).

Anceschi ottiene una gradazione a sette punti da un minimo ad un massimo di realismo ossia da un minimo ad un massimo di competenza necessaria per riconoscere il soggetto dell'immagine.

1° livello	foto ritoccata
2° livello	semplificazione al tratto (funzione tassonomica di Massironi)
3° livello	disegno costruttivo Il fruitore viene messo in grado di agire in base alle informazioni contenute nel disegno, informazioni isolate da un segno grafico di particolare precisione (disegno tecnico)
4° livello	schema costruttivo. La funzione è operativa come quella di uno schema elettrico che utilizza dei simboli (codice di competenza) da comprendere
5° livello	organigramma. Prevede grande libertà di interpretazione, comunica le relazioni.
6° livello	schema di campo: un sistema che definisce cose dalla morfologia indefinita, corrisponde all'ipotetigrafia di Massironi
7° livello	astrazione assoluta, la forma non ha un oggetto di raffigurazione preciso (arte astratta).

## 2.4 IL VALORE DELLE TECNICHE

### 2.4.1 IL VALORE SEMANTICO DELLE TECNICHE

Quale valore assumono tecniche e materiali impiegati? In base ad una lettura fenomenica materiali e tecniche coincidono. Entrambe fanno riferimento al modo di apparire superficiale delle cose.

Nel tempo le tecniche hanno assunto un valore semantico. Tecniche e materiali possiedono delle loro specifiche proprietà percettive ed espressive ed il loro uso reiterato gli ha fatto assumere connotazioni semantiche, relative al loro significato, categorizzandole....

<b>Materiale</b>	<b>Con ogni probabilità...</b>
Acquarello	☞ Umbratili marine o fiori trepidanti
Pastello	☞ Ritratti intimisti e delicati
Marmo	☞ Scultura
Oro	☞ Gloria divina
Cuoio	☞ Poltrone
Asticella di legno	☞ Tavernette rustiche
...	☞ ...
Erba	☞ Fascio

Il coefficiente di espressività di materiali e tecniche aumenta esponenzialmente se considera il rapporto con uno stile: per esempio pennellata di Van Gog = pastelli ad olio; mosaico = bizantino; intonaco bianco = razionalista; plastica grigio scuro = high tech.

Assistiamo ad un continuo revival che realizzano ricostruzioni immaginifiche (simulacri) che ricreano i tempi andati e non.

### 2.4.2 TECNICHE E BUDGET

L'attuale mercato della comunicazione visiva si basa su questioni di budget, che interagiscono con la creatività dei vari professionisti.

I problemi di budget non sono solo dei nostri giorni, hanno influenzato molto dell'arte passata, ce lo raccontano storiesociali.

Noi guardiamo all'arte con gli occhi di oggi e questo porta ad una deformazione della lettura della storia.

Fino al Quattrocento pittura e scultura non erano considerate nemmeno arti liberali, cioè arti di primo grado come la poesia e la musica.

L'artista non era altro che un artigiano (artista = operatore visivo), le scelte erano pertanto influenzate dal committente sia per l'aspetto iconografico ma anche per quello stilistico.

Dalla fine dell'800 l'artista diventa sperimentatore.

### 2.4.3 RAPPRESENTARE IL TEMPO

Da **Lessing** in poi (citazione a *Laocoon 1766*) si è delineata una divisione fra:

- **arti del tempo** hanno uno svolgimento temporale ed una durata prefissata: danza, teatro, musica (oggi aggiungeremmo cinema, video, cartoon,...)  
Avere una durata prefissata farà in modo che il grado di attenzione e di interesse del

fruitore si modificheranno nel tempo della stessa. La nostra psiche non misura il tempo dell'orologio, il tempo cronologico (che serve solo ad integrarsi con i ritmi della società), ma interpreta le durate a seconda di elementi di ordine psicologico quali l'attenzione. Ne deriva che se un film piace dura un attimo.

- **arti dello spazio** non hanno durate temporali ma occupano uno spazio: pittura, scultura, architettura (aggiungeremmo illustrazioni, fumetto, design,...). Il fruitore crea una propria temporalità di fruizione (fumetti la fruizione temporale esiste nello scorrere di una storia narrativa ad immagini)

Ejzenstein, riferendosi alla musica, individua fasce successive:

- a) andamento della musica
- b) movimenti della macchina da presa
- c) visione in pianta della scena
- d) sagoma delle masse.

I criteri compositivi impiegati nelle arti del tempo sono uguali a quelli impiegati nelle arti dello spazio; alto basso, destra, sinistra, centro, diagonali e via dicendo..

Esiste una deriva di schemi compositivi assai variegata, accade spesso che esistano somiglianze strutturali e differenze particolari, in questi casi vale la pena studiare i diversi contenuti espressivi delle immagini: per esempio Il bacio di Hayez e la scena del bacio nel film Senso di Luchino Visconti.