

# Rivista di estetica

## DIRETTORE

TIZIANA ANDINA

## PRESIDENTE DEL COMITATO SCIENTIFICO

MAURIZIO FERRARIS

## COMITATO SCIENTIFICO

ALESSANDRO ARBO *Université de Strasbourg*

MARCO BÉLPOLITI *Università di Bergamo*

MAURO CARBONE *Université "Jean Moulin" Lyon 3 France*

DAVID CARRIER *Independent scholar*

ROBERTO CASATI *Institut Jean Nicod Paris*

STEPHEN DAVIES *The University of Auckland*

MARIO DE CARO *Università di Roma Tre*

PINA DE LUCA *Università di Salerno*

FABRIZIO DESIDERI *Università di Firenze*

GIUSEPPE DI GIACOMO *Università di Roma "La Sapienza"*

GÜNTER FIGAL *University of Friburg*

GRAHM HARMAN *American University in Cairo*

PIETRO KOBÄU *Università di Torino*

JERROLD LEVINSON *University of Maryland*

GIOVANNI LOMBARDO *Università di Messina*

ARMANDO MASSARENTI *Università di Bologna*

GIOVANNI MATTEUCCI *Università di Bologna*

PIETRO MONTANI *Università di Roma "La Sapienza"*

JACQUES MORIZOT *Université de Provence*

FRÉDÉRIC NEF *École des Hautes Études en Science Sociales Paris*

NICOLA PERULLO *Università di Scienze Gastronomiche Pallenza*

ROGER POUIVET *Université de Nancy*

SALVATORE TEDESCO *Università di Palermo*

AMIE THOMASSON *University of Miami*

ACHILLE VARZI *Columbia University New York*

NICLA VASSALLO *Università di Genova*

STEFANO VELOTTI *Università di Roma "La Sapienza"*

## REDATTORE CAPO

CAROLA BARBERO

## REDAZIONE

FRANCESCO CAMBONI

DAVIDE DAL SASSO

GABRIELE GAVA

ERICA ONNIS

GLORIA SANSÒ

ENRICO TERRONE

GIULIANO TORRENZO

## SEGRETERIA DI REDAZIONE

ELENA CASETTA e VERA TRIPODI

# Rivista di estetica

n.s., 80 (2/2022), anno LXII

*Rethinking Through Art: East and West*

Advisory editors: Xiao Ouyang, Tiziana Andina

<b>Xiao Ouyang, Tiziana Andina, Introduction: Think Through Art Globally</b>	3
<b>Ai Xin, Kandinsky's Composition And Zheng Xie's Bamboo: An Aesthetic Dialogue Between Western And Eastern Abstractionism</b>	11
<b>Rudi Capra, Suna No Bi 砂の美. A Critical Appreciation Of Sand In Japanese Karesansui 枯山水 Gardens</b>	30
<b>David E. Cooper, Music, Nature And Transcendence</b>	48
<b>Massimiliano Lacertosa, Ripensare l'esperienza estetica attraverso lo Zhuangzi</b>	65
<b>Peng Feng, Danto's Indiscernibility: An Intercultural Interpretation</b>	80
<b>Pier Alberto, Porceddu Cilione, Singing Trees. Note Su Tōru Takemitsu</b>	96
<i>Varia</i>	
<b>Giulia Lasagni, Two Interpretations of Gilbert's Plural-Subject Account</b>	115
<b>Germana Pareti, Bordini. Un confronto tra arte, filosofia e psicologia</b>	130
<b>Valeria Martino, Sono una di voi. Il soggetto delle azioni transgenerazionali</b>	152
<b>Fausto Corvino, Alberto Pirni, L'etica del cambiamento climatico alla prova dell'inefficacia causale individuale: discutendo la libertà collettiva di emissione di gas serra rispetto all'obiettivo di 1.5°C</b>	165

*Abstract*

For at least a century, light and homogeneous space, but also occluding and covering edges of surfaces, attract the interest of philosophers, psychologists and architectural theorists. In different fields, scholars and artists have explored the effects of edges and borders. Among them, the initiator of the ecological approach to visual perception, James J. Gibson, a visionary artist like James Turrell and Nordic and American architects imbued with phenomenological and Heideggerian suggestions. In their theories of perception and environmental psychology, these scholars have explored the relationship between the observer and the natural environment, but also the effects of built places on the human mind and behavior. More or less openly declared, the influence of Gestalt psychology extends on all these conceptions, and this essay aims to trace the common origin of the many ideas that such distant scholars have elaborated on the concept of "looking" and on the "meaning of places".

*1. Piloti*

Quarant'anni fa, tra i molti aspetti importanti della sua teoria della percezione diretta, James J. Gibson affrontava anche il problema della conoscenza pubblica, che non era una questione da trattare "soltanto" in ambito psicologico, ma di ben più ampia portata, costituendo da secoli uno dei nodi centrali del dibattito filosofico. Gibson, com'è noto, lo fronteggiava in maniera radicale, sfruttando un principio fondamentale della sua concezione ecologica, e cioè l'idea che né la prospettiva né la profondità si potevano considerare le «basi primarie della percezione»<sup>1</sup>. La sua non era soltanto una posizione polemica nei confronti delle teorie basate sul concetto di prospettiva artificiale tipica della pittura rinascimentale, o della teoria retinica classica, ma era anche una presa di distanza dall'impostazione gestaltista, con la quale peraltro si confrontava di continuo. Che il mondo possa essere percepito come lo stesso mondo da diversi osservatori, nonostante le differenti apparenze prospettiche a loro disposizione, consegue dal

<sup>1</sup> Gibson (1979), tr. it. 2014: 291.

fatto che – muovendosi nell'ambiente e pur occupando angoli visuali diversi – i vari soggetti godono tutti dei medesimi *invarianti*, che li mettono in condizione di percepire lo stesso mondo. I *layout*, cioè le disposizioni persistenti delle superfici, ci rendono consapevoli che qualsivoglia posizione può essere occupata *non solo da me*, ma anche da altri osservatori e, benché possano determinare modificazioni nella *texture* di un'immagine, neppure i cambiamenti conseguenti alla locomozione e al movimento oculare impediscono l'individuazione di invarianti persistenti sotto il *continuum* delle trasformazioni.

A queste conclusioni Gibson era arrivato partendo dall'attività sperimentale condotta decenni addietro, in periodo bellico, più precisamente tra il 1943 e il 1945, nell'addestramento di allievi piloti. Egli commentava che, in quegli anni, addirittura un milione di americani erano stati chiamati a impraticarsi con una tecnica oltremodo artificiosa nell'ambito di quella che può essere definita un'«educazione visiva», tanto più necessaria in quanto lo spazio aereo, le distanze nel deserto, tra le montagne, sull'acqua ecc., e la stessa manovra di atterraggio richiedevano abilità e un accurato giudizio percettivo<sup>2</sup>. Per una questione di costi, non era possibile insegnare *come* si vola «per imitazione», né lo si poteva fare per prove ed errori; occorreva piuttosto *simulare* la situazione di volo. Di qui nasceva il suo interesse per il ruolo delle immagini, che sono veicoli di percezioni «di seconda mano», ma che potrebbero essere utilizzate anche per preparare i giovani alla vita<sup>3</sup>. Tornando alle esperienze con i tirocinanti piloti, Gibson giungeva a risultati contrastanti con gli assunti della psicologia classica sulla profondità. L'adozione dei cosiddetti *indizi* di profondità (luce e ombra, accomodamento, convergenza, prospettiva aerea ecc.) e dei fondamenti di una «teoria dell'aria» – e non della terra o del *suolo* – non aiutava nell'addestramento per migliorare le prestazioni percettive. Se pure funzionava in matematica, l'idea di spazio tridimensionale definito dalle tre coordinate cartesiane significava ben poco per la percezione *reale*. C'è una bella differenza tra una superficie come il suolo e una non-superficie quale è il cielo, poiché solo la prima ha una *trama*, cui corrisponde un'immagine retinica fatta di irregolarità, chiazze e differenze «da punto a punto nella stimolazione», mentre un'area priva di superficie avrà un'immagine retinica completamente omogenea. Non tenendo conto di queste discrepanze, la formulazione classica della visione e le teorie tradizionali della percezione della profondità riducevano l'immagine retinica «a punti di luce proiettata dagli oggetti» o appiattita nel contesto di «figura-sfondo» e non consideravano il problema della visione in 3-D nei termini della percezione di una *superficie continua* che si vede estendersi dall'osservatore<sup>4</sup>. Al contrario, il problema della percezione della distanza e della profondità trovava risposta nei

<sup>2</sup> Gibson 1947: 179.

<sup>3</sup> Gibson (1979), tr. it. 2014: 389.

