

ROBERTO CASATI

L'immagine. Introduzione ai problemi filosofici della rappresentazione

Firenze, La Nuova Italia, 1991

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università
degli Studi di Milano, 144)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



**PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL' UNIVERSITÀ DI MILANO**

CXLIV

**SEZIONE A CURA
DEL DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA**

21

ROBERTO CASATI

L'IMMAGINE

Introduzione ai problemi filosofici
della rappresentazione



LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE

Casati, Roberto

L'immagine : introduzione ai problemi filosofici
della rappresentazione. — (Pubblicazioni della
Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università
di Milano ; 144. Sezione a cura
del Dipartimento di Filosofia ; 21).
ISBN 88-221-0993-7
1. Immagini — Aspetti filosofici
I. Tit.
111.85

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1991 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: luglio 1991

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
--------------	------

Parte Prima

ELEMENTI DI UNA TEORIA DELL'IMMAGINE

CAPITOLO I – L'IMMAGINE COME OGGETTO MATERIALE	p. 7
1. - Paradigmi e definizioni	7
2. - Materialità e causalità	9
3. - Soggettività e realismo	11
<i>Riferimenti bibliografici</i>	13
CAPITOLO II – L'OGGETTO DELLA VISTA E L'OGGETTO VISIVO	p. 15
1. - Le caratteristiche del mondo visivo	15
2. - Gli oggetti visivi	19
3. - Ombre	21
4. - Casi limite: trasparenze, riflessi, specchi	23
5. - Vedere oggetti materiali: la nozione di aspetto	25
6. - Vedere cose muovendosi	31
7. - Sguardi (I)	34
<i>Riferimenti bibliografici</i>	35
CAPITOLO III – IMMAGINE E PERCEZIONE DELL'IMMAGINE	p. 37
1. - Immagini e altri media percettivi	37
2. - Aspetti ed immagini	38
3. - Illusorietà, presentatività, realismo	41
4. - Le forme del realismo e il problema dello spettatore	42
5. - Intenzioni, convenzioni, somiglianze	44
6. - In favore della teoria della somiglianza	47
7. - Somiglianza e rappresentazione	49

8. - Alcuni casi limite	p. 51
9. - Goodman contro la teoria della somiglianza	54
10. - La complessità della percezione dell'immagine. Immagine ed immaginazione	59
11. - Vedere-come, vedere-in	61
<i>Riferimenti bibliografici</i>	65
CAPITOLO IV - LO SPAZIO NELL'IMMAGINE	p. 67
1. - Vivere nell'immagine	67
2. - Direttrice, orizzonte, visione canonica e scorciatura	68
3. - La continuità degli spazi	70
4. - Punti di vista da nessun luogo	73
<i>Riferimenti bibliografici</i>	77
Parte Seconda	
QUADRI E SCENE	
Patologie dell'immagine: l'immaginazione e le storie percettive	p. 81
CAPITOLO V - L'INDICALITÀ E IL PROBLEMA DELL'AUTORI-TRATTO	p. 84
1. - Dizionari iconografici	84
2. - Quadri ed etichette	85
3. - Indicali	86
4. - Verso una soluzione: lo specchio nel quadro	88
5. - Alcuni esempi	89
6. - Quadri nei quadri	93
CAPITOLO VI - L'IMMAGINE NELL'IMMAGINE	p. 96
1. - Contesti di interpretazione	96
2. - Iterazioni	98
3. - Scene e immaginatori	99
4. - Credenze iterate	101
5. - Cornici e finestre	104
6. - Cornici e aspetti	107
7. - Relazioni causali	112
8. - Iterazioni ridondanti	113
9. - Sguardi (II)	115
10. - Specchi	116
CAPITOLO VII - I CONFINI DELL'IMMAGINE	p. 119
1. - Paradossi del vedere	119
2. - Escher e i fondamenti della rappresentazione	120

3. - Magritte: rappresentare e immaginare	p. 125
<i>Riferimenti bibliografici</i>	131

Parte Terza

PROBLEMI APERTI

Gerarchie concettuali e gerarchie estetiche	p. 135
CAPITOLO VIII – IL PRIMATO DELL'ARTE RAPPRESENTATIVA	p. 137
1. - L'annullamento dell'immagine nella materialità	137
2. - La geometria dell'espressione	138
3. - La dissoluzione della rappresentazione	140
4. - Stili rappresentativi	142
5. - Forma e contenuto; tema e mezzi di esplicitazione	144
<i>Riferimenti bibliografici</i>	147
CAPITOLO IX – IMMAGINI E SEGNI	p. 148
1. - La metafora euristica del linguaggio	148
2. - Quattro critiche	150
3. - Riferimento e generalità	157
<i>Riferimenti bibliografici</i>	162
BIBLIOGRAFIA	p. 165

La prima parte del cap. VIII e tutto il cap. VI riprendono e modificano due interventi ai seminari di Filosofia del Linguaggio tenuti da Roberta de Monticelli all'Università degli Studi di Milano nel 1985 e del 1986. La seconda parte del cap. VIII sviluppa i temi di un articolo (Magritte, *Variazione eidetica e invarianti rappresentative*, in « Fenomenologia e scienze dell'uomo », 6, 1988).

Desidero ringraziare Alfredo Civita, Raffaella Neri, Natale Stucchi, Christine Tappolet e Renato Troncon, per le molte discussioni; Andrea Bonomi, Roberta de Monticelli, Kevin Mulligan e Giovanni Piana per l'interesse con il quale hanno seguito questa ricerca, e per avermi messo nella condizione di portarla a termine.

Milano, Giugno 1988.

Le illustrazioni di questo libro sono di Ariella Giulivi.

INTRODUZIONE

Una teoria dell'immagine deve dire cosa un'immagine è, e ritengo che debba dirlo in modo non banale, anche se ciò può sembrare in contrasto con la mia speranza che quanto ho scritto su questo tema risulti per piú di un aspetto ovvio. Inoltre, ma questo è già un punto diverso, questa teoria deve non tanto cercare di coprire tutti i fenomeni che sono, a torto o a ragione, considerati immagini, quanto piuttosto cercare di escludere quelli che non sono immagini, anche se spesso nel linguaggio il termine « immagine » è usato per riferirsi ad essi. Questa è d'altro lato la principale aspirazione di un approccio che voglia prendere in seria considerazione la possibilità dell'analisi concettuale. Certo, non nel senso un po' accademico in cui questo termine viene oggi inteso. Contrapponendosi ad un metodo che procede per definizioni e cerca di trarre conseguenze, per vedere se queste sono in accordo con i fenomeni di cui si sta discutendo, il metodo che adotterò privilegia il momento dell'esibizione di esempi concreti, tratti magari dalla vita di tutti i giorni, per poi ricamare su di essi variazioni con l'aiuto dell'immaginazione. Questo esercizio non è fine a se stesso, ma cerca di mettere in luce ogni volta, all'interno del campo di variazione, ciò che tende a rimanere costante, ciò che offre una certa resistenza, una sorta d'inerzia, alla volontà di pensare che le cose vadano altrimenti, per dare infine una forma precisa a questo nucleo stabile. Il risultato ha di solito la forma di un sistema di distinzioni tra fatti che possono sembrare a prima vista tra loro affini o di somiglianze tra fatti che a prima vista apparivano disomogenei; la mia speranza è che il risultato di questo sforzo sia una certa chiarezza sulle cose che diciamo intorno alle immagini. Tuttavia, in questo lavoro non mi atterrerò costan-

temente a questo principio metodologico, e da ciò potrà risultare a volte l'impressione che vi sia qualche oscillazione nel mio discorso; ma ciò è dovuto all'esigenza di ricorrere ad una moltiplicazione dei mezzi di indagine che mi sono sembrati utili per chiarire i diversi concetti utilizzati. Se desiderate una caratterizzazione generale della posizione filosofica che assumo, dirò che non ho affidato l'analisi dei concetti all'analisi delle particolarità del lessico: non ho tentato di fare l'inventario di tutto quello che la gente pensa o crede o dice dell'immagine, ma ho cercato negli oggetti stessi un filo conduttore, e questo è il risultato di un'opzione filosofica realista.

La mia tesi è che un caso paradigmatico per comprendere cosa sia un'immagine è offerto dalle immagini *presentative*, quelle in cui un certo oggetto materiale è presentato a chi guarda l'immagine. Tutti gli altri casi vengono considerati in un certo senso parassitari di questo paradigma, e difficilmente comprensibili se manca la comprensione di questo. Ora, per arrivare a definire in modo soddisfacente il concetto di presentatività occorre analizzare diverse modalità della visione, e questo offre la possibilità di tentare una classificazione degli oggetti della vista — delle cose che vediamo — secondo certe loro proprietà visibili; le immagini si rivelano così essere entità dotate di essenziale ambiguità: da un lato possiamo guardarle come guardiamo sassi e biciclette, dall'altro possiamo vedere in esse altri oggetti materiali. A partire da questo primo punto è possibile mostrare come alcune variazioni sul tema dell'immagine presentativa portino ai limiti del concetto stesso di presentatività, ma mettano al tempo stesso in luce le sue strutture essenziali; e come, inoltre, alcune degenerazioni della presentatività possano fornire lo spunto per una classificazione molto più generale delle immagini. Cerco di difendere anche una tesi negativa: che la nozione di immagine sia distinta da quella di segno, sulla base dell'idea che per capire cosa sia un segno è necessario chiamare in causa contesti comunicativi, mentre per capire cosa sia un'immagine occorre analizzare situazioni percettive. Anche se la nozione di immagine e quella di segno possono a volte presentare importanti affinità, mi sembra importante poterle tenere distinte.

Un'ultima precisazione riguarda l'uso un poco spregiudicato che ho fatto di esempi tratti dalla storia dell'arte. Non ho semplicemente tenuto conto delle obiezioni che un filologo o un critico avrebbero potuto rivolgermi, perché questo non è un libro di storia o di teoria dell'arte. Potrebbe essere considerato un libro di estetica, ma solo a patto

che il termine « estetica » venga preso qui nell'accezione elementare di teoria delle cose sensibili, di ciò che appare e che ci è concesso di vedere: ho infatti trattato solo problemi elementari, e spesso in una forma tale che la loro dimensione enigmatica non viene scalfita che superficialmente.

PARTE PRIMA

ELEMENTI DI UNA TEORIA DELL'IMMAGINE

CAPITOLO PRIMO

L'IMMAGINE COME OGGETTO MATERIALE

1. - PARADIGMI E DEFINIZIONI.

Credo che valga la pena di prendere le mosse dalla domanda: Cos'è un'immagine?, perché già nei tentativi di risposta sono contenute alcune indicazioni di indubbio interesse. Potremmo orientarci alla massima specificità possibile, cercando di includere tra le immagini quei fenomeni che sono descritti in espressioni come « quella donna è l'immagine del dolore », o ad un altro estremo, come « l'insieme A è un'immagine dell'insieme B », e produrre un'enumerazione dei significati che normalmente annettiamo al termine « immagine ». Possiamo, d'altro lato, richiedere che vi sia un senso primario in cui parliamo delle immagini, e che a questo debbano essere ricondotte tutte le possibili accezioni del termine. Le immagini sono ad esempio tutte le rappresentazioni di un insieme in un altro. Questa definizione molto generale sembra permetterci di catturare una caratteristica che si applica (anche se per ora non vediamo bene come) a molte cose differenti, tra cui quadri, fotografie, e la donna che è l'immagine del dolore.