<sup>4</sup> Gibson 1947: 185; Reed 1988: 125.

cambiamenti di grandezza angolare, cioè di gradiente della trama, che avvenivano nelle configurazioni dell'immagine retinica, per esempio, come quando uno sfondo «si allontana in distanza»<sup>5</sup>. Gran parte degli aspetti innovativi della futura teoria ecologica sono variazioni sul tema di questi concetti e delle loro relazioni, ché – posto che ogni superficie ha una trama di una certa densità – la trama retinica corrispondente diverrà più fine aumentando la distanza dei punti della superficie secondo «un gradiente continuo di trama»<sup>6</sup>.

Da queste pionieristiche osservazioni condotte *en plen air* discendeva la critica alle sperimentazioni nel chiuso di un laboratorio, ché solo all'aperto, avendo il *terreno come sfondo*, è possibile studiare le superfici, che – oltre alla tessitura e al *layout* – hanno la proprietà della riflettanza, secondo la sostanza di cui sono composte. Di conseguenza, è più facile vedere (e non solo calcolare) le distanze sulla terraferma, quando una superficie arretra sullo sfondo, piuttosto che nell'aria. Un giudizio altrettanto tiepido Gibson riservava all'uso della fotografia, in quanto – ancorché prodotta in maniera impeccabile – una fotografia è in grado di riprodurre soltanto la parte centrale del campo visivo dell'osservatore e, per di più, da un particolare angolo visuale. Questa condizione non rispettava la «situazione di stimolo totale», vale a dire di un flusso totale di informazioni così complesso da implicare il coinvolgimento di *tutte* le parti del corpo, le diverse posizioni che esso può assumere, in particolare quelle della testa, in rapporto alla gravità<sup>7</sup>. A tal fine, Gibson aveva avviato una serie di esperimenti con diapositive e filmati, destinati all'addestramento degli allievi piloti per migliorarne le abilità visive spaziali, ma soprattutto per cercare di capire che cosa fosse «necessario vedere» per poter fare atterrare un aeroplano e non schiantarsi, o prendere una mira o una direzione. Pertanto variava le posizioni dei proiettori e degli osservatori per ottenere immagini retiniche distorte che però potevano non risolversi in una percezione distorta, mentre altre volte accadeva il contrario, e cioè che una percezione distorta fosse il risultato di immagini retiniche normali. Di qui, si andava convincendo che la prospettiva del moto nei termini di parallasse del movimento non bastava, era astratta, e andava sostituita con informazioni sul flusso e sulla direzione di locomozione rispetto alla superficie terrestre, un insieme di specificazioni che – con il perfezionamento dell'approccio ecologico – si sarebbe integrato con ulteriori informazioni sul sé, sul corpo e addirittura sul naso.

Quegli esperimenti sul moto, su «volare, salire e atterrare», lo convincevano sempre più dei limiti di tutta quanta l'ottica fisica classica, a partire dall'idea della «replicazione» (o duplicazione) sottesa alla teoria dell'immagine retinica, fino al ruolo della rappresentazione figurativa, incapace di simulare la visione

<sup>5</sup> Gibson 1950.

<sup>6</sup> Gibson 1947: 189.

<sup>7</sup> Gibson 1962: 479.

naturale e il mondo visuale. Nei *reports* degli anni della guerra avevano origine quelle dicotomie che segneranno l'«ottica ecologica» più matura, non ultima la contrapposizione tra il campo visivo *soggettivo* e la realtà *oggettiva* del mondo visivo, e l'idea che, benché il mezzo in cui l'uomo si muove sia l'aria, ciò che vediamo non è lo spazio, o meglio non è lo spazio *vuoto*, geometrico, definito da tre linee intersecantisi ad angolo retto, bensì lo spazio pieno, fatto di «stanze, strade e regioni», di uomini che lavorano, guidano o volano in aereo<sup>8</sup>. Gibson inaugurava così una *ground theory* della visione, che si richiamava a una concezione della *luce ambiente* incentrata sull'organismo dell'osservatore – una luce ben diversa da quella radiante, in quanto strutturata in maniera da riflettere la trama delle superfici dell'ambiente terrestre e veicolare non stimoli, bensì informazioni – da contrapporre alle teorie dell'aria di kepleriana discendenza e all'ottica fisica helmholtziana<sup>9</sup>.

Al giudizio critico sulla percezione dello spazio tridimensionale (che si basa necessariamente su sensazioni bidimensionali, alle quali va aggiunta la terza dimensione della profondità) aveva contribuito l'eredità dei gestaltisti e, in particolare, il lascito degli esperimenti sul campo totale (*Ganzfeld*) condotti da Wolfgang Metzger negli anni Trenta<sup>10</sup>. Quella nebbia o foschia o alone, che Metzger era tentato di interpretare come «un'impressione tridimensionale» recepita dall'osservatore, quando la trama è così fine da non essere più registrata dall'occhio, era invece per Gibson un «mezzo vuoto», un niente inteso come «nessun ente»: «Era come un guardare al cielo», un non-assetto, un assetto ottico senza struttura. Gli esperimenti sugli *stimoli non determinanti* (come poteva essere un campo di colore omogeneo, indeterminato rispetto alla profondità) erano decisivi per una teoria della percezione dello spazio visivo, poiché facevano capire che una superficie è esperita solo quando è possibile coglierne le informazioni strutturali che la specificano e che la funzione del sistema visivo consiste nel «registrare le invarianti sottostanti le mutevoli prospettive» degli oggetti<sup>11</sup>. Erano le premesse che fornivano «nuove ragioni» a sostegno del realismo, per cominciare a pensare nei termini non di «energia dello stimolo» per i recettori, ma di «informazioni dello stimolo» per l'intero sistema nervoso<sup>12</sup>.

Curiosamente, un interesse altrettanto forte per il cielo e il vuoto dello spazio, e per la fusione di luce e spazio, si ritrova in James Turrell, l'artista americano che più di ogni altro ha avuto, proprio come Gibson, apprendistato ed esperienze «aviatorie» giovanili, e che nelle sue innumerevoli installazioni dà prova

<sup>8</sup> Gibson 1950: 2.

<sup>9</sup> Gibson 1966: 13.

<sup>10</sup> Metzger 1930.

<sup>11</sup> Gibson, Waddell 1952: 270.

<sup>12</sup> Gibson 1967: 164.

di non aver mai smesso di esplorare il rapporto tra questi elementi e il soggetto osservatore. Le notizie biografiche ci informano che la passione cosmologica di Turrell ebbe inizio fin dalla sua infanzia, conseguentemente alle esperienze del padre, ingegnere aeronautico. Si narra di un giovanissimo Turrell, che conseguì il brevetto da pilota addirittura a 16 anni; tuttavia, intervistato da Craig Adcock, l'artista confessava di aver sviluppato questo interesse soprattutto dopo la morte del padre, fino a diventare un *avid pilot* negli anni Sessanta. Il suo coinvolgimento con la luce e il suo rapporto con lo spazio hanno dunque radici lontane e, da pilota esperto, Turrell è consapevole che lo spazio è «visivamente malleabile» e che, nel mezzo dell'aria, può essere percepito in modi anomali<sup>13</sup>. Su Turrell avevano influito anche altre sollecitazioni. Da una parte, aveva assorbito il precetto familiare (di ispirazione quacchera), secondo il quale ogni individuo può avere una luce interiore concessa dallo spirito santo (nella meditazione della Società degli Amici, infatti, si entra per «salutare la luce»), intravedendo nell'arte la realizzazione della dimensione spirituale della vita. Dall'altra, aveva fatto tesoro dei concetti appresi, negli anni Sessanta, in psicologia della percezione al Pomona College, prima di passare a studiare arte al campus dell'università della California a Irvine. Infine, non gli erano estranee esperienze di meditazione Zen buddista, e dai poli contrapposti di «vuoto» e «pieno» aveva forse avuto origine il nodo concettuale della sua arte: com'è possibile conciliare ciò che si vede fatto di sostanza, pienezza e densità con l'idea che lo spazio è vuoto? Nelle interviste, Turrell dichiara che il suo lavoro non consiste in un «guardare» (*look at*), bensì in un «guardare dentro» (*look into*); concerne il «come funziona» lo spazio; non il guardare degli oggetti in una stanza, ma la stanza; non la luce attraverso il vetro, il plexiglas o la garza trasparente, ma la luce nello spazio e le qualità dello spazio.

Si è commentato che, con la serie di lavori denominati *Skyspaces*, Turrell ha mostrato di esser consapevole della difficoltà che si incontra nell'osservare, nel guardarsi intorno. La sua è una sfida lanciata allo spettatore di «verificare i limiti» della sua visione, laddove i «limiti della visione» sono determinati non da condizioni fisiche, ma dalla *qualità* della luce<sup>14</sup>. Questo atteggiamento circa l'incapacità da parte umana di «guardare» richiama la riflessione di Gibson, secondo il quale «viviamo vite inscatolate»: non ci guardiamo attorno, non ne siamo più capaci, e «passiamo la maggior parte del nostro tempo a guardare *qualcosa*, piuttosto che a guardarci attorno»<sup>15</sup>. Talvolta autonome e isolate, altre volte integrate nell'architettura preesistente, le strutture create da Turrell sono in genere camere di varie dimensioni dotate di aperture, rotonde, ovali o quadrate, che consentono di incorniciare frammenti di volta celeste. In taluni lavori, il

<sup>13</sup> Adcock 1990: 154.

<sup>14</sup> Annovi 2014; Nikolic 2017; Rahimi, Streen 2020.

<sup>15</sup> Gibson (1979), tr. it. 2014: 295.

fine è di impedire l'accesso di ogni luce esterna, concedendone la penetrazione soltanto attraverso tagli e fessure, affinché lo spazio interiore sembri creato dalla luce e non dai confini fisici della stanza. Altre volte sono le geometrie degli effetti-luce di raggi che si intersecano a creare illusioni sulle dimensioni di un ambiente completamente buio. Secondo Turrell, l'osservatore non riceve percezioni, ma le crea: in quelle stanze «sta guardando se stesso nel percepire», annullando ogni differenziazione tra sé e l'opera d'arte. La scoperta di un cratere in Arizona si era rivelata formidabile per la realizzazione del potente *Roden Crater* in un ambiente perfetto, che avrebbe permesso di confrontare la volta celeste con la concavità terrestre e di esplorare le illusioni che ne nascevano, e che erano percepibili soprattutto dall'alto, quando si vola. In quel cratere, l'oggetto di osservazione è l'ambiente naturale, con gli eventi legati ai cicli del sole, delle stelle, della luna, che si riflettono nelle gallerie sottostanti come se un occhio li percepisce. Nello «Spazio che vede» è addirittura il cielo, che – penetrando dal soffitto – «guarda» lo spettatore, in una congiunzione tra interno ed esterno. Turrell non ha mai smesso di dichiarare di esser letteralmente «catturato» dalla luce, non da quella vista con gli occhi, bensì come quando si sogna, una luce dai colori più vividi, con maggiore risoluzione. Non ha mai fatto mistero di sentirsi attratto dalla fisicità della luce, dalla sua *grazia*.

Ora, senza indugiare nell'analisi di una serie impressionante, nell'arco di mezzo secolo, di opere e installazioni volte al disvelamento del legame tra percezione visiva, luce e spazio, è soprattutto nel percorso delle *celle percettive* avviato a partire dal 1989 con la prima capsula sperimentale di *Alien Exam*, che l'artista compie un passo ulteriore, penetrando nel campo delle neuroscienze. La realizzazione di questo progetto è considerata la dimostrazione più «pura» del nucleo del [suo] pensiero<sup>16</sup>. Una decina di anni fa, al Los Angeles County Museum of Art, Turrell ha installato una di queste celle, denominata *Light Reignfall*, consistente in una sfera metallica, definita «fredda e clinica», entro la quale veniva proiettata luce stroboscopica, mentre il soggetto vi accedeva per mezzo di un rullo scorrevole come se entrasse nel macchinario di una risonanza magnetica. Ovviamente chi partecipava a questa prova veniva costantemente monitorato ed era stato precedentemente informato dei rischi ai quali poteva andare incontro in un'esperienza «totale» di luce, in un ambiente senza bordi, contorni, angoli o spigoli, costituito solo da un'immensa cupola, nella quale – secondo il resoconto di chi l'ha testata – un primo fioco bagliore cedeva il posto a una luce blu saturata fluttuante nello spazio. L'esperienza si concretava in un insieme di sfarfallii, trasformazione di forme, talora di tonalità contrastanti, altre volte indefinibili, film di geometrie astratte animate che potevano lontanamente rassomigliare a impronte di animali, frattali, fiocchi di neve, lattici, motivi a *pied-de-poule*, che si ripetevano incessantemente, come avviene nella rifrazione

<sup>16</sup> Turrell 2009: 67.

prismatica di un caleidoscopio<sup>17</sup>. L'obiettivo di Turrell era far sì che i soggetti che entravano nella capsula non fossero meri spettatori, come in teatro o al museo, bensì osservatori della propria esperienza visiva, soggetti che vedono se stessi *nell'atto di vedere*, e ne registrano gli effetti psicologici e fisiologici in contatto con la "materia luce", che è al tempo stesso soggetto e mezzo dell'esperienza: «Stai guardando te che guardi», un atteggiamento che gli consentiva di creare «un'esperienza di pensiero senza parole». Era prevedibile che da questa analisi sulla "coseità" della luce e del vuoto, perseguita fino alla serie *Constellation* del 2020, trasparisse il debito di Turrell verso la fenomenologia, un rapporto indagato nelle sempre più numerose tesi di laurea che gli sono dedicate, e che – richiamandosi a quella visione che è «una veduta di sé, una torsione del sé sul sé» – confrontano il lavoro dell'artista con il gioco del "visibile e invisibile" di Maurice Merleau-Ponty<sup>18</sup>. Allo stesso modo, il giudizio di Alva Noë che «l'opera d'arte è l'esperienza che l'oggetto offre (*affords*)» fa il paio con le idee di Turrell sulla relazione estetica intesa come "avere esperienza dell'oggetto". Noë, tra i più accesi sostenitori della *bodily cognition* come frutto dell'interdipendenza tra esperienza visiva, stimolazione sensoriale e movimento, non ha nascosto la personale fascinazione dinanzi alle installazioni di Robert Irwin – un artista altrettanto esploratore di luce e spazio – a proposito delle quali ha osservato che, in esse, non c'è *qualcosa* da contemplare, bensì *tutto* esige pari attenzione<sup>19</sup>.

Ora, lasciando da parte un altro (pur notevole) filone delle possibili contaminazioni tra la cella *Light Reignfall* e le dimensioni (cinetiche e aptiche) a fondamento del cosiddetto "paracinema", in questa sede si intende piuttosto seguire la traccia delle implicazioni, sul piano filosofico e psicologico, dell'immersione corporale in un campo di visione privo di indizi e spunti (*cues*) visibili, uno spazio senza contorni, né linea dell'orizzonte, né fotogrammi o figure ecc., finalizzato a ottenere quello che è stato definito il "collasso" della distanza tra immagine e spettatore<sup>20</sup>. Nelle installazioni di Turrell, le superfici sono predisposte in maniera tale da non generare gradazioni di intensità della luce riflessa, ma per fare in modo che il soggetto abbia esperienza di un campo *omogeneo* totale di luce, nel quale subisce un disorientamento percettivo con la luce che non rivela nulla tranne se stessa. In queste opere, angoli, spigoli, elementi architettonici tali da creare ombre e percezione di profondità sono completamente eliminati e le superfici danno, a chi le sta osservando, l'impressione di fluttuare avanti e indietro. Altrove, se vi sono mutamenti di luce, questi vengono programmati affinché la transizione da una luce all'altra (e da un colore all'altro) sia così

<sup>17</sup> Gadassik 2016.

<sup>18</sup> Merleau-Ponty (1964), tr. it. 1999: 140.

<sup>19</sup> Noë 2015: 85.

<sup>20</sup> Gadassik 2016: 312.

repentina che l'occhio non ha il tempo per adattarsi, e l'esperienza che ne consegue risulta spossante e non controllabile (*unnerving and uncontrollable*)<sup>21</sup>. Nelle sue esperienze di volo, Turrell aveva provato gli effetti del vuoto percettivo e, nella progettazione delle celle, era arrivato a collaborare con Edward Wortz, uno psicologo sperimentale (esperto in meditazione buddista) altrettanto appassionato della metafisica della luce nonché collaboratore del programma Apollo della NASA<sup>22</sup>. L'obiettivo della loro collaborazione, alla quale nel frattempo si era unito anche Irwin, a questo punto era intuibile. Nelle celle percettive e nei *Ganzfeld Works*, che sono stati paragonati a veri esperimenti di privazione sensoriale<sup>23</sup>, lo spettatore cerca di vedere in un vuoto senza fine, senza elementi né fonti luminose ove possa focalizzarsi lo sguardo: in quel campo di visione omogeneo non ci sono oggetti di forma definita, non c'è nulla da vedere, se non se stessi mentre si sta guardando. È naturale che, oltre all'"effetto campo totale", un'esplorazione di questo tipo riporti alla mente gli esperimenti con superfici senza difformità o struttura, per mezzo dei quali Gibson intendeva confutare la teoria della profondità, per dimostrare che gli osservatori colgono in maniera inconsapevole aspetti e rapporti invarianti, gradienti, discontinuità ecc., che costituiscono informazioni per la percezione diretta. Se i raggi convergono sull'osservatore da tutte le direzioni e la riverberazione della luce è *strutturata* sotto forma di angoli di intercettazione in ogni punto dello spazio<sup>24</sup>, quando in natura accade che si incontri una luce destrutturata, questa non si riverbera dalle superfici, è priva di transizioni o gradazioni di intensità, e viene a mancare l'assetto ottico. Questo capita quando l'osservatore vede un *mezzo* vuoto, senza superficie: in quelle condizioni, la luce – o meglio i cambiamenti sensoriali che hanno luogo su retina, nervo ottico ecc. – possono al massimo essere *sentiti*, ma *non percepiti*, ché la luce di per sé non è percepibile e noi ne vediamo solo le manifestazioni, vediamo gli scintillii sull'acqua, gli aloni, la vediamo attraverso ciò che è illuminato, le nuvole o le particelle, ma «non vediamo la luce che è nell'aria o che *riempie* l'aria»<sup>25</sup>. Per quanto conseguito lungo un percorso che forse voleva metter capo a una conclusione diversa, questo traguardo era anche il risultato di Turrell: il suo sforzo immane di creare condizioni in cui *si vede* la luce, e non gli oggetti illuminati, finiva per essere un'esperienza così ingannevole e forte, che il sistema psichico reagiva con insicurezza e spaesamento. Di qui il passo è stato breve per equiparare gli effetti stranianti di campo totale provocati

<sup>21</sup> Lotzgeselle 2019: 36.