Che su questa strada si possano incontrare interessanti elementi di discussione, è fuor di dubbio. Come è fuor di dubbio che queste definizioni siano molto utili all'interno del loro ambito specifico. Quello che però non pare immediatamente evidente è la necessità incondizionata di un simile procedere per definizioni ed estensioni di definizioni, per prova ed errore (costruiamo una definizione, e poi vediamo se si applica ai casi che ci interessano), né della procedura inversa — raccogliamo tutti i fenomeni che sono descritti nel dizionario alla voce « immagine » e cerchiamo di costruire una teoria a partire da questa

enumerazione. Ho preferito affidarmi a delle intuizioni che mi sembrano abbastanza potenti riguardo alle cose che ci viene fatto, spontaneamente, di considerare immagini in un'accezione primaria del termine, scegliendo così una strada a metà tra il muro monolitico delle definizioni onnicomprensive e i meandri dispersivi degli esempi senza regola. Pensate al caso seguente: se chiedessi ad un amico di mostrarmi un'immagine, egli non mi indicherà in primo luogo una signora dall'aria afflitta, dicendomi « eccoti, per esempio, un'immagine del dolore »; né tratterà un paio di diagrammi di Venn accoppiando con dei tratti di matita elementi del primo ad elementi del secondo, e dicendo « eccoti un'immagine di A in B ». Più saggiamente, egli trarrà di tasca una fotografia della sua migliore amica, e la additerà: « ecco ad esempio un'immagine della mia migliore amica ».

Col parlare di fotografie entriamo, naturalmente, in un campo minato. Cosa avrebbe potuto rispondere Giotto alla nostra questione? Non è vero che le fotografie presentano notevoli aberrazioni rispetto alla visione reale? Perché scegliere una fotografia e non, per esempio, uno schizzo fatto da un bambino in età prescolare? — tutte domande legittime che mi guardo bene dal sottovalutare. Quello che volevo sottolineare con l'esempio della fotografia è che essa offre un caso distinto da quello della donna afflitta e dei diagrammi di Venn perché ciò di cui la fotografia è un'immagine è un oggetto materiale, e perché la fotografia è a sua volta un oggetto materiale (al contrario, gli insiemi non sono oggetti materiali, né lo è il dolore di cui la signora è l'immagine). Con queste banali osservazioni voglio richiamare l'attenzione su di un fatto: che le immagini sono anzitutto cose materiali. Non voglio sostenere che esse siano soltanto cose, perché può ben darsi il caso di immagini che si sottraggono alla materialità, o alle quali la materialità non è che accidentalmente legata (come nel caso degli ologrammi). La mia è piuttosto una risposta intuitiva alla domanda « che cos'è un'immagine? ». Credo che il vertice di una gerarchia concettuale complessa come quella delle immagini sia più facilmente individuabile in un oggetto materiale — per quanto di un tipo un po' speciale — come la fotografia che il mio amico ha in tasca, che non in elementi del tipo che ho a titolo di esempio introdotto prima. In entrambi i casi essi mettevano in luce qualche cosa di estremamente importante per l'immagine: la possibilità dell'espressione da un lato, e della identità di struttura dall'altro. Ma si trattava di una accentuazione unilaterale di tratti che non possono dirsi centrali del concetto di im-

agine. E diventerà forse nel seguito chiaro quali difficoltà comportino concetti come quello di espressione, o di identità di struttura o di somiglianza, nel caso delle immagini.

2. - MATERIALITÀ E CAUSALITÀ.

Che l'immagine sia anzitutto una cosa materiale significa che essa può entrare in rapporti causali con altre cose materiali, o essere parte di processi di cui generalmente le cose materiali sono parte. Che può venire stracciata o bruciata, se è fatta di carta, o venir seppellita in giardino e riscoperta dopo un certo tempo, che può, come capita di frequente, stare appesa ad un muro; inoltre, che in quanto oggetto materiale essa è il risultato di un processo che ha portato alla produzione: che è un prodotto, un artefatto. Ma, soprattutto, significa che essa è un oggetto che, come tutte le cose materiali, occupa una regione spazio-temporale, e che pertanto può da noi venir incontrato nella percezione. Noi vediamo oggetti, ed alcuni di essi sono immagini. In alcuni casi ci è addirittura impossibile stabilire che quello che vediamo, oltre ad essere un oggetto materiale, è un'immagine: come quando un disegno è stato appoggiato sul tavolo, ma ne è a noi visibile soltanto il retro. Possiamo in questo caso semplicemente asserire che quanto vediamo è un foglio di carta — ovvero, una cosa materiale con certe e certe altre caratteristiche fisiche — e nient'altro. Questo esempio sembra istruttivo, ma al tempo stesso rischia di condurci verso oscure difficoltà ontologiche. Da un lato esso ci mostra che essere un'immagine non è altro che essere un certo oggetto materiale con determinate caratteristiche che permettono di differenziarlo da un oggetto materiale come un tavolo o un sasso. D'altro lato pare che dobbiamo qui fare i conti con alcune obiezioni di principio: un'immagine è allora la stessa cosa che ciò che comunemente vien detto il suo supporto? Prendiamo un disegno su carta. Se sposto il supporto, sposto l'immagine; tutto quello che faccio al supporto, lo faccio all'immagine e viceversa. C'è tuttavia un semplice argomento contro l'identità di immagine e supporto: se il supporto è un mosaico, ovvero un aggregato di oggetti materiali, rimescolandone le tessere non altero l'identità del supporto. Ma l'immagine scompare: il mosaico non è soltanto un aggregato di tessere. Quindi l'indicazione provvisoria è che tra l'immagine ed il suo supporto c'è uno stretto legame, ma non identità.

Il legame che le immagini hanno con le cose materiali — anche se

non vogliamo spingerci a sostenere l'identità — deve venir specificato in due direzioni: non dobbiamo essere troppo vincolati dalla ricerca di condizioni per l'identità delle immagini nell'insieme delle condizioni per l'identità degli oggetti materiali, e non dobbiamo lasciare da parte il momento percettivo nella definizione del concetto di immagine. Le due restrizioni vanno di pari passo. L'esistenza di ologrammi ci mette in guardia quanto alla prima restrizione: è comodo parlare anzitutto di cose materiali, ma non è la materialità a costituire un tratto essenziale del concetto di immagine. Ciò che è comune ad ologrammi e a fotografie è la localizzazione spaziotemporale: immagini devono essere cose che sono localizzate in una certa regione dello spazio e del tempo. Non necessariamente cose che devono occuparla, perché non è affatto pacifico che gli ologrammi occupino lo spazio in cui sono localizzati (a differenza, poniamo, dalle fotografie). Quando parlo di localizzazione implico però una proprietà che potrebbe non essere ascritta correttamente alle immagini — e questo perché le attribuzioni di localizzazione sono normalmente effettuate sulla base di una percezione, e possiamo sbagliarci nel percepire o non essere in grado di percepire correttamente una certa proprietà.

La seconda restrizione è direttamente legata alla considerazione sopra fatta, che le immagini vengono da noi incontrate nella percezione. In questo modo si risolveranno, spero, alcuni dei dubbi suscitati dal precedente paragrafo. Le immagini sono anzitutto oggetti della percezione, ed è importante capire cosa voglia dire percepire un'immagine. Una prima e ovvia limitazione è quella alla percezione visiva. Non udiamo immagini, ed è solo per estensione metaforica che parliamo di immagini sonore. È d'altro canto vero che possiamo toccare un'immagine, ma nel caso normale questo significa toccare l'oggetto materiale che essa è¹. Se l'immagine è un oggetto della visione, possiamo parlare della localizzazione come di una proprietà che possiamo attribuire in modo erroneo alle immagini perché percepiamo le immagini come localizzate. Anche se le immagini non sono oggetti

¹ Nel suo *Essay Towards a New Theory of Vision*, § 108, Berkeley utilizza questa evidenza per dare una prova definitiva della separazione dell'ordine visivo da quello tattile: « Un quadro, dipinto con grande varietà di colori, impressiona il tatto in un modo uniforme; è perciò evidente che io non posso, con un'inferenza necessaria e indipendente dall'esperienza, giudicare, dal numero di cose visibili, il numero di cose tangibili ».

materiali, le percepiamo nella norma come oggetti materiali, e in particolare con quel tratto degli oggetti materiali che è la localizzazione.

3. - SOGGETTIVITÀ E REALISMO.

Col chiamare in causa in modo diretto la visualità e la percezione rischiamo purtroppo di trovarci impantanati nella palude filosofica della soggettività e dell'oggettività. Non si può seriamente mettere in dubbio l'essenzialità del momento percettivo alla determinazione del tipo di cosa che sono le immagini. Questo non significa sposare la teoria per cui un elemento soggettivo è presente in tutte le determinazioni di un oggetto, ma è evidente che per l'immagine il problema si pone in modo diretto. Non c'è immagine, ci vien fatto di dire, indipendentemente dalla possibilità di percezione di un'immagine; non c'è immagine indipendentemente da un individuo (o dalla possibilità dell'esistenza di un individuo) che possa vedere l'immagine. Se eliminassimo dal mondo tutti gli individui capaci di percepire continuerebbero ad esistere certi oggetti materiali (quelli che per noi sarebbero stati immagini) che non sarebbero però, se non in senso molto modificato, immagini. Non voglio qui ripetere l'errore di Goodman che cercava definizioni degli oggetti dell'arte — e tra essi delle immagini — in totale indipendenza dall'esistenza di atti di percezione o di valutazione rivolti a tali oggetti. Nella tradizione filosofica moderna, questo tipo di dipendenza da un osservatore di una proprietà osservata è stato spesso discusso chiamando in causa la nozione di qualità secondaria. Una qualità secondaria, classicamente, è un colore, o il calore che sento quando tocco una cosa. Molti filosofi hanno sostenuto che non potremmo avere una nozione di una qualità secondaria se non potessimo ricorrere all'idea di una persona che sia in grado di percepire. Mi limito qui a suggerire l'analogia, perché il dibattito sullo statuto delle qualità secondarie è estremamente complesso; spesso molti degli argomenti forniti per tracciare una distinzione tra qualità secondarie e qualità primarie — che sono le qualità di cui possiamo pensare che le cose le abbiano indipendentemente dall'esistenza di qualcuno che possa percepire — sono troppo deboli o troppo forti. Ma l'analogia ci serve per richiamare l'attenzione sull'importanza di uno studio della percezione delle immagini. Non abbiamo, credo, una chiara idea di cosa sia un'immagine se non abbiamo un'idea di cosa sia percepire una certa cosa come un'immagine.