<sup>22</sup> <https://www.legacy.com/obituaries/pasadenastarnews/obituary.aspx?n=edward-charles-wortz&pid=2909474>

<sup>23</sup> Govan e Kim 2013.

<sup>24</sup> Beveridge 2000: 309.

<sup>25</sup> Gibson (1979), tr. it. 2014: 97.

dalla sua *elemental art* a un'ansia che non è soltanto heideggerianamente esistenziale, bensì altrettanto "elementare", in quanto espressione di un'età ecologica egualmente smarrita<sup>26</sup>.

Il fatto che chi aveva preso parte all'esperienza visuale di *Light Reignfall* (o del successivo *Breathing Light* del 2013) ne venisse fuori riportando generalmente un resoconto confuso, senza riuscire a descrivere in modo esauriente né il *medium* né lo stato psicologico che ne derivava – al punto che qualcuno ha parlato di un'esperienza comunicabile – ha sortito un duplice effetto. Da un lato, era evidente che la richiesta, formulata ai partecipanti, di "arrendersi" al disorientamento in un'esperienza che si annunciava «senza precedenti» poteva (comprensibilmente) ingenerare fondati timori, che avevano costretto non pochi soggetti a declinare l'invito. Inoltre, l'impossibilità di descrivere compiutamente il tipo di lavoro e gli effetti riportati nelle capsule e la stessa vaghezza del linguaggio impiegato nelle note promozionali avevano fatto sì che le celle ricevessero minore attenzione del previsto da parte dei critici d'arte. Dall'altro, tuttavia, proprio quei caratteri di innaturalità e incomunicabilità sollecitavano l'urgenza di un contributo multidisciplinare, che oltrepassasse i confini della critica d'arte per cercare risposte in altri ambiti: psicologia, biologia, ecologia, tecnologia e fisica dello spazio. Quantunque, complice l'esperienza del volo, Gibson e Turrell fossero partiti da presupposti simili, gli effetti della visione di quelle fluttuazioni percettive indefinite erano prova della «complessità della percezione diretta»: per Turrell, la conclusione era che la luce reca con sé messaggi ambigui, che il cervello può interpretare in molti modi differenti<sup>27</sup>.

## 2. Nascondigli

A confutazione della teoria tradizionale fondata sulla dicotomia "sensazione" (grezza)/ "percezione" (acquisita con una successione di sensazioni, giustapposte in un'unica composizione)<sup>28</sup>, Gibson poteva contare anche su un'altra scoperta, che riguardava le superfici nascoste. Se si fosse dimostrato che le superfici nascoste sono *percepite*, e non solo immaginate o ricordate come sostiene la teoria tradizionale, anche questo argomento avrebbe portato acqua al mulino della tesi della percezione diretta. A questo riguardo, sfruttava gli esperimenti sul *bordo occludente*, che erano stati un "classico" della *Gestaltpsychologie* e avevano attirato l'attenzione del belga Albert Michotte, il quale però aveva interpretato questo fenomeno ancora «nello stile delle teorizzazioni della Gestalt»<sup>29</sup>, cioè

<sup>26</sup> Morton 2016: 134.

<sup>27</sup> Adcock 1990: 218.

<sup>28</sup> Gibson 1966: 276.

<sup>29</sup> Gibson (1979), tr. it. 2014: 279.

come la tendenza a percepire il "completamento" di un intervallo, come avviene quando ci aspettiamo di vedere uscire qualcuno o qualcosa che è entrato in un tunnel. Ben diversa è invece la tesi, conseguente agli esperimenti di George Kaplan sulla differenza tra oggetti che *escono* dalla visuale e oggetti che *cessano* di esistere<sup>30</sup>, che a esser percepita sia la *persistenza*, senza scomodare il ricordo o l'aspettazione, ma spiegandola nei termini di una *transizione*, che implica una cancellazione (il coprire) e un'accrezione (lo scoprire): che esca o entri nella visuale, la superficie non smette mai di esistere. Ancorché difficile da digerire, questa interpretazione si accordava mirabilmente con il credo gibsoniano che «un oggetto è visto nel *mondo* visivo, sebbene non lo sia nel *campo* visivo»: l'informazione dello stimolo persiste, anche se vengono meno i dati sensoriali della percezione di una parte del mondo. C'è differenza tra lo "spazzar via" e il "dissolvere", e questa scoperta è segno di un progresso nel comportamento, una conquista, secondo Jean Piaget, che il bambino realizza, quando comincia «a combinare tra di loro gli spostamenti degli oggetti»<sup>31</sup>.

Le riflessioni sulle superfici occluse e nascoste avevano una ricaduta sulla questione della conoscenza pubblica, cioè di come quelle superfici possano essere percepite da altri soggetti, fermo restando che per Gibson le possibili collisioni tra "pubblico" e "nascosto" non costituivano un problema, dal momento che in una teoria della percezione diretta le differenti «apparenze prospettiche» di osservatori diversi *non* rappresentano i fondamenti della percezione. Difatti, se tutti gli osservatori si muovono e possono disporre dei «medesimi invarianti» e dello «stesso mondo», segue che «*io posso percepire le superfici che risultano nascoste dal mio punto di vista e non nascoste dal tuo*», e che entrambi possiamo percepire lo stesso mondo. Il fenomeno dei nascondigli e del vedere senza essere visti era già stato affrontato da Gibson nel capitolo sulle *affordances*, poiché i nascondigli offrono a umani – bambini compresi – e animali la preziosa opportunità di nascondere se stessi (o le cose che ci stanno a cuore, ma che vogliamo tenere celate) alla vista altrui. Dacché possono trasformarsi in prede, gli animali sono molto abili a trovare e creare nascondigli, ed è noto che – da piccolissimi – i bambini giocano a "bu bu settete", mentre più grandicelli si divertono giocando a nascondino. Il fatto che le cose che sono occluse (o che sono tenute nascoste) diventino ignote a un osservatore riguarda la conoscenza pubblica, perché – commentava Gibson:

se tu mi nascondi la tua proprietà privata, il tuo rifugio in collina, il tuo amante segreto, le tue caratteristiche, il mondo che percepiamo non sarà propriamente lo stesso<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Kaplan 1969; Gibson *et al.* 1969.

<sup>31</sup> Gibson 1966: 205-206, 285; Piaget (1937), tr. it. 1973: 49-72, 169.

<sup>32</sup> Gibson (1979), tr. it. 2014: 292, 293.

Nondimeno, pur diventando una conoscenza privata reciproca, la conoscenza pubblica resta possibile. A questo punto, l'argomentazione sfociava nell'ambito della psicologia sociale e, più estesamente, delle scienze sociali, fino a toccare questioni di ordine epistemologico e giuridico, giacché è ovvio che il proprio corpo possa venire tenuto nascosto agli altri, ma non a se stessi, e che un nascondiglio efficace per nascondere possa non essere altrettanto adeguato per occultare un tesoro. Nella vita capita che ci si voglia nascondere o si desideri salvaguardare la propria privacy, ma succede anche che si voglia osservare, spiare, senza essere visti. Pertanto esistono cose come spioncini, schermi, pertugi, da cui si può sbirciare, guardare gli altri, senza essere scoperti. E le considerazioni sul coprire e sul nascondere investono il corpo anche nella misura in cui esiste il bisogno di tenere coperte parti della superficie cutanea, e questo avviene in osservanza alle convenzioni sociali di ogni cultura. Se esibire parti del corpo che dovrebbero restare nascoste può essere segno di maleducazione o sfrontatezza, a Gibson non sfuggiva che, tra gli accorgimenti degli stilisti, rientra l'abilità a fornire informazioni intriganti su parti di *layout* di superfici che dovrebbero rimanere celate, il caso estremo consistendo negli spettacoli di *strip-tease*, che costituiscono un'«attenta manipolazione dei bordi occludenti», in questo caso dei vestiti, che vengono lasciati cadere in una progressione sapientemente rivelatrice delle parti più intime<sup>33</sup>.

Agli sforzi del disvelamento si contrappongono quelli messi in atto a difesa della *privacy*, e qui entra in gioco la progettazione di abitazioni fornite di chiusure e di lastre ottenute con sostanze opache o accorgimenti come i vetri translucidi, che pur permettendo l'illuminazione, non trasmettono però informazione, a differenza dei vetri trasparenti. Fin dall'antichità, crepacci, grotte, capanne non erano stati percepiti soltanto come riparo dal freddo e dalla pioggia, ma costituivano *affordances* che consentivano di «essere fuori dalla vista», in particolare dalla vista del pubblico. Alla fine degli anni Settanta, Gibson commentava che, pur essendo a conoscenza di queste esigenze, architetti e progettisti non potevano ancora disporre di una teoria delle *affordances* che «abbracciasse» tutti questi fatti in un sistema. Oltretutto il concetto di *affordance* metteva fine a ogni discussione tipica dei filosofi, al dibattito sui valori, sul rapporto mente/corpo, sulle proprietà delle esperienze di chi osserva, poiché per Gibson non esistono dicotomie, ma conta solo l'ambiente, comprensivo di molti osservatori con punti di vista differenti, e di *cose*, le cui proprietà sono appunto le *affordances* in riferimento all'osservatore, e non qualità della sua esperienza.

A questo punto, sebbene sia ammissibile che, all'epoca, gli architetti non fossero in condizione di far proprio (e metabolizzare) il concetto di *affordance*, a distanza di mezzo secolo sorge il dubbio se quel giudizio di Gibson non fosse limitativo. Pur senza poter contare sulle *affordances*, i maestri dell'architettura

non avevano forse cominciato a elaborare idee più articolate sui *luoghi* e sullo spazio? In molti casi, si trattava di visioni mutate da concezioni filosofiche, che li rendevano particolarmente sensibili al bisogno esistenziale di protezione e di difesa della privacy, ma soprattutto al rapporto che, in ogni luogo, esiste tra il suo *genius* e le costruzioni edificate.

### 3. I rischi di un mondo mobile

Nel 1969, dunque dieci anni prima dell'uscita de *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, l'architetto norvegese Christian Norberg-Schulz aveva dedicato un bel saggio al concetto di «luogo». Norberg-Schulz aveva approfondito il gestaltismo, a partire dal quale avrebbe avviato, di lì a breve, un'importante svolta fenomenologica in teoria dell'architettura. In quel periodo, il suo contributo si inseriva in un dibattito tra urbanisti e architetti, motivato dalle pressanti esigenze imposte dalla cosiddetta «vita mobile», che si andava affermando nel mondo occidentale: mezzi di comunicazione e di trasporto sempre più rapidi ed efficienti avevano modificato la vita stabile, i primi liberando dal contatto fisico, i secondi facendo crescere il numero delle persone che si spostavano. L'ambiente, che una volta veniva descritto in termini di «luoghi stabili», si era trasformato in qualcosa di *fluid* e flessibile; nei centri urbani si assisteva all'edificazione di megastrutture ispirate alla concezione di un'architettura «infinita e transiente», secondo la quale non si sarebbe più sentito «il bisogno di tornare al luogo d'origine», mentre la parola d'ordine era «interazione»<sup>34</sup>. Secondo l'impostazione di psicologia ambientale promossa dal progettista americano Kevin Lynch, la scena urbana delle grandi città aveva perso una struttura che fosse capace di fissarne l'immagine (*imageable*): se in esse capitava di smarrirsi, crescevano ansietà e paura. Norberg-Schulz rincarava la dose, osservando che – rarefacendosi i contatti umani a causa della dispersività dell'ambiente – poteva ingenerarsi una pericolosa deriva psichiatrica. Tornare a occuparsi del «cuore» delle città era forse da liquidarsi alla stregua di un atteggiamento romantico e anacronistico? A questo proposito, erano d'aiuto le idee dei filosofi e degli psicologi, per i quali la nozione di spazio, nell'accezione peculiare di «spazio esistenziale», è parte integrante della costruzione dell'immagine di un mondo strutturato che si forma a partire dalla nascita. Anche Norberg-Schulz si rifaceva alle ricerche di Piaget, che avevano mostrato il rapporto tra l'esperienza e la scoperta delle operazioni reversibili e della permanenza degli oggetti. La costruzione di un mondo fatto di oggetti permanenti consente al bambino di riconoscerli, di associare oggetti e luoghi, di cercare le cose nei posti in cui le ha lasciate o dove le ha viste per lungo tempo, di assumere gli oggetti stabili, distinguendoli da

<sup>33</sup> Gibson (1979), tr. it. 2014: 294.

<sup>34</sup> Norberg-Schulz 1988: 2.

quelli in movimento, come punti di riferimento del suo mondo. Negli anni Sessanta, gli studi di Piaget sullo sviluppo percettivo nel bambino erano stati tenuti in considerazione anche da Gibson, il quale, pur deprecandone «l'enfasi sull'aspetto intellettuale interiore della percezione», riconosceva però che lo psicologo svizzero era stato tra i pochi a occuparsene<sup>35</sup>.

Nella disamina dei concetti di “spazio” e di “luogo” sono ravvisabili anche altri elementi, che fanno emergere una sostanziale affinità di vedute tra studiosi distanti e appartenenti a culture diverse come potevano essere Gibson e l'architetto scandinavo. Benché quest'ultimo fosse orientato a formulare un'idea di spazio come costruzione astratta della realtà indubbiamente più vicina all'impostazione piagetiana che non alla tesi del «rilevamento di informazioni» sostenuta da Gibson, nondimeno la descrizione di uno spazio esistenziale come «non omogeneo e differente da quello matematico»<sup>36</sup> rivela una straordinaria affinità con la descrizione sulle superfici strutturate caratterizzate da *texture* differenti, che ci fanno capire come mai le sostanze perfettamente omogenee costituiscano un caso limite in natura. In un testo apparso solo in norvegese, Norberg-Schulz fa persino uso di tre concetti che rinviano esplicitamente agli elementi dell'assetto ottico ambiente di Gibson (cielo e suolo) e il terzo – *synsranda* – è tradotto addirittura con l'espressione inglese di *optic array*<sup>37</sup>. L'idea che il mondo sia costituito da centri con possibilità di movimenti centrifughi è parente stretta del concetto di *flusso ottico*, che Gibson aveva introdotto per indicare il movimento visivo di un osservatore che si sposta nel suo ambiente, perché – come era solito rimarcare – oltre a una prospettiva statica, ne esiste una, ben più rilevante, del *moto*, secondo la direzione in cui il soggetto si sposta, come muove la testa e gli arti. Analogamente, le relazioni universali di “dentro” e “fuori”, “sopra” e “sotto”, “prima” e “dopo”, “accanto” e “lungo”, che sono le *preposizioni* che contrassegnano lo spazio, sono affini agli invarianti gibsoniani<sup>38</sup>. Per non parlare poi della disposizione “gerarchica” dello spazio esistenziale, che ricorda da vicino il concetto di *annidamento* di oggetti come angoli solidi altrettanto gerarchicamente organizzati nell'ambiente percepito. L'idea di uno spazio esistenziale essenzialmente egocentrico formulata da Norberg-Schulz equivale sul piano fenomenologico a quell'insieme di osservazioni sul corpo e sull'«informazione relativa al sé», comprendenti propriocezione, ego-recezione e auto-percezione, che Gibson elargiva, quantunque non fosse un sostenitore della tesi dell'egocentrismo infantile, da lui criticata alla stregua di un mito. Infine, a monte della concezione dello spazio come “sistema di luoghi”, in un

<sup>35</sup> Gibson 1966: 269.

<sup>36</sup> Norberg-Schulz 1988: 31.

<sup>37</sup> Norberg-Schulz 1971; van Nes 2008.