Ma c'è un altro punto di vista dal quale il richiamo all'essenzialità del momento percettivo rischia di confondere le acque. Il parlare di un momento soggettivo fa immediatamente pensare ai sentimenti, alle emozioni e a quant'altro v'è di difficilmente concettualizzabile, diciamo pure all'ineffabile; e in particolare sembra indissolubilmente intrecciato al discorso su ciò che è « privato », inaccessibile all'osservazione pubblica. Questa costellazione di idee è abbastanza distante da ciò che intendo qui sostenere. Non mi interessa discutere la soggettività, né i problemi legati alle stratificazioni storiche dell'individuo, alla sua educazione, alla sua cultura, agli eventi che hanno accompagnato la sua vita, al carattere. Certo, questa è una scelta di campo che dovrebbe essere giustificata filosoficamente in modo meno elementare di quanto intenda fare: può benissimo darsi che il punto di vista opposto abbia dalla sua ragioni di gran lunga migliori. Le differenze di età, di cultura, di tradizione, di umore e perfino di alimentazione possono influire in modo significativo sulle nostre capacità percettive o sui nostri sistemi categoriali. Qui intendo però partire da problemi più semplici e affrontarli cercando sempre di separare il momento sovrastrutturale dalle evidenze che possono manifestarsi in completa indipendenza da esso. Che questo poi possa sempre essere legittimo è questione da discutersi caso per caso. E se il momento percettivo deve venire considerato un elemento centrale della natura dell'immagine, se diventa importante stabilire cosa significa essere un oggetto della visione, a che tipo di oggetti della visione appartiene l'immagine, la mia opzione realista mi spinge a cercare condizioni di verità, per asserti che portano sulla percezione di immagini, tali da richiedere, per quanto possibile, l'introduzione di concetti che limitano l'intervento di elementi soggettivi in questa seconda accezione.

Prima di passare all'esame degli oggetti della visione, voglio aggiungere ancora un'osservazione: il ricorso ad oggetti materiali, o ad una classe di proprietà essenziali di oggetti materiali, nella definizione dell'immagine, semplifica una parte dell'indagine, nella misura in cui permette di lasciare da un canto una discussione delle condizioni d'identità per oggetti materiali, ovvero delle condizioni che fanno di un oggetto materiale quello che è. Per questo problema esistono delle risposte abbastanza definite. Perché qualcosa sia una cosa materiale deve avere una vita nel tempo, deve essere localizzato ed occupare una certa regione di spazio, deve avere dei confini che lo separino da altre cose materiali, dev'essere relativamente impenetrabile. Dire di *a* e di *b* che

occupano la stessa regione di spazio, che vivono nello stesso tempo, che hanno gli stessi confini significa dire che sono una e una stessa cosa. Ora, se le immagini non fossero nient'altro che oggetti materiali, non avremmo bisogno di procedere oltre; basterebbe specificare la proprietà che le distingue all'interno della vasta classe degli oggetti materiali, ed utilizzare i criteri di identità generali che forniamo per le cose materiali. Ma se non ha senso parlare di immagini come di cose che esistono indipendentemente dalla (possibile) presenza di qualcuno che potrebbe percepirle (se questa è una proprietà individuante per le immagini), ci si aprono due opzioni: o le immagini sono oggetti della percezione in un senso particolare, per cui si tratta di individui di un tipo speciale, dotati di criteri di identità differenti da quelli che utilizziamo per gli oggetti materiali e simili a quelli (se ve ne sono) che utilizziamo per gli oggetti mentali, come le macchie davanti agli occhi o i mal di capo; oppure non si tratta che di oggetti materiali che sono però percepiti in un modo particolare. Nel capitolo che segue ho fatto la prima di queste due assunzioni per motivi di comodo — essenzialmente perché mi permette di ottenere un metodo di classificazione abbastanza immediato. Tuttavia devo dire che credo piuttosto alla seconda ipotesi: che le immagini non appartengano ad una categoria ontologica distinta da quella delle cose materiali, o comunque che questa categoria non sia molto lontana da quella delle cose materiali; e che, in definitiva, non sia necessario chiamare in causa entità filosoficamente sospette per render conto della percezione dell'immagine. Ma non avanzerò argomenti in favore o contro l'una o l'altra di queste due ipotesi. Mi impegno temporaneamente ad assumere un'ontologia piuttosto ricca, abitata da aspetti, luccichii, colori, ed altre creature, con la speranza forse ingrata di poter applicare ad esse il rasoio di Occam quando tutte le potenzialità descrittive da loro offerte saranno esaurite.

Riferimenti bibliografici.

La letteratura filosofica sull'immagine ha una certa consistenza, ma è ancora relativamente contenuta rispetto a quella su altri settori della filosofia della mente. Per questo ho pensato di segnalare alla fine dei capitoli o di gruppi omogenei di capitoli alcuni testi che contengono gli argomenti chiave o gli spunti di discussione più interessanti. Va osservato che molti lavori sono apparsi in riviste specializzate e che è purtroppo raro incontrare traduzioni italiane. Per i riferimenti si rimanda alla bibliografia alla fine del volume.

Molti dei problemi filosofici della visione sono esposti in forma estremamente densa nell'*Essay* (1709) di Berkeley, che ha fornito lo spunto a tre secoli di discussioni non solo filosofiche ma anche psicologiche. I testi veramente essenziali per comprendere la posta in gioco sono: Gombrich (1959); Wollheim (1980: la seconda edizione inglese contiene alcune appendici che non sono quindi contenute nella traduzione italiana condotta sulla prima); Wollheim (1987); Hagen (1986); Schier (1986). Sulla materialità dell'immagine Ingarden (1962), §§ 1 e 8.

CAPITOLO SECONDO

L'OGGETTO DELLA VISTA E L'OGGETTO VISIVO

1. - LE CARATTERISTICHE DEL MONDO VISIVO.

Un oggetto visivo è, detto molto semplicemente, un oggetto che noi vediamo. Ma dietro questa semplicità si nasconde una serie di problemi delicati (se non astrusi) che concernono le difficili decisioni ontologiche circa lo *status* di ciò che vediamo. Considerato però il fatto che ci può essere utile un concetto allargato ed elastico di oggetto visivo, preferisco iniziare la discussione con un termine meno ambiguo, quello di oggetto visto (sottolineando quindi il termine « oggetto » piuttosto che il determinativo). Possiamo così introdurre alcuni esempi concreti: alberi e colline, forbici, persone, come esempi di oggetti visti o — sempre in un senso ristretto — visibili. Parlerò quindi di alcune loro caratteristiche: innanzitutto la spazialità, la dimensione, la distanza, l'orientamento ed il colore, le proprietà visive degli oggetti materiali. Un oggetto non è da noi visto solamente come un puro e semplice « bersaglio » di un nostro atto di visione. Anche se un oggetto visto è quello su cui di volta in volta fissiamo la nostra attenzione, è lí, davanti a noi, ed è un punto per così dire di attrazione nell'insieme di quanto percepiamo, questa sua qualità non esaurisce certo l'insieme delle determinazioni che di esso la percezione mette in luce. Un oggetto visto è visto innanzitutto occupare una porzione dello spazio. È esteso spazialmente e questa sua estensione fa sí che esso precluda alla vista una certa parte di quanto è situato dietro ad esso. La sua presenza è quella di una figura su uno sfondo, una figura che interrompe le continuità esistenti nello sfondo. Non però al modo in cui farebbe ciò un buco in un telo dipinto: lo

sfondo non viene alterato dalla presenza dell'oggetto davanti ad esso, non subisce lesioni né cancellazioni. Esso è soltanto precluso alla vista (e questa condizione può ben venir rimossa, se rimuoviamo l'oggetto). La preclusione non è in alcun modo una lacuna, ma è legata a una presenza « in primo piano » — quella, appunto, dell'oggetto. L'oggetto stesso è a sua volta delimitato da superfici, e solo queste ci sono visibili. Esso possiede bensì un interno, la cui vista ci è preclusa — anche se in un modo diverso da quello in cui ci è preclusa la visione dello sfondo dietro ad esso. Una forma intermedia di preclusione è quella della parte posteriore dell'oggetto, che non ci si manifesta se non dopo che abbiamo impresso a quest'ultimo una rotazione, o abbiamo compiuto un movimento per andare ad osservarla.

In secondo luogo, un oggetto visto è ad una certa distanza da noi. È vicino o lontano, raggiungibile o irraggiungibile. Inoltre, il visibile si scinde in ordini di grandezza: da lontano sono visibili soltanto oggetti grandi — palazzi, montagne — mentre da vicino si assiste ad un trionfo del minuto, del piccolo, del dettagliato — gli utensili, i ciottoli, i fili d'erba. Grande e piccolo, vicino e lontano sono classificazioni dimensionali intuitive che vengono però applicate direttamente agli oggetti, senza inferenze né calcoli coscienti. Vediamo che quella sedia distante da noi alcuni metri non può essere più alta di questo tavolo, e anche nel caso di oggetti a noi ignoti riusciamo, in condizioni normali (ad esempio non nella nebbia od in difficili condizioni ambientali), a vedere che sono di una certa grandezza e ad una certa distanza.

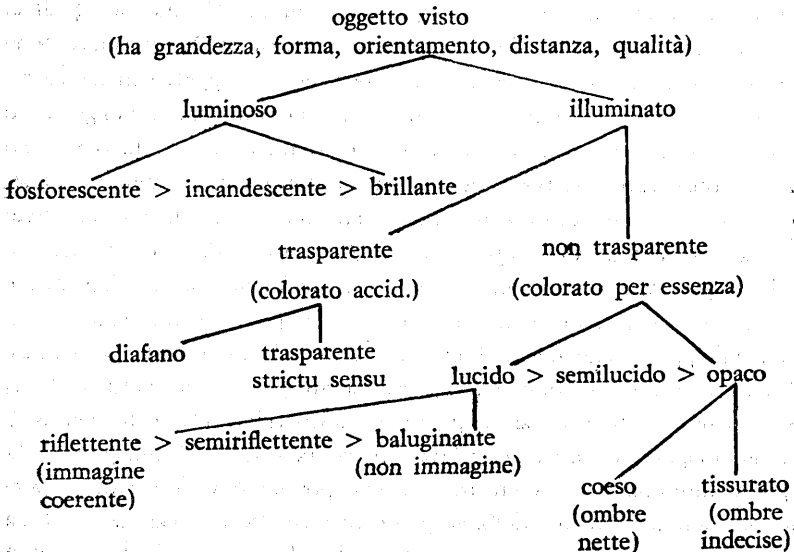
Una terza caratteristica generale degli oggetti visibili è che essi posseggono un certo orientamento rispetto a noi e rispetto alla fondamentale costante visiva dell'orizzonte (il quale non viene visto cambiare di inclinazione e si mantiene orizzontale anche nel caso che vogliamo inclinare la testa). Gli oggetti posseggono un asse o una serie di assi e direzioni fondamentali che possono essere più o meno inclinati rispetto a noi e rispetto all'orizzonte. Anche questa caratteristica aderisce, per così dire, all'oggetto, ed è immediatamente evidente dalla nostra percezione di esso. L'importanza della separazione dei due momenti (inclinazione rispetto a noi *versus* inclinazione rispetto all'orizzonte) è evidente non appena consideriamo deviazioni della nostra posizione dal suo stato normale — quello eretto — nelle quali ci è ancora possibile distinguere tra un oggetto inclinato rispetto all'orizzonte ed un oggetto privo di inclinazione che tuttavia non ha un asse parallelo a quello fondamentale del nostro corpo.

Un ultimo ed importante tratto è quello delle proprietà qualitative, in senso proprio, dell'oggetto visto. A questa classe di proprietà appartengono i fenomeni che si manifestano sulla superficie, e che sono indicativi della materia e della struttura interna dell'oggetto. Possiamo dividere tale classe nelle sottoclassi dei fenomeni di colore, di quelli d'ombra e di quelli di lucentezza. Nel primo caso parliamo del colore o dei colori dell'oggetto, del suo essere bianco o nero, o del suo aver cromatismo: essere verde o rosso. Nel secondo caso parliamo di una interazione visibile dell'oggetto con l'illuminazione: esso possiede parti più distinte di altre, pur possedendo un unico colore, in dipendenza della sua posizione rispetto alle principali fonti di luce dell'ambiente. Nel terzo caso si ha a che vedere con un'ulteriore e più stretta forma di interazione con l'illuminazione, dovuta alla presenza di riflessi o di barbagli sulla superficie, che sono trasposizioni — per usare un'espressione imperfetta — della sorgente luminosa sull'oggetto. In relazione a queste possibili differenze qualitative un oggetto potrà apparire di volta in volta compatto o sfibrato, rosso o giallo, metallico o non metallico. Il caso paradigmatico è quello della cosa opaca; ma la cosa materiale vista può rivelarsi anche attraverso significative deviazioni da questo paradigma. Può essere non solo illuminata, ma anche tale da presentare interessanti configurazioni cangianti di luce sulla sua superficie; è un corpo lucido che riflette le sorgenti da cui è illuminato. Della superficie lucida abbiamo una scissione in due momenti, uno dei quali si dispiega in profondità, e l'altro fornisce l'indizio della presenza della superficie. Un riflesso si sposta sulla superficie dell'oggetto in modo regolato — dipendentemente dai movimenti che imprimo all'oggetto, o dai miei spostamenti intorno ad esso: se lo fisso con attenzione, esso tende a conservare una posizione assoluta pur nel variare della sua posizione relativamente all'oggetto. In questo modo un riflesso contiene un carattere di relativa indipendenza dall'oggetto sulla cui superficie si produce, per ancorarsi in qualche modo all'ambiente in cui l'oggetto è immerso. Come le cose di tale ambiente, esso possiede una stabilità rispetto all'oggetto che nell'ambiente si muove. D'altro canto, al variare del materiale di cui è composta la cosa che sto guardando, varia anche il tipo di riflesso. In certi casi l'oggetto è molto riflettente, è un pezzo di metallo levigato, e l'area del riflesso presenta quasi un'immagine della sorgente illuminante: a volte sembra che possiamo vedere sulla superficie del metallo la forma della sorgente di luce. In altri casi la tessitura superficiale consente solo il manifestarsi di differenti gradi di chiarezza

in corrispondenza del riflesso (ad esempio, una tazza di ceramica mostra uno schiarirsi in un punto). La forma dell'oggetto è poi vincolante per determinare la configurazione del riflesso, che potrà essere allungato se l'oggetto è cilindrico, deformato in un altro caratteristico modo se l'oggetto è sferico e così via. Inoltre, i riflessi si concentreranno sulle punte smussate.

Un importante caso limite è costituito naturalmente dagli oggetti *trasparenti*, che sono rivelati eminentemente dai fenomeni di luminosità (e da quelli di colore, come nel caso della percezione di un vetro verde o rosso su uno sfondo di colore differente), essendo condizione necessaria alla loro percezione la visione dello sfondo dietro ad essi, in cooperazione con riflessi e luccichii che ne rivelino la superficie. Possono darsi qui gradi di trasparenza come pure di lucidità, in dipendenza funzionale dai due parametri sopra citati. Un altro limite, ma in una direzione diversa, è quello proposto dagli oggetti luminosi. Per essi non si dà interazione possibile con altre sorgenti luminose; sono oggetti caratterizzati da una grande intensità cromatica (fino alla soglia — non visiva — del dolore). La differenza di grado in essi presente va dall'estremo inferiore della fosforescenza, passando per quello dell'incandescenza, fino all'estrema brillantezza.

Possiamo evidenziare i tratti nodali di questa breve tipologia ricorrendo ad un **diagramma**:



Numerosi casi ulteriori possono essere immaginati con l'introduzione della dimensione temporale: possono sussistere variazioni di intensità nella luminosità o nell'illuminazione, nella trasparenza, può prodursi un gioco di riflessi, e tutto ciò può avvenire secondo ritmi che modificano le caratteristiche percettive di un oggetto.

2. - GLI OGGETTI VISIVI.

Vediamo ora come questa classificazione debba essere modificata quando, anziché considerare gli oggetti visti o visibili, vogliamo esaminare gli oggetti visivi in senso lato. Perché introdurre questo concetto? È una possibilità che ci viene suggerita dal fatto che il discorso su oggetti materiali visibili e proprietà visibili di oggetti materiali può tollerare una traduzione in un modo di parlare che non lascia spazio agli oggetti e alle proprietà materiali; invece di superfici discorriamo di macchie colorate, di luccichii, baluginii, di ombre, di colori, come se il mondo non fosse fatto che di queste entità senza un substrato materiale cui esse possano venir riferite.

Come ho detto, non intendo impegnarmi ad un'ontologia così ricca se non provvisoriamente. Aggiungo ora che questa estensione ontologica è legata, sia pur in modo indiretto, ad una caratteristica importante del nostro modo di percepire il mondo, al fatto che è legittimo considerare questi come oggetti della visione solo in un senso modificato rispetto a quanto finora illustrato. Vediamo cose materiali e non macchie di colore o baluginii. Può però capitare che il nostro interesse si concentri su questi ultimi. Un amico può dirci: vedi quella macchia rossa laggiù? per attirare la nostra attenzione su una persona in un prato, oppure: vedi quel riflesso? Può anche capitare, ma il caso è leggermente diverso, che io non riesca a distinguere un oggetto, per la cattiva visibilità o per la troppa distanza, ed esprima ciò dicendo: ho visto un'ombra, una macchia di colore, un lampo. In questi casi l'oggetto materiale non svolge più il ruolo di protagonista della percezione. Ma è per questo necessaria la presenza di particolari condizioni di visibilità, o di uno sforzo dell'attenzione, simile alla concentrazione di cui il pittore ha bisogno quando cerca di riprodurre il suo soggetto. Egli allora veramente per un attimo sospende la sua visione d'un mondo totalmente articolato in oggetti materiali, e potrebbe descrivere la sua nuova attività come una contemplazione degli oggetti visivi. Ora, la possibilità di non concentrare la propria attenzione sugli oggetti materiali quando li si guarda è una condi-

zione necessaria alla possibilità di vedere quelli che sto chiamando oggetti visivi, ma voglio ancora una volta richiamare l'attenzione sul fatto che non si tratta di una condizione sufficiente per l'esistenza degli oggetti visivi. Ancora una volta, chiedo che questa esistenza sia assunta per motivi di semplicità espositiva, e non pretendo di averla assicurata tramite un argomento.

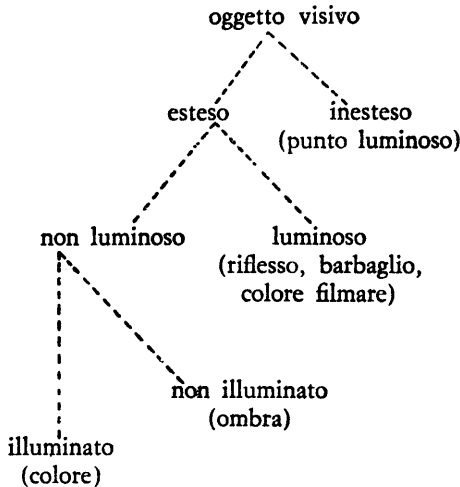
Voglio inoltre mettere in guardia da un'ulteriore possibile interpretazione scorretta della mia tesi, ovvero dall'idea che si possano trarre conclusioni filosofiche soggettiviste dalla possibilità di prestare attenzione selettiva ai (putativi) oggetti visivi. Il fatto che possiamo liberamente passare dalla visione normale a quella modificata nulla toglie all'esistenza di leggi ben precise che reggono la (putativa) ontologia del visivo: anche il mondo tradizionalmente considerato della pura apparenza è articolato — prima di ogni intervento organizzatore — in poli oggettuali ben determinati. L'attenzione non li crea, ma altro non fa che metterli in evidenza.

Nell'ambito degli oggetti visivi una prima divisione è tra oggetti estesi ed oggetti inestesi. Ricordiamo gli attacchi che Berkeley e Hume condussero contro l'idea dell'infinita divisibilità dello spazio. Entrambi inserivano le loro osservazioni in un'analisi dei concetti matematici e della loro applicabilità in conformità all'intuizione, pervenendo ad esiti negativi. Una delle fasi della loro analisi contemplava l'asserzione dell'esistenza di *minimi sensibili*, di punti non divisibili che rappresentano il limite inferiore della visibilità. Possiamo proporre, a titolo esemplificativo, i punti luminosi, le stelle (un esempio che mi sembra migliore di quello fornito da un punto non luminoso: la dipendenza funzionale dell'aver colore dal possedere estensione verrebbe violata nel caso di un punto colorato e non divisibile ma non nel caso di un punto luminoso). Un altro caso, a mio avviso migliore, è quello del punto che vediamo al contatto tra tre superfici: lì non c'è proprio niente che abbia un'estensione.

Più semplici si presentano le cose nel caso degli oggetti visivi estesi. Per essi l'esempio paradigmatico è quello della *macchia*; ma non, beninteso, in senso fisico, nel senso in cui posso produrre una macchia versando dell'inchiostro sul tavolo: non nel senso di una macchia fisica. Una macchia è una zona cromaticamente compatta, che è vista a prescindere dalla consistenza e profondità dell'oggetto che individua. La zona cromaticamente compatta corrispondente alla superficie di un

foglio o di una nuvola, o alla porzione di cielo tra due nuvole, costituiscono esempi di macchie. Gli oggetti visivi estesi hanno il loro limite inferiore nel punto non luminoso, che coincide con il limite di percepibilità dell'estensione. Nella loro varietà si lasciano ordinare in classi la cui specificità ha però diverso valore. In senso molto generale vale per tutti il fatto che sono manifestazioni di colore, di qualità cromatica. Ciò però è vero solo se prendiamo gli oggetti in isolamento dal contesto (intendendo qui per contesto, in un'accezione semplificata, un insieme di alcuni oggetti visivi prossimi a quello in considerazione). Di volta in volta, tali oggetti potranno essere non solo pure e semplici macchie di colore, ma anche riflessi od ombre. La percezione di un riflesso dipende da un salto di luminosità tra il contesto e la macchia vista come riflesso, la percezione dell'ombra dal salto di luminosità opposto. Ma in entrambi i casi è necessario un ambito allargato di percezione, un contesto precettivo eliminato il quale il riflesso e l'ombra restano macchie di colore.