<sup>38</sup> Norberg-Schulz 1979, tr. it. 1986: 16.

ambiente che l'uomo “ordina” sia spontaneamente, sia secondo leggi percettive date *a priori*, giocava anche su Norberg-Schulz l'influenza della *Gestaltpsychologie*. Neppure l'architetto ne era rimasto indifferente, anche se l'aveva recepita, oltre che dalla lettura di Koffka e Wertheimer, soprattutto attraverso la suggestione di *Mensch und Raum* di Otto F. Bollnow. Movendo da osservazioni sullo spazio esistenziale da tenere ben distinto da quello matematico, Bollnow aveva associato la lotta per lo spazio vitale a quella per l'esistenza, riconducendo il concetto di spazio più all'azione umana che lo conquista (e al bisogno di protezione e ordine) che non al movimento<sup>39</sup>. Queste idee su *Heimat e Lebensraum*, il coinvolgimento con il pensiero di Heidegger, nonché il voto di fedeltà a Hitler nel 1933 in compagnia di ben altri docenti universitari, hanno finito (sebbene l'accostamento sia controverso) per associare il nome di Bollnow all'ideologia del nazionalsocialismo. A onor del vero, bisogna riconoscere che, tra le fonti di Norberg-Schulz, compare un altro, non meno problematico, influsso da parte di uno storico-teorico dell'arte ancor più politicamente connotato. Il senso di “perdita del luogo” paventato da Norberg-Schulz ricalca infatti quella *perdita del centro*, che Hans Sedlmayr aveva ravvisato nell'arte moderna, una condizione di angoscia denunciata dalle avanguardie, le quali – per liberarsene – avevano dato vita a una nuova stagione dell'arte contemporanea. Per Sedlmayr quell'arte era “svincolata” dalla base terrena. Avendo perso il proprio centro di gravità e scambiato il “sopra” con il “sotto”, non era più «centro di spirito e sensi», con la conseguenza che in un'architettura, divenuta labile e priva di fondamenta, avevano trovato impiego materiali freddi, inerti, amorfi come il vetro e il cemento, senza più nulla di umano<sup>40</sup>. Che l'uso del vetro a quei tempi fosse sintomo più di distorsione che di trasparenza, è confermato dal giudizio (espresso in tutt'altro ambito e periodo storico) sull'architettura del modernista Mies van der Rohe, per il quale il vetro doveva essere soprattutto specchio e barriera insuperabile della città circostante, la cui immagine, in esso, si parcellizzava e deformava<sup>41</sup>.

Lasciando perdere il filo di queste contaminazioni, che peraltro sono oggetto di analisi recenti motivate dall'esigenza di trovare soluzioni agli effetti della notevole immigrazione (e conseguente multiculturalità) che affliggono l'attuale società norvegese (un impatto che ha rinverdito – a distanza di mezzo secolo – l'interesse sull'architettura fenomenologica di Norberg-Schulz<sup>42</sup>), in questa sede si intende piuttosto approfondire il confronto tra lo spazio esistenziale e l'ambiente dotato di una struttura fisica. Se pure l'uomo può modificarlo (aprendo finestre, spostando mobili ecc.), Norberg-Schulz riconosceva però che

<sup>39</sup> Bollnow 1963: 33, 270; Bollnow 1961.

<sup>40</sup> Sedlmayr (1948), tr. it. 1984: 129 sgg.

<sup>41</sup> Tafuri, Dal Co 1979: 129.

<sup>42</sup> Møystad 2012.



l'influenza umana è minima sull'«ordine superiore» di quella struttura di luoghi che è l'ambiente naturale, e qui intervengono architetti e urbanisti, gli specialisti che, più di ogni altro, hanno a cuore l'interazione tra esterno e interno. Già lo spazio naturale, il paesaggio, può essere visto come una casa, come aveva fatto notare Rudolf Schwarz, un altro ben noto conservatore (in teoria dell'architettura): l'uomo vede le montagne come pareti, il fondo valle come pavimento, i fiumi come strade, le coste come soglie<sup>43</sup>. Tuttavia, non sempre la natura offre punti d'appoggio e di riparo, e allora urbanisti e architetti si mettono all'opera per *concretizzare* lo spazio esistenziale in quanto struttura avente carattere pubblico. Nell'architettura del recente passato è accaduto che si siano privilegiate le «transizioni fluide» tra il dentro e il fuori in vista di un mondo sempre più aperto e accessibile. In realtà, faceva notare Norberg-Schulz, l'uomo non sembra trovarsi a proprio agio negli spazi illimitati, mostrando di preferire ambienti edificati su una «scala comprensibile». A questo proposito, di nuovo traspare la somiglianza con Gibson: lo spazio esistenziale contiene zone predisposte per attività diversificate, si tratta di spazi architettonici *non ordinati* secondo le coordinate cartesiane, ma che presentano centri e direzioni, addensamenti e rarefazioni, strutture diverse che si compenetrano, campi che corrispondono a esigenze vitali a tal punto che sembra esistere un'organizzazione topologica, un *isomorfismo* tra le strutture spaziali e le forme vitali. Non si fa fatica a capire allora perché da parte della politica norvegese si sia riaperto l'interesse per le idee di Norberg-Schulz, in particolare per la tesi secondo la quale un mondo mobile finirebbe per contrastare lo sviluppo umano, mentre la stabilità dei luoghi (e dei centri) lo favoriscono, liberando l'intelligenza, «l'umano sentire e capire». E sembra passare in secondo piano che i luoghi favoriti da Norberg-Schulz fossero soprattutto quelli di un'architettura vernacolare, fatta di case e fattorie, che non a caso costituivano l'ambiente prediletto anche da Heidegger.

#### 4. Margini e mappe mentali

A monte della concezione, romantica e nostalgica, di un *genius loci* che ci fa sentire «a casa», facendoci identificare con l'ambiente, non era soltanto il tema della «totalità» e del «centro», dell'andare e del ritornare, che Norberg-Schulz aveva tratto dal gestaltismo e da intellettuali conservatori, legati ai valori della tradizione. A fondamento di quelle idee vi era una disamina dello spazio in chiave non più soltanto fisica e geometrica, bensì esistenziale e fenomenologica, dichiaratamente ispirata al pensiero di Heidegger sull'abitare e sulle cose, e di Bachelard e Merleau-Ponty sulla poetica dello spazio in rapporto al corpo del

<sup>43</sup> Schwarz 1949: 59.

percipiente<sup>44</sup>. Su questa mescolanza di idee, che è tuttora oggetto di grande interesse storiografico, mentre in passato è stata occasione di critiche autorevoli<sup>45</sup>, non è possibile soffermarsi nel presente lavoro, per quanto denso di implicazioni sia l'argomento di un atto percettivo inteso come *medium* tra lo spettatore e l'architettura, la quale dà forma ai caratteri fisici e materiali di colori, trame, superfici, ombre ecc., organizzandoli in una dimensione *qualitativa* dello spazio<sup>46</sup>. Così come degno di approfondimento è il debito di Norberg-Schulz nei confronti degli *Zwischengegenstände* introdotti in psicologia da Egon Brunswik, a dimostrazione che ciò che si percepisce non è mai l'oggetto reale, bensì quello «intermedio» quale appare al soggetto, che lo coglie con un atto *intenzionale* in una determinata situazione<sup>47</sup>.

Sebbene motivate da esigenze meno filosofiche e più pratiche, prima fra tutte la crisi degli spazi che affliggeva le metropoli, non meno influenti erano state, negli anni Settanta, le prospettive degli urbanisti statunitensi, alle quali anche Norberg-Schulz faceva riferimento. I mutamenti sociali, in Europa e ancor più negli Stati Uniti, avevano provocato una tale frammentazione delle città in quartieri etnici che non esisteva più la città come fatto unitario<sup>48</sup>, risultando piuttosto un mosaico confuso segnato da un'apparente «mancanza di forma»<sup>49</sup>. Anche Lynch, che era stato allievo di Frank Lloyd Wright, aveva manifestato preoccupazione che potessero venir compromesse funzioni vitali per l'uomo, come l'orientamento e l'identificazione dei luoghi, posto che le città sono costruzioni nello spazio di scala enorme e che «la nostra percezione della città non è distinta, ma piuttosto parziale, frammentaria»<sup>50</sup>. Di conseguenza, per orientarsi nei contesti urbani, gli individui sembrano far uso di *associazioni* ricavate dalla memoria e dai significati che rivestono per loro le parti di una città, e di fatto impiegano riproduzioni dei luoghi, dei tracciati, dei percorsi del mondo esterno. Che l'immagine di una città sia non solo il risultato di caratteristiche esterne, ma anche «un prodotto dell'osservatore», era un'idea che implicava l'uso di *mappe mentali* o cognitive, un concetto che per quanto non esplicitamente espresso da Lynch (che si riferiva a *mental images*) era sotteso alla sua impostazione di ricerca, dacché Edward Tolman lo aveva introdotto nelle ricerche sull'appren-

<sup>44</sup> Norberg-Schulz (1979), tr. it. 1986: 5-6, *passim*; Bachelard (1957), tr. it. 1975: 219 sgg. Cfr. Pallasmaa 1986; Auret 2020.

<sup>45</sup> Caccjari 1980: 108.

<sup>46</sup> Meuris 1995.

<sup>47</sup> Norberg-Schulz 1965: 32; Brunswik 1934.

<sup>48</sup> Ceccarelli 2004: 11.