Fatte salve queste distinzioni, possiamo proporre il seguente semplice diagramma:



3. - OMBRE.

Le differenze ultime di questa specificazione, i diversi tipi di oggetto visivo, possono mostrare importanti affinità e somiglianze.

L'ombra rappresenta ad esempio un punto di confine nella serie on-

tologica che porta dagli oggetti bidimensionali a quelli tridimensionali. Si situa tra due mondi: pur essendo rigorosamente bidimensionale e priva di profondità, pur essendo per eccellenza superficie — ovvero ciò a cui si può ridurre la corporeità di un oggetto pur conservandone le sue caratteristiche figurali — richiede che alla sua formazione concorra l'esistenza di una terza dimensione. Come insegnano i trattati, le ombre sono proprie di un corpo, o vengono portate da esso ad un piano o ad un'altro corpo. In entrambi i casi la terza dimensione è, se non immediatamente presente, almeno implicitamente evocata. È presente nella situazione delle ombre proprie: esse si manifestano su di un corpo laddove questo non riceve illuminazione dal suo ambiente o da una sorgente luminosa, o comunque ne riceve in misura inferiore che nelle parti esposte. È evocata nel caso delle ombre portate: anche se il corpo non compare sulla scena in cui si manifesta l'ombra, affinché quel che vediamo sia inteso come ombra è necessario presupporre una distanza attraverso cui la luce, che ha disegnato i contorni del corpo o della figura sul piano di proiezione, deve aver viaggiato. Possiamo aver l'impressione che le ombre prodotte da una sorgente luminosa scompaiano se ci poniamo molto vicino a quest'ultima. La direzione dello sguardo tende a coincidere con quella dei raggi luminosi, ed in conseguenza di ciò i corpi illuminati eclissano le loro ombre formate sulle superfici retrostanti. In conseguenza di ciò i corpi sembrano perdere di rilievo, essendo privi di ombre sia proprie (che si formano sulla faccia a noi nascosta) che portate (che sono eclissate dal corpo stesso). È la tipica piattezza che si riscontra nelle fotografie prese con il *flash*, che bene esemplificano la quasi totale assimilazione di punto di vista e punto illuminante. Per riassumere: non c'è percezione di un'ombra senza percezione di uno spazio tridimensionale¹.

¹ Altri casi, di passaggio: un riflesso può essere visto come corpo luminoso, un colore come una macchia di pigmento. Possiamo perciò pensare che gli oggetti puramente visivi non siano altro che limiti ontologici dell'oggetto visto. E ciò è quanto in realtà sembra accadere. Gli oggetti visivi sarebbero nient'altro che oggetti visti da cui è stato eliminato lo strato della materialità, e di cui restano soltanto alcune determinazioni qualitative: si tratterebbe quindi di un tipo particolare di entità astratte.

4. - CASI LIMITE: TRASPARENZE, RIFLESSI, SPECCHI.

Ho suggerito un sistema di classificazione entro il quale trovano posto le piú importanti specie di oggetto visivo e visto. Voglio ora in breve occuparmi di alcuni casi particolari e, in certa misura, eccezionali, dei quali occorre tener conto quando si parlerà delle immagini. Il primo di questi casi è quello dell'oggetto trasparente. Un oggetto è trasparente se permette la visione di ciò che è situato al di là di esso o di ciò che viene percepito come situato al di là di esso. In questo senso l'esempio piú semplice di trasparenza è fornito dal medium ambientale piú comune, l'aria. Devo d'altronde modificare leggermente la definizione per far sí che essa copra il caso degli oggetti che sono visti e che sono trasparenti: l'oggetto trasparente non deve essere completamente invisibile, ma deve lasciare una sia pur piccola traccia di sé per colui che percepisce. Ora, esiste un'importante teoria psicologica della percezione della trasparenza (Metelli 1974) che dimostra in modo estremamente convincente come alla percezione della trasparenza possano concorrere fatti soltanto visivi; e ciò in palese disaccordo con la piú comune esperienza della trasparenza (quella del vetro limpido) in cui sembra che il momento visivo non possa mai venir separato da quello tattile e in cui il fattore di integrazione svolto dall'esperienza passata sembra determinante. Accettando le analisi gestaltiste a proposito della percezione di superfici trasparenti e colorate, voglio concentrarmi invece su quest'ultimo caso dell'esperienza di trasparenze per cosí dire assolute come quella proposta dal vetro incolore. Poco sopra ho notato che è importante la presenza di due fattori al verificarsi di fenomeni di trasparenza: un oggetto trasparente è innanzitutto un oggetto visto, e deve esserci quindi segnalato in quanto tale; ma è anche trasparente, e deve quindi lasciar vedere quanto vi è dietro ad esso. Abbiamo qui due possibilità: possiamo vedere qualcosa di esso e qualcosa dello sfondo dietro di esso; possiamo invece sapere qualcosa di esso e vedere lo sfondo dietro di esso. In quest'ultima situazione il sapere è null'altro che l'aver o l'aver avuto un'esperienza di tipo tattile che ci fa avvertire la presenza dell'oggetto avviando alla sua invisibilità — invisibilità che a sua volta ci consente di vedere lo sfondo. Nel primo caso invece la possibilità di vedere l'oggetto è demandata alla presenza di « nodi » o impurità nell'oggetto (questi modificano o si sovrappongono parzialmente a quanto vediamo dello sfondo al di là della superficie trasparente, in modo da segnalare la presenza di un medium) o alla presenza di riflessi

sulla superficie dell'oggetto — caso questo assai diverso da quello normalmente considerato dalle teorie gestaltiste, che trattano soprattutto con pellicole dai diversi toni di grigio. Il riflesso può in parte sovrapporsi allo sfondo e cancellarlo, e tale interazione può essere locale o totale, a seconda dell'estensione della superficie investita dell'oggetto. Al caso del riflesso che cancella solo parzialmente lo sfondo appartengono le striature luminose dovute a lampade o a sorgenti illuminanti. Al caso della cancellazione totale appartengono, a patto che siano soddisfatte anche certe condizioni di « coerenza » del riflesso, i fenomeni di specularità: gli oggetti trasparenti diventano specchi, e la trasparenza stessa si annulla.

Ma prima di occuparci degli specchi restiamo per un momento nell'ambito della trasparenza che ci è offerta da un banale elemento architettonico, la finestra, che ci tornerà utile nel seguito. Al di là di una finestra vedo un certo paesaggio, o anche solo certi oggetti nel mio giardino. Al di là — ovvero, in un luogo che è separato da quello in cui sono, in un luogo che tuttavia è accessibile alla vista. Una separazione tra luoghi, nello spazio visibile, è affidata per lo più alle quinte o ai diaframmi — tendaggi, muri, cortine di case, catene montuose — che lasciano intravedere qualcosa di ciò che è dietro ad essi ma ne nascondono una parte alla vista. La finestra è anch'essa un'ostacolo, una cesura tra noi e l'altro ambiente, ma di natura non strettamente visiva: essa lascia infatti apparire tutto ciò che al di là di essa si trova, e tende ad annullare la propria capacità di manifestarsi alla vista. Inoltre, e il fatto è estremamente importante, essa offre una visione limitata dell'ambiente — ma su ciò avrò modo di tornare, suggerendo che questa funzione limitante è un tratto che rende contigui i concetti di finestra e di quadro.

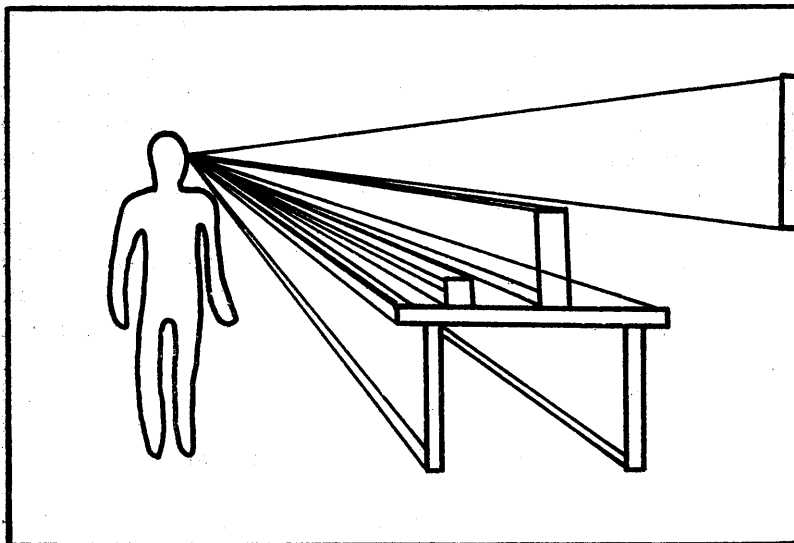
Prendiamo ora in considerazione lo specchio. Ho sostenuto che quando il riflesso pervade l'intera superficie dell'oggetto e dimostra una certa coerenza interna la percezione dell'oggetto che ospita il riflesso perde di vivacità per lasciare il posto a quella di una realtà del tutto diversa. Ho legato questo caso a quello della percezione di oggetti trasparenti, perché ho considerato il riflesso come un'indice della presenza dell'oggetto. Ma l'onnipervasività del riflesso cancella qualsiasi possibilità di « vedere dietro » — l'importante indice della trasparenza — per cui questo caso è al confine con quello dell'oggetto materiale lucido. Anche qui il riflesso può dimostrarsi così invadente da impedire la percezione dell'oggetto. Questa è dunque la prima e fondamentale caratteristica degli specchi: essi negano la propria oggettualità visiva, e al

percepirli come oggetti autonomi deve concorrere un insieme di percezioni di altre determinazioni (nella norma tattili: contro gli specchi si batte il naso). Il secondo punto su cui intendo attirare l'attenzione, perché porterà ad intravedere un elemento di essenziale diversità dalle immagini, è che gli specchi resistono a qualsiasi tentativo di vedere in essi — da essi presentate — *m e r e* immagini di un oggetto. Guardando in uno specchio io non ho l'impressione di vedere un'immagine d'un oggetto materiale, ma quella di vedere un oggetto materiale. Di vedere, ad esempio, una persona che conosco. O me stesso. (Ed è forse quest'ultimo fatto che ha determinato l'uso erroneo del termine « immagine » a proposito dello specchio. « Vedo me stesso, compresi occhi e mento » — ma ciò non è possibile. Allora, devo dire che vedo qualcosa che non è me stesso. Un'immagine di me. Certo nulla ci vieta di fare quest'uso del termine « immagine », posto che sappiamo distinguerlo dall'uso che qui sto cercando di circoscrivere come percettivamente rilevante).