<sup>49</sup> Lynch (1960), tr. it. 2004: 37.

<sup>50</sup> *Ibidem*: 23.

dimento per poi consolidarsi in geografia e scienze comportamentali<sup>51</sup>. Per Lynch, la progettazione urbana doveva rispettare caratteri di leggibilità, identità, struttura, significato e *figurabilità*, tali da fornire al soggetto un'immagine ambientale chiara, coerente, riconoscibile ed emotivamente evocatrice del paesaggio urbano. Dai dati raccolti, emergeva che le persone rimangono generalmente impressionate dagli spazi vuoti (malgrado questi non sempre siano piacevoli a vedersi), dalle ampie vedute, dagli elementi naturali (il verde, i corsi d'acqua). Tra i caratteri distintivi della forma del contesto urbano, oltre ai *quartieri* e ai *riferimenti*, vi sono elementi strutturali quali i *percorsi*, i *margini* e i *nodi*, che si rivelano non meno importanti a fini di orientamento e movimento. A proposito dei margini, per esempio nel centro di Boston, Lynch notava la presenza di forti contorni o persino confini isolanti, quali potevano essere le rotaie delle linee ferroviarie sopraelevate o le arterie autostradali, i corsi delle acque o le rive del lago Michigan a Chicago. Non si tratta mai di assi delle coordinate: questi bordi, piuttosto, operano come riferimenti laterali, possono snodarsi come serpenti o costituire barriere più o meno impenetrabili, che servono a frantumare un ambiente e a differenziarlo laddove sia necessario, rafforzandone l'identità. Non meno interessanti i nodi, che sono punti strategici, congiunzioni di percorsi, significativi perché in genere lì ci si ferma e si prendono decisioni sulla via da seguire. Nel suo libro, Lynch dedicava un paragrafo al «senso dell'insieme» e non faceva mistero dell'importanza che rivestiva per lui «il ruolo della forma». Per quanto gli organismi e, nella fattispecie, il processo percettivo, siano flessibili e adattabili, ciò che conta nella percezione è la *forma del mondo fisico* quale ci appare, che di fatto esistono ambienti che sollecitano o rifiutano la nostra attenzione, e che agevolano o ostacolano la nostra organizzazione mentale<sup>52</sup>. A questo riguardo, interessanti osservazioni potevano esser ricavate dall'abilità di orientamento rilevata dagli antropologi presso i popoli che abitano in ambienti naturali ostici, dove i piloti e le guide rappresentano una casta importante. Queste considerazioni di Lynch facevano il paio con la disamina di Gibson e di Turrell sulla luce non strutturata: gli ambienti di quelle culture, i cui rappresentanti mostrano abilità astrattive e di attenzione percettiva, sono sostanzialmente privi di caratteristiche (perché fatti di acqua o di neve) e scarsamente differenziati, e quei popoli sono destinati alla mobilità, mentre quelli sedentari in genere non manifestano grandi capacità di orientamento.

Della forma debbono tener massima considerazione i *designer* dei progetti urbani e, tra le categorie del disegno che Lynch enumerava, vi erano aggettivazioni quali chiarezza di figura-sfondo, semplicità, continuità di superfici o margini, similarità, preminenza di una parte sulle altre ecc., che rinviano esplicitamente alle leggi della *Gestalt*. Fa specie che nei rimandi bibliografici del suo lavoro non

<sup>51</sup> Tolman 1947.

<sup>52</sup> Lynch (1960), tr. it. 2004: 144.

compaia alcun titolo di opere di psicologi gestaltisti, se non di György Kepes, autore di un libro sul *nuovo paesaggio* apparso nel 1956, dove però il «nuovo paesaggio» cui allude il titolo non è quello urbano, bensì «il nuovo mondo visivo rivelato dalla scienza e dalla tecnologia»<sup>53</sup>. Ma il riferimento a Kepes è indicativo: infatti, dieci anni addietro Kepes aveva pubblicato un lavoro sul «linguaggio della visione», nel quale ringraziava apertamente Koffka, Wertheimer e Köhler quali ispiratori delle sue idee nonché autori di molte delle illustrazioni presenti nel libro. Kepes sottolineava due aspetti rappresentativi, tra loro correlati: che la comunicazione ottica, cioè il linguaggio della visione, aveva potenzialità enormi a fini conoscitivi, e che il progresso tecnologico non solo aveva trasformato quel linguaggio con i mezzi della fotografia, del cinema e della televisione, ma aveva ampliato e rimodellato l'ambiente fisico<sup>54</sup>. In questo ambiente trasformato, la visione funziona fundamentalmente come mezzo di orientamento, per organizzare lo spazio a fini di padronanza della natura. Di questa consapevolezza debbono far tesoro gli artisti creativi, i quali – applicando le leggi dell'organizzazione plastica – mirano alla rappresentazione visiva di eventi spazio-temporali in una nuova iconografia dinamica.

Kepes era un eclettico, fotografo, progettista, teorico dell'arte. Prima di emigrare a Chicago, su invito di László Moholy-Nagy per occuparsi di «luce e colore» nel dipartimento dell'Institute of Design, aveva avuto il suo quarto d'ora di celebrità nei primi anni Trenta a Berlino per aver disegnato la copertina di un'opera ragguardevole sul «cinema come arte», di cui era autore Rudolf Arnheim, un altro non meno raffinato studioso formatosi nella cerchia della *Gestalttheorie*<sup>55</sup>. Oltre a esplorare il rapporto tra forma, colori e movimento nell'ambito di una nascente psicologia dell'arte, Arnheim negli anni Sessanta era giunto a formulare il concetto di «pensiero visivo», secondo il quale – in antitesi alla dicotomia tra processi percettivi e attività mentale – la percezione è già di per sé una forma conoscitiva.<sup>56</sup> Che Gibson avesse citato i lavori di entrambi nel capitolo in cui trattava delle immagini e della prospettiva in pittura non è certamente un caso. Ma ancor più sintomatico resta il fatto che tutti questi studiosi avessero ricavato le loro idee dal repertorio gestaltista, se pure qualcuno (come Gibson) non perdeva occasione per dimostrarne la limitatezza.

Tornando a Lynch, va ricordato che negli anni Cinquanta, dopo aver studiato in varie università discipline diverse (finanche biologia) e goduto di una borsa di studio per studiare arte in Italia, in particolare a Firenze, aveva iniziato a collaborare con Kepes, già trasferitosi al MIT, nell'ambito di un progetto finanziato

<sup>53</sup> Kepes 1956: 17.

<sup>54</sup> Kepes 1944: 13.

<sup>55</sup> Arnheim 1932.

<sup>56</sup> Arnheim 1969.

dalla Rockefeller Foundation sulla forma “percettuale” della città. A Lynch era toccato occuparsi principalmente proprio di orientamento, e le idee scaturite da una notevole serie di discussioni, conferenze, *report*, interviste, materiale fotografico, mappe, disegni ecc. erano confluite nel suo libro sull’immagine urbana. Dalle pagine manoscritte e dattiloscritte conservate al MIT emerge che il compito primario di quello studio riguardava «l’azione immediata dell’ambiente urbano sui cittadini attraverso i sensi»<sup>57</sup>. Oltre ai caratteri di coerenza, connessione e qualità della forma, Lynch non trascurava gli aspetti emozionali e di *feeling*, poiché dalle indagini svolte si capiva che le persone desiderano un senso di continuità con il proprio mondo, con gli altri e la propria storia, un “sentirsi a casa”. Il distillato di quella psicologia della percezione applicata all’ambiente urbano è nelle riflessioni finali del libro, laddove Lynch non disdegna un riferimento alla geomantica, una pseudoscienza cinese che interpreta la presunta influenza del paesaggio sulla psiche e sul corpo. Secondo quella dottrina, se geni acquatici benefici possono essere attratti dalle acque, al contrario rocce, colline e alberi sarebbero in grado di bloccare gli spifferi maligni. Ancorché fantasiosa, per Lynch questa disciplina poteva offrire poesia, ma soprattutto suggestioni per costruire un ambiente figurabile che non fosse soffocante e opprimente. Se pure la psicologia della forma faceva intuire la necessità di un ambiente «ben organizzato», questo carattere non basta, perché un posto «ben tessuto» dovrà essere anche simbolico e poetico. Solo una città leggibile, cioè dotata di chiarezza visiva, e figurabile saprà allontanare paura e confusione, sostituendole con godibilità e potenza di uno scenario.