5. - VEDERE OGGETTI MATERIALI: LA NOZIONE DI ASPETTO.

Ma cosa significa avere l'impressione di vedere un oggetto? Dovevamo arrivare di fronte allo specchio per scoprire tutta l'importanza di un'analisi più precisa della visione dell'oggetto materiale. Fino ad ora ci era infatti sufficiente classificare per caratteristiche essenziali ed accidentali gli oggetti della visione, senza mai chiederci cosa, nel caso normale da noi citato, quello della visione di un oggetto materiale, fosse effettivamente rilevante. A questo proposito intendo osservare due cose: in primo luogo che le situazioni percettive fondamentali, in cui siamo di fronte ad un oggetto materiale, sono quelle *d i n a m i c h e*, che implicano un movimento relativo tra noi e l'oggetto. In secondo luogo, che occorre attentamente considerare alcuni dei presupposti delle concezioni classiche della filosofia della percezione. L'attenzione a situazioni percettive dinamiche è il tratto che contraddistingue il cosiddetto approccio ecologico alla percezione visiva. Con questo termine si è indicata la teoria elaborata a partire dagli anni cinquanta da Gibson e sviluppatasi poi grazie agli strumenti della teoria dell'informazione. La base della teoria non è più la percezione della macchia colorata o della figura statica di laboratorio. Si centra piuttosto l'attenzione su un osservatore immerso nel suo ambiente e in interazione con esso. Il *medium* — la luce riflessa dagli oggetti materiali, o proveniente dal cielo,

ecc. — è considerato una sorgente potenziale di informazioni che devono solo venir raccolte da chi percepisce: informazioni sulla distanza, sulla grandezza, sulla tessitura, la consistenza, il movimento degli oggetti. Questo perché la luce riflessa è un'entità strutturata.



La struttura fisica di base è quella del fascio di raggi luminosi che convergono in un punto — quello in cui è situato l'osservatore. Una struttura piú complessa è l'entità spaziotemporale definita dallo spostamento del centro di questo fascio. La normalità percettiva è quella connessa ad esseri capaci di muoversi ed interagire con l'ambiente. Ed è per questo che si devono cercare nelle strutture fisiche della luce gli elementi che possono venir utilizzati da tali esseri come fonte di informazione. Questi elementi sono da Gibson individuati in un sistema assai articolato di invarianti, ovvero di proprietà che permangono nella struttura al suo variare in conseguenza dei movimenti di chi percepisce. Vedremo nel seguito alcuni esempi che si riveleranno importanti per la descrizione delle geometrie della rappresentazione.

Ho piú volte insistito sul dato da senso comune per cui la percezione è percezione d'un mondo articolato in cose; l'ho però fatto tacendo del problema dell'unità percettiva degli oggetti. Che questo sia un problema lo dimostra l'osservazione — altrettanto da senso comu-

ne — che vi sono diversità nel modo di apparizione di un oggetto in dipendenza da contingenze quali la posizione dell'osservatore, o l'illuminazione, o l'orientamento. Si è di solito inteso questo fatto come connesso necessariamente al problema dell'unità percettiva della cosa per una molteplicità, reale o possibile, di osservatori che hanno con essa una relazione percettiva. L'impostazione classica di questo problema è, grosso modo, la seguente: io da qui vedo il tavolo in un certo modo, tu da lí lo vedi in un altro, una terza persona in un terzo, e non c'è alcuna congruenza tra ciò che ciascuno di noi vede, almeno sotto qualche rispetto (colore, forma, ecc.). Se infatti io scambio il mio posto con il tuo, entrambi possiamo rilevare una certa differenza nel modo in cui il tavolo appariva precedentemente a ciascuno di noi ed il modo in cui ci appare adesso. Possiamo qui distinguere (almeno) due casi: (a) i due osservatori non vedono proprio nulla di simile — ad esempio perché uno dei due vede la parte anteriore, e l'altro la parte posteriore del tavolo; (b) vi sono differenze solo di « margine » — ad esempio entrambi vedono il piano del tavolo, ma da posizioni diverse. In entrambi i casi, si argomenta, il tavolo è qualcosa che non può essere identificato con i diversi modi in cui appare a diversi osservatori, ma è un'unità che va al di là della singolarità e diversità di queste diverse percezioni: un'unità intersoggettiva. Questa ipotesi non deve sovrapporsi alla necessità di una chiara definizione della struttura unitaria della cosa per l'osservatore « singolo ». Possiamo infatti pensare all'argomento intersoggettivo come ad una libera costruzione immaginativa (la « pluralità di soggetti » con punti di vista differenti) sull'idea di un movimento della cosa che ha come conseguenza una trasformazione continua del suo modo di apparire: i diversi osservatori occupano diversi punti di vista sulla cosa. Ma questa stessa costruzione immaginativa presenta degli elementi di incertezza che possono lasciarci perplessi: come faccio io a sapere che tu vedi qualcosa di (anche solo leggermente) diverso da ciò che vedo io (ovvero, come faccio a sapere che a te la cosa appare diversamente da come appare a me)? Dovrei poter confrontare la tua percezione con la mia, e per questo manca, evidentemente, qualsiasi criterio. Unica via d'uscita sarebbe mettermi al tuo posto e notare che ciò che prima vedevo in un modo lo vedo ora in un altro. Ma questo significa presupporre che io sappia riconoscere trasformazioni nell'aspetto che le cose hanno, in dipendenza da un loro (mio) movimento. Il caso dell'intersoggettività è quindi fuorviante — non costituisce che un'inutile complicazione. Sembra restare solo il problema di una cosa perce-

pita come unitaria nella molteplicità delle sue possibili manifestazioni. Voglio qui far uso di una nozione quasi-tecnica, ottenuta raffinando un elemento di linguaggio comune: intendo parlare di aspetti della cosa, per spiegare come la cosa sia percepita unitariamente ricorrendo all'idea che questa unità sia acquisita attraverso la percezione di una molteplicità di aspetti. Ma cosa sono gli aspetti? La nozione di aspetto può creare e di fatto crea perplessità ontologiche e concettuali di ogni tipo, per cui è d'uopo qualche precisazione. La prima identificazione che viene in mente è quella tra gli aspetti e le cosiddette immagini retiniche. Ho diversi motivi per rifiutarla, il primo dei quali è che le immagini retiniche non possono entrare a far parte di un catalogo — per quanto tollerante — degli oggetti della visione per il semplice motivo che non sono oggetti della visione in nessuno dei sensi che abbiamo sopra cercato di precisare (non sono oggetti né visivi, né visti; si potrebbe proporre un *test* per l'ammissione, anche solo provvisoria, di oggetti nell'ontologia della visione: vengono accettate solo quelle entità sulle quali possiamo effettuare certe operazioni, come mettere a fuoco, o osservare da vicino; e il *test* verrebbe passato da cose materiali e oggetti visivi, ma non da immagini retiniche). La nozione di aspetto sembra d'altro lato non dispensabile euristicamente, perché è un fattore capace di rendere conto delle differenze di contenuto tra atti percettivi volti ad uno stesso oggetto. Parliamo degli aspetti delle cose, e volendo possiamo confrontarli: non è quindi innaturale pensare di assegnare loro una qualche dignità ontologica, anche se in via provvisoria. Un aspetto è l'insieme di proprietà e di parti di un oggetto materiale che io vedo ad un dato momento. Si dovrà però evitare una identificazione di categoria ontologica tra questi aspetti e le cose di cui essi sono aspetti, e lo si potrà fare inserendo gli aspetti nella categoria degli oggetti visivi — e non in quella degli oggetti visti. (Questo inserimento può sembrare forzoso per via di alcune fondamentali differenze tra gli aspetti da un lato e — poniamo — i colori dall'altro, ma per il momento queste differenze non intralciano il mio argomento). Ho notato come gli oggetti visivi non siano esistenzialmente indipendenti da quelli della categoria degli oggetti visti, ma che possono sembrarlo, in determinate circostanze o sotto la presa di un particolare interesse. Questa apparente indipendenza relativa deve essere considerata come temporanea: quando il pittore cessa di socchiudere gli occhi, svanisce la sua concentrazione su un (quasi) mondo di pure forme e colori, e ritorna ad imporsi a pieno diritto la varietà comune (tridimensionale e

discreta) della realtà. Se si preferisce, si può dire che ci è possibile insegnare a qualcuno a porre attenzione a certe caratteristiche di ciò che vede — insegnargli un nuovo linguaggio, in cui si può parlare di cose un po' diverse dalle solite, un po' più complesse da maneggiare. Devo aggiungere che non sto facendo osservazioni sul modo in cui vengono prodotte immagini o su un'ideale genesi dell'immagine dall'aspetto. È assai probabile che i due concetti di aspetto e di immagine siano correlativi, ovvero che impariamo l'uno imparando l'altro: che sappiamo usare un'immagine quando siamo in grado di tematizzare un aspetto e che sappiamo cos'è un aspetto quando impariamo a usare o a produrre un'immagine. Imparare questi due concetti significa apprendere a misurarsi con quanto vi è di variabile nella percezione, significa apprendere un modo non *standard* di guardare alle cose.

Fatte salve queste distinzioni ci è lecito parlare degli aspetti come se essi fossero oggetti che per la visione possono venir considerati indipendenti. Ed è a prescindere da questa distinzione che si sono potuti sostenere i falsi luoghi comuni come « le cose lontane ci sembrano piccole, le cose vicine grandi »: falsi perché cose lontane e vicine in condizioni normali sono da noi di solito viste grandi uguali, se lo sono in realtà. È l'aspetto delle cose che in questo caso ci risulta facile confrontare, dopo esserci concentrati su di esso, e in modo fallace inferiamo dalle sue proprietà a proprietà della cosa. Lo stesso avviene quando diciamo che il tavolo da qui sembra trapezoidale, da lí rettangolare: il tavolo resta, da qui e da lí, uguale e costante in forma, e noi lo vediamo di questa forma e di nessun'altra, ma parliamo del suo aspetto come di ciò che cambia.

Vorrei osservare di passaggio che le condizioni di verità di un asserito di identità che concerne una cosa materiale sono qualcosa di diverso da (a) le condizioni per la percezione di una cosa materiale unitaria, e da (b) le condizioni di verità per l'asserzione dell'identità tra due aspetti. Prescindendo dalla distinzione ontologica tra cose ed aspetti si ottengono due spiacevoli conseguenze: (1) si trasforma lo studio di (a) in quello delle condizioni di verità per asserzioni sull'identità della cosa, (2) si cerca di assimilare queste condizioni alle condizioni (b). Uno degli sbocchi di questa confusione è una forma degenera di idealismo per la quale le « cose » non esistono che nell'esperienza, vale a dire sono essenzialmente dipendenti dall'esistenza di un percipiente; e a questa se ne aggiunge una variante ancora più fantasiosa per cui le cose non sono che collezioni di percezioni.