A partire da queste premesse, l’attenzione per margini, bordi, confini e giunzioni era destinata a mantenersi viva, riservando interessanti sviluppi, che continuano ai giorni nostri. Senza contare le discussioni sulla nozione di “limite” in filosofia (e, ancor prima, in matematica), era in biologia che si aprivano nuove prospettive. Da una parte, un’indiscutibile consapevolezza *biofilica* metteva capo alla *landscape theory*, il cui prodotto più appariscente è la *Savanna Hypothesis*<sup>58</sup>. Memore di un passato ancestrale, il genere umano sembrerebbe prediligere un ambiente naturale ricco di vegetazione e di corsi d’acqua, tale da consentire la visione di ampi spazi e, pur essendo privo di barriere, offrire protezione e rifugio. Dall’altra, bordi e confini si ammantavano di gravidanza ecologica, e ne era prova l’impatto dei cosiddetti *edge effects* sugli *habitat*, specialmente su quelli naturali<sup>59</sup>. L’effetto bordo si manifesta infatti ogniqualvolta, in una determinata area, avviene un cambiamento che non manca di avere ripercussioni sulla zona adiacente, creando – soprattutto in queste zone confinanti – delle trasformazioni che, a loro volta, possono cagionare modifiche sulla biodiversità come, per esempio, la crescita di

<sup>57</sup> <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/33656>

<sup>58</sup> Orians 1980 e 1986.

<sup>59</sup> Levin, Carpenter 2009: 445 sgg.

specie opportuniste. Si può dire allora che gli effetti di bordi e confini continuano a farsi sentire in un ambito ben più esteso di quello della percezione visiva o aptica, da cui la disamina dei margini aveva avuto inizio. Queste conseguenze sono particolarmente pregnanti quando si tratta di ecosistemi: se l’area che è al di fuori di un confine viene perturbata, accade che tutto l’ecosistema naturale ne subisca le ripercussioni, a partire da un certo tratto e per una certa distanza dai bordi. Da quando era emersa la loro rilevanza nell’ambito della percezione della forma, molta acqua è passata sotto i ponti, e le diversificate emergenti discipline del secondo Novecento – dalla psicologia dell’arte all’architettura fenomenologica fino alla neuro-architettura – sono il terreno ideale per scoprire le sorprendenti implicazioni che una teoria dei bordi può ancora riservare.

### Bibliografia

- ADCOCK, C.  
– 1990, *James Turrell: The Art of Light and Space*, Berkeley - Los Angeles, California University Press.
- ANNOVI, G.M.  
– 2013, *James Turrell, Potenze di luce*, “il manifesto”, 10 novembre.
- ARNHEIM, R.  
– 1932, *Film als Kunst*, Berlin, Rowohlt.  
– 1969, *Visual Thinking*; tr. it. di R. Pedio, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Torino, Einaudi, 1974.
- AURET, H.  
– 2020, *Christian Norberg-Schulz’s Interpretation of Heidegger’s Philosophy: Care, Place and Architecture*, London, Routledge.
- BACHELARD, G.  
– 1957, *La poétique de l’espace*; tr. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.
- BEVERIDGE, P.  
– 2000, *Color Perception and the Art of James Turrell*, “Leonardo”, 33: 305-313.
- BOLLNOW, O.F.  
– 1960, *Der erlebte Raum*, “Universitas”, 4: 397-412.  
– 1963, *Mensch und Raum*, Stuttgart, Kohlhammer.
- BRUNSWIK, E.  
– 1934, *Wahrnehmung und Gegenstandswelt*, Wien, Deuticke.
- CACCIARI, M.  
– 1980, *Eupalinos or Architecture*, “Oppositions”, 21: 106-116.
- CECCARELLI, P.  
– 2004, *Quarantenni ancora molto attraenti e in buona salute*, in K. Lynch, *L’immagine della città*, Venezia, Marsilio: 7-16.
- GADASSIK, A.  
– 2016, *Perceptual Cells: James Turrell’s Vision Machines Between Two Paracinemas*, “Leonardo”, 49: 306-316.

- GIBSON, J.J.
- 1947, *Perception and Judgement of Aerial Space and Distance as Potential Factors in Pilot Selection and Training*, in *Motion Picture Testing and Research*, Report N. 7, Army Air Force Aviation Psychology Program Research Reports.
  - 1950, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin.
  - 1962, *Observations on Active Touch*, "Psychological Review", 59: 477-491.
  - 1966, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin.
  - 1967, *New Reasons for Realism*, "Synthese", 17: 162-172.
  - 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*; tr. it. di V. Santarcangelo, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Milano - Udine, Mimesis, 2014.
- GIBSON, J.J., KAPLAN, G.A., REYNOLDS, H.N. JR., WHEELER, K.
- 1969, *The Change from Visible to Invisible: A Study of Optical Transitions*, "Perception & Psychophysics", 5: 113-116.
- GIBSON, J.J., WADDELL, D.
- 1952, *Homogeneous Retinal Stimulation and Visual Perception*, "American Journal of Psychology", 65: 263-270.
- GOVAN, M., KIM, C.Y.
- 2013, *James Turrell: A Retrospective*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
- KAPLAN, G.A.
- 1969, *Kinetic Disruption of Optical Texture: The Perception of Depth at an Edge*, "Perception & Psychophysics", 6: 193-198.
- KEPES, G.
- 1944, *Language of Vision*, Chicago, Theobald.
  - 1956, *The New Landscape in Art and Science*, Chicago, Theobald.
- LEVIN, S.A., CARPENTER, R.S.
- 2009, *The Princeton Guide to Ecology*, Princeton, University Press.
- LOTZGESELLE, A.
- 2019, *Nonvicarious Art: The Psychological Techniques and Phenomena Employed in James Turrell's Experiential Perceptual Cells and Ganzfeld Works* (Dissertation), Ann Arbor, ProQuest LLC.
- LYNCH, K.
- 1960, *The Image of the City*; tr. it. di G.C. Guarda, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2004<sup>11</sup>.
- MERLEAU-PONTY, M.
- 1964, *Le Visible et l'Invisible*; tr. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1999.
- METZGER, W.
- 1930, *Optische Untersuchungen am Ganzfeld II*, "Psychologische Forschung", 13: 6-29.
- MEURIS, J.
- 1995, *James Turrell: La perception est le médium*, Brussels, La Lettre Volée.
- MØISTAD, O.
- 2012, *The spirit of place in a multicultural society*, "Architecture Norway", 22 August.
- MORTON, T.
- 2016, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press.

- NES, A. VAN
- 2008, *The Heaven, the Earth, and the Optic Array: Norberg-Schulz's Place Phenomenology and Its Degree of Operationability*, "Footprint", 3: 113-133.
- NIKOLIC, B.
- 2017, *Light Art in Contemporary Architectural Lighting Design (Master's Thesis)*, School of Architectural and the Built Environment, Stockholm, KTH.
- NOË, A.
- 2015, *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York, Hill & Wang.
- NORBERG-SCHULZ, C.
- 1965, *Intentions in Architecture*, Cambridge (MA), MIT Press.
  - 1971, *Mellom jord og himmel*, Oslo, Universitetsforlaget.
  - 1979, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*; tr. it. di A.M. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano, Electa, 1986.
  - 1969, *Il concetto di luogo*, "Controspazio", 1, 1969: 20-23, tr. ingl. *The Concept of Place*, in *Architecture: Meaning and Place: Selected Essays*, New York, Rizzoli International, 1988: 27-38.
- ORIANI, G.H.
- 1980, *Habitat selection: general theory and applications to human behavior*, in J.S. Lockard (ed.), *The Evolution of Human Social Behavior*, Amsterdam, Elsevier: 49-66.
  - 1986, *An ecological and evolutionary approach to landscape aesthetics*, in E.C. Penning-Rowsell, D. Lowenthal (eds), *Landscape Meanings and Values*, London, Allen & Unwin: 3-25.
- PALLASMAA, J.
- 1986, *The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture*, "Skala: Nordic Journal of Architecture and Art", 4: 22-25.
- PIAGET, J.
- 1937, *La construction du réel chez l'enfant*; tr. it. di G. Gorla, *La costruzione del reale nel bambino*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- RAHIMI, Z., STEEN, L.
- 2020, *How Can Light Art Manipulate the Visual Perception of Space?*, "Proceedings of the 22nd International Conference on Engineering and Product Design Education", E&PDE/1212.
- REED, E.S.
- 1988, *James J. Gibson and the Psychology of Perception*, Yale, University Press.
- SCHWARZ, R.
- 1949, *Von der Bebauung der Erde*, Heidelberg, Schneider.
- SEDLMAYR, H.
- 1948, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*; tr. it. di M. Guarducci, *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Milano, Rusconi, 1974.
- TAFURI, M., DAL CO, F.
- 1979, *Architettura Contemporanea I*, Milano, Electa.
- TOLMAN, E.C.
- 1948, *Cognitive Maps in Rats and Men*, "Psychological Review", 55: 189-208.
- TURRELL, J., SINNREICH, U., ZENTRUM FÜR INTERNATIONALE LICHTKUNST UNNA
- 2009, *Geometrie des Lichts*, Ostfildern, Hatje Cantz.