Non nego di star proponendo una reificazione con l'insistere sulla possibilità di introdurre nel nostro universo di discorso entità sospette come gli aspetti. La mia giustificazione di fronte all'accusa di moltiplicazione delle entità è che mi sembra che la nozione di aspetto sia veramente un tratto utile nella descrizione delle nostre attività di esseri capaci di percezione. Si potrebbe pensare che questa reificazione è *incompleta*: nel senso che mette in moto certune delle nostre disposizioni ed intenzioni, senza però riuscire a coinvolgerle tutte. Possiamo lasciarci guidare dalle indicazioni di un amico che cerca di farci notare un elemento del paesaggio dicendoci di seguire con l'occhio la cresta della montagna fino a che questa si interseca con l'orizzonte, e di dirigere a lí lo sguardo verso sinistra per una lunghezza pari a due volte quella di una nuvola; ma non ci spingiamo fino al punto di abbracciare integralmente questo sistema di determinazioni visive trasformandolo nel nostro sistema di riferimento; non ci comportiamo come se il palazzo lontano fosse davvero piú piccolo di quello vicino, come se la montagna fosse davvero due volte piú grande della nuvola.

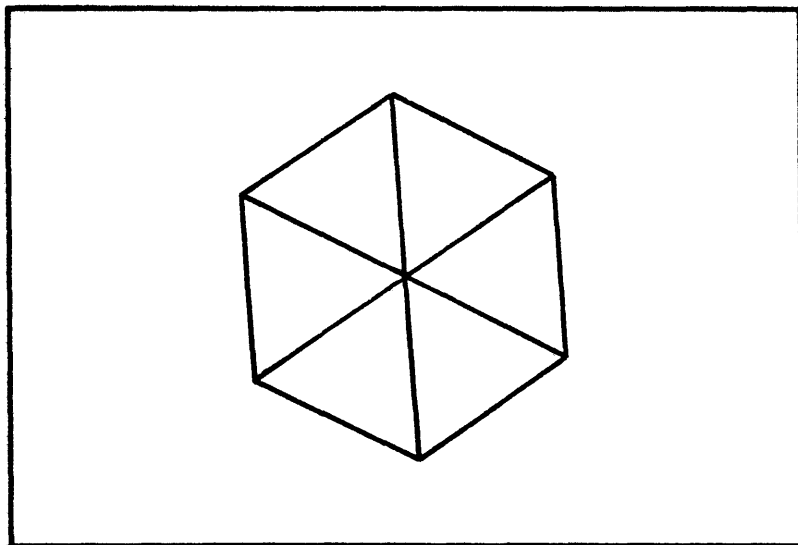
Quali sono dunque le proprietà rilevanti degli aspetti? Forse forma, dimensione, colore: proprietà *visive* — gli aspetti non hanno peso né carica elettrica. La proposta che è stata sovente fatta in filosofia è che queste proprietà sono possedute dagli aspetti in maniera totalmente diversa da quella in cui sono possedute dagli oggetti materiali di cui essi sono aspetti. Potremmo dire che in un certo senso queste proprietà sono per gli aspetti « *assolute* ». Prendiamo l'esempio del colore. Di un oggetto possiamo dire che ha un certo colore — che è azzurro, ad esempio. E l'oggetto continua ad essere azzurro anche se la luce dell'ambiente cambia, diventando di volta in volta piú chiara o piú scura. Viceversa, il colore aderisce all'aspetto, forma con esso una unità che è anzitutto temporale. Nel momento in cui chiudo la finestra o diminuisce repentinamente l'illuminazione cambia il modo in cui appare il colore dell'aspetto. D'altro lato, l'assolutezza delle proprietà degli aspetti di un oggetto è il risultato del loro statuto di dipendenza — dalla posizione dell'osservatore, dalla luce ambiente, dall'orientamento; e queste stesse proprietà sono temporalmente limitate. Questo spinge a limitare nel tempo la vita dell'aspetto; se l'aspetto è completamente identificato dall'essere una classe di proprietà *senza substrato*, al cambiare di una sola di queste proprietà cambierà l'aspetto. Non possiamo dire che l'aspetto della cosa ha cambiato colore, ma dobbiamo

esprimerci dicendo che la cosa ha cambiato aspetto. Non appena mi muovo un poco piú a destra, o aumento l'intensità dell'illuminazione, cambia l'aspetto: non esiste piú quello precedente².

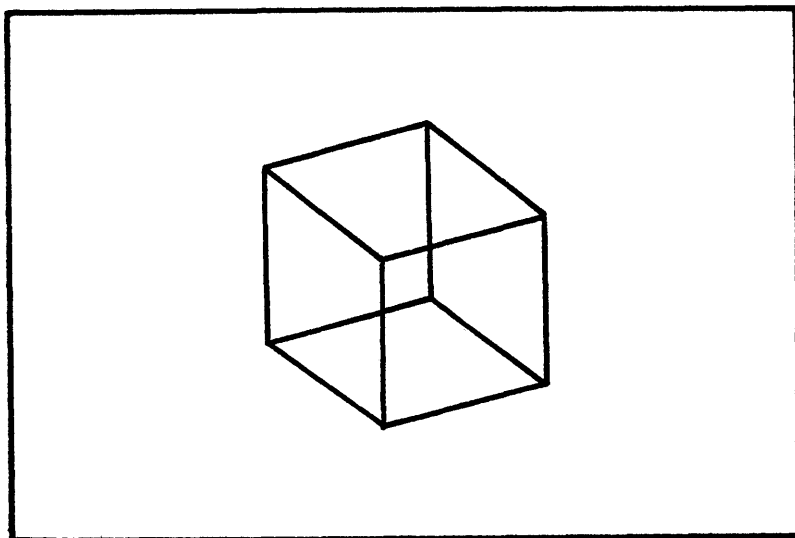
6. - VEDERE COSE MUOVENDOSI.

Esiste a questo punto la possibilità di riformulare il nostro precedente problema. Proprietà della cosa e proprietà degli aspetti hanno nature radicalmente distinte; e altrettanto distinti sono aspetti e cose; nella percezione vediamo cose, e possiamo tematizzare aspetti di esse. Ma esiste nella percezione una relazione che leghi gli uni alle altre? Ho sostenuto qualcosa di simile col dire che c'è un problema di unitarietà percettiva della cosa nella molteplicità degli aspetti di essa. Ma anche qui è necessario procedere cautamente per evitare generalizzazioni troppo affrettate. Non è che io « metto assieme » una certa successione di aspetti che vedo e, ad un certo punto, ecco che vedo una cosa, quasi che essa sia (percettivamente) il risultato di chissà quale miracolosa alchimia prodottasi nella mia mente. Ciò non può avvenire perché io non vedo affatto aspetti — usando qui « vedere » nel senso primario che ha finora orientato le nostre considerazioni — ma vedo la cosa materiale stessa; quello che posso dire è che vedo la cosa sotto un certo aspetto. Per prendere ancora una volta in prestito termini della psicologia della percezione, vedo un che di invariante e posso anche prestare attenzione a diverse strutture di variazione: queste strutture si sviluppano temporalmente (per questo il caso per noi fondamentale è quello della cosa in movimento, o sottoposta a variazioni di illuminazione, e non quello della cosa ferma e costante) ed il loro sviluppo è del tutto regolato. Quando, in completa immobilità, mi appare la seguente configurazione:

² D'altronde, la nozione di aspetto ammette anche un'interpretazione fisica, data la corrispondenza dell'aspetto con la porzione del fascio visivo (per usare una nozione gibsoniana) verso la quale è diretto lo sguardo. Il fascio visivo può essere descritto come un *pattern* fisico i cui costituenti sono i raggi luminosi riflessi dagli oggetti dell'ambiente e convergenti ad un punto dato, e che contiene « informazione » per via delle variazioni di intensità e delle invarianti nelle variazioni di intensità (e di invarianti di ordine superiore) in esso presenti. L'aspetto corrisponde a quanto noi vediamo con l'essere esposti a una sezione temporale di questa struttura.

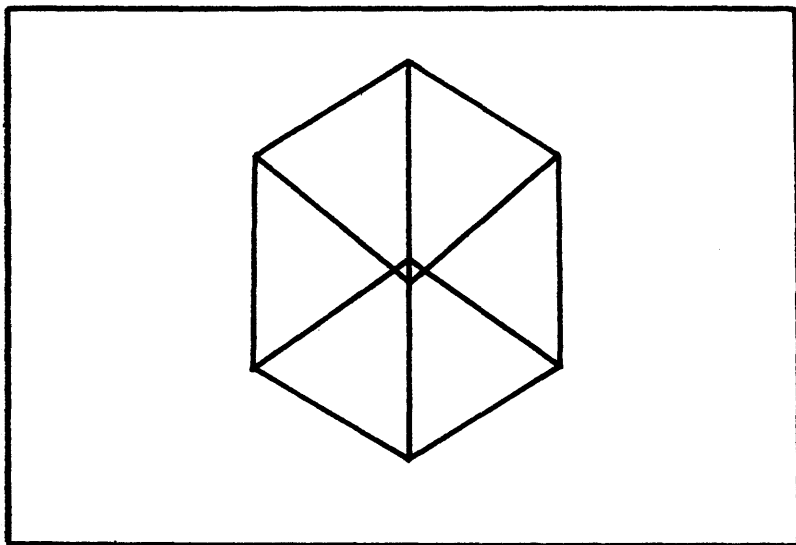


essa per me non è che un esagono di cui sono state tracciate le diagonali. Ma non appena interviene un fattore dinamico (e qui il lettore dovrebbe evitare di far uso delle figure riportate, considerandole solo come illustrazione di un fenomeno che andrebbe percepito in un contesto tridimensionale e temporalmente continuo) la mia percezione cambia struttura:



ecco apparire un cubo. Ma questo « apparire » avviene senza mediazioni, perché è il cubo stesso che io percepisco, vale a dire ciò che non varia. Questa immediatezza della percezione della cosa è altamente selettiva, è un continuo percepire « a prescindere da »: ma non nel senso in cui si può prescindere dalle foglie nel considerare la forma di un albero. Non si può prescindere da alcune parti dell'oggetto percepito, perché tutte le parti sono coinvolte nella percezione.

Se, modificando leggermente l'esempio, mi capita di vedere un cubo pressappoco nel modo seguente



senza che intervenga alcun fattore di movimento, è ancora il cubo che io percepisco, per via della grande cogenza strutturale della sua invariante formale. Questo vedere direttamente il cubo anche in assenza di movimento è d'altro canto legato alla proiezione di attese riguardo alla forma che assumerà l'aspetto di un cubo in conseguenza di un movimento mio (o dell'oggetto). Ho l'impressione che se mi alzo un poco vedrò molto di più della faccia superiore, e che ad un certo punto comparirà anche il retro dell'oggetto. Ma queste « proiezioni » non agiscono a vuoto, non sono inferenze né corrispondono all'articolarsi, diciamo così, cinematografico di sequenze di possibili aspetti dell'oggetto davanti all'occhio della mente. La loro possibilità è invece tutta lì, nel-

l'oggetto davanti ai miei occhi, che altro non attende se non che io cominci ad esplorarlo per rivelarmisi in tutta la sua complessità³.

Quando, un poco sopra, sostenevo che abbiamo l'impressione di vedere nello specchio oggetti, e non le loro immagini, intendevo far riferimento a questo articolato complesso di modalità percettive che costituiscono il vedere un oggetto materiale, e che lo distinguono, in parte, dal vedere un'immagine. Non c'è infatti alcuna differenza, se consideriamo soltanto ciò che ci sembra di percepire, tra il vedere un oggetto nello specchio ed il vederlo direttamente. E questo suscita un evidente problema ontologico: perché sembra d'altro lato importante poter distinguere il tipo di realtà degli oggetti reali da quello dei loro replicanti speculari. Del resto, per quanto cerchiamo di giustificare questa distinzione restando sul terreno della percezione, non riusciamo a trovare elementi a favore di essa. Dobbiamo situarci ad un livello superiore, quello dell'interazione causale tra noi e gli oggetti: questa interazione è infatti ammessa tra noi e gli elementi della realtà materiale, ma è vietata tra noi e gli elementi del mondo speculare. Non posso afferrare un oggetto al di là dello specchio e modificarlo. Inoltre, lo stesso specchio è elemento del mondo materiale, e io posso romperlo o spostarlo, provocando in entrambi i casi significative modificazioni della percezione degli oggetti in esso, ma senza con questo legarmi causalmente a questi oggetti. Sono queste forme di dipendenza/indipendenza a farci parlare di una diversa realtà del mondo reale e della sua replica speculare.

7. - SGUARDI (I).

Voglio da ultimo dire qualcosa di un particolare oggetto della vista, che si rivelerà avere una qualche seppur marginale importanza nell'analisi dell'immagine. Si tratta dello sguardo. Si potrà porre,

³ Spesso si trova, nella letteratura filosofica, una confusione tra il problema della cosiddetta costituzione dell'oggetto a partire dai suoi aspetti e il problema dell'esistenza degli oggetti mentali. La descrizione che ho dato della percezione « diretta » di un oggetto senza un'effettiva mediazione degli aspetti concerne il primo problema. Questa descrizione è compatibile con la tesi di un mentalista, che sostiene che noi non percepiamo che rappresentazioni di oggetti, pur avendo l'impressione di percepire oggetti. Per rendere il tono dell'argomentazione mentalista basta considerare tutte le entità di cui si parla nel testo come entità mentali; il primo problema resta invariato.

come per i casi precedenti, un problema di distinzione tra primario e secondario, tra ciò che è visto in senso originario e ciò che è visto in senso modificato. La distinzione, tradotta nei termini del nostro problema attuale, richiede di determinare se sia l'occhio (un certo oggetto materiale con certe caratteristiche di colore, tessitura, ecc.) o lo sguardo a venir colto direttamente dalla visione. Lo sguardo sembrerebbe infatti una proprietà visiva dell'occhio, e dipendente, tra le altre cose, dall'accidente della posizione reciproca dell'osservatore e dell'occhio osservato — vale a dire, in termini visivi, da quel che l'osservatore vede dell'occhio osservato. Questa proprietà si esprime essenzialmente nel possesso di una direzione: lo sguardo è diretto a qualcosa, muove dall'occhio per raggiungere l'oggetto (ed è questo forse uno dei motivi per cui si poté pensare che la visione consistesse in un'emissione di raggi dall'occhio) e muta continuamente di direzione al muoversi dell'occhio.

Se lo sguardo è una proprietà dell'occhio in quanto oggetto della vista, ne è una proprietà interna, appartiene alle sue determinanti essenziali. Vedere un occhio significa vedere un occhio con uno sguardo — e, viceversa, vedere uno sguardo è al tempo stesso vedere l'occhio che guarda. Come diceva Wittgenstein, si tratta di sfumature la cui evidenza non si sa bene come spiegare, e che tuttavia è imponderabile.

Riferimenti bibliografici.

Oggetto della vista/oggetto visivo: una distinzione introdotta in modo sistematico nella psicologia della percezione alla fine dell'800 (Hering 1878) e ripresa in modo assai minuzioso da Hofmann (1913). Un'introduzione generale ai problemi della percezione secondo un taglio gestaltista è in Kanizsa (1980). L'approccio descrittivo è difeso programmaticamente da Husserl (1980) e svolto nel dettaglio da Schapp (1910). Per l'invariante dell'orizzonte Hagen (1986); per le qualità visive dell'oggetto e del colore le splendide descrizioni di Katz (1935): vedi anche Kardos (1934), Van Fieandt (1950), Rausch (1982).

Sull'infinita divisibilità dello spazio Hume (1739), libro I, parte III.

Sulla trasparenza Metelli 1974; sull'oggetto nello specchio Gibson (1966) — questo testo fondamentale contiene anche uno studio dei sistemi percettivi molto dettagliato fenomenologicamente.

Un'analisi minuziosa dell'argomento empirista si può leggere in Bieri (1982). Sui presupposti empiristici della teoria dell'immagine Warfotsky (1972). Sulla teoria rappresentazionista il fondamentale lavoro di Jackson (1977).

Sul problema della intersoggettività della percezione: Husserl (1958), vol. II. La teoria degli aspetti era il tema centrale della filosofia della perce-

zione in ambito fenomenologico: oltre ai testi di Schapp e Hofmann citati, si vedano Ingarden (1962) e Husserl (1913). La teoria di Husserl e Ingarden non prevede però la correlatività dei concetti di aspetto ed immagine-sulla quale ho cercato invece di insistere. Una critica della teoria dell'aspetto in Wartofsky (1978), a sua volta criticato da Jones, Reed e Hagen (1980), cap. II.

Wittgenstein sullo sguardo (1953), II: xi.

CAPITOLO TERZO

IMMAGINE E PERCEZIONE DELL'IMMAGINE

1. - IMMAGINI E ALTRI MEDIA PERCETTIVI.

La precedente trattazione ha fornito, credo, una base di discussione abbastanza consistente per mostrare cosa contraddistingue l'immagine in quanto oggetto della visione. Si rivela insufficiente l'insieme di considerazioni preliminari esposte nel primo capitolo riguardo all'immagine come oggetto materiale. Tutto ciò che in quella sede potevo dire era che quando vediamo un'immagine vediamo un certo oggetto il quale, per accidente, e comunque per vie eterogenee a quella visiva, ci è noto essere un'immagine. Adesso invece sono in condizione di chiarire il punto fondamentale. Non solo vediamo un oggetto, che è un'immagine; ma vediamo che un certo oggetto è un'immagine, e facendo questo vediamo un'immagine. In questo senso parlerò d'ora in poi del vedere immagini.

Ecco in una parola il nodo della questione: l'immagine è un oggetto tale che per sua natura, oltre che ad essere visto come oggetto materiale, presenta alla visione un oggetto materiale — ovvero l'oggetto che noi vediamo tramite essa, e di cui essa è l'immagine. Questa è la sostanziale ambivalenza delle immagini. Ontologicamente parlando, esse sono una specie di oggetti materiali. Ma qui le considerazioni ontologiche devono far corpo con quelle percettive, perché le immagini sono oggetti intrinsecamente visivi. E le immagini possono essere immagini solo perché in qualche modo riescono a stornare l'attenzione dalla propria realtà materiale per risolversi nella loro funzione visiva, che è quella di presentare un (altro) oggetto materiale. Anche

qui, è vero, la vista può prendersi la libertà di decidere cosa di volta in volta tematizzare, se l'oggetto che l'immagine è o quello che l'immagine rappresenta. Ma in condizioni normali questa libertà è vincolata, e la vista deve procedere dalla funzione presentativa dell'immagine alla sua autonoma valenza oggettuale. Da un punto di vista strutturale siamo qui in presenza di un caso simile a quelli sopra citati dell'oggetto trasparente e dello specchio: vi era là la necessità di un'informazione percettiva in certo senso duplice, legata da un lato al materiale trasparente o riflettente, dall'altro all'oggetto visto dietro quel materiale. Ma sarà subito evidente una differenza essenziale. Dietro al materiale trasparente, o nello specchio, io vedo un oggetto. Ma il materiale trasparente o lo specchio sono soltanto ostacoli tra me e l'oggetto stesso — impediscono un mio movimento verso di questi — mentre l'oggetto, in sé, viene percepito direttamente senza che vi sia un evidente (visibile) concorso del medium tra noi ed esso, interposto alla percezione delle sue proprietà. Viceversa, guardando ciò che l'immagine presenta, non posso dire di vedere un oggetto al modo in cui posso dirlo quando guardo nello specchio. Vedo un'immagine, ed in essa un oggetto mi viene presentato. L'immagine contribuisce in questo caso in modo determinante alla percezione dell'oggetto, e non è affatto un ostacolo — quasi che io veda l'oggetto « dietro » alla superficie del quadro o della fotografia: l'oggetto presentato non viene percepito come dotato di valenza oggettuale autonomamente dall'esistenza dell'immagine. Rimandando al capitolo seguente il problema della spazialità dell'immagine, esaminiamo un po' più da vicino il modo in cui gli oggetti fanno la loro comparsa nell'immagine: come, cioè, si abbia consapevolezza di essi in quanto oggetti presentati in immagini.

2. - ASPETTI ED IMMAGINI.

Il primo punto su cui attirare l'attenzione è la fondamentale differenza tra aspetto ed immagine di un oggetto. Presento questa tesi ricorrendo ad una formula: possono esserci immagini di immagini e aspetti di immagini, ma non possono esserci aspetti di aspetti. La prima di queste — tutto sommato abbastanza intuitive — possibilità verrà discussa oltre (nel cap. 5); la seconda deriva immediatamente dall'assunzione che un'immagine sia anzitutto un oggetto materiale — al pari di tutti gli altri oggetti materiali potrà offrire all'attenzione di chi guarda questo o quell'aspetto. L'ultima tesi, una tesi negativa (non esi-

stono aspetti di aspetti), trova la sua giustificazione nel fatto, sopra ricordato, della dipendenza esistenziale degli aspetti. Essi non possono sussistere autonomamente, e in particolare dipendono da una specifica posizione dell'osservatore. Se l'osservatore si sposta, l'aspetto cambia — non è piú lo stesso. Se ora volessimo avere aspetti di aspetti, dovremmo poter spostare il nostro punto di vista senza spostarlo (un'evidente contraddizione: è quindi impossibile l'iterazione dell'aspetto). La non accettazione della possibilità che si abbiano immagini di aspetti potrebbe essere argomentata a partire da motivi analoghi a quelli che ci avevano fatto scartare l'idea che noi vedessimo aspetti e non cose: del tutto parallelamente, non abbiamo immagini di aspetti, ma di cose. Ma cercherò di mantenere una certa elasticità riguardo a questa tesi, perché la nozione di aspetto mostra la sua utilità alla comprensione di cosa sia un'immagine proprio a partire da questo elemento. Si deve infatti notare che, pur non essendo le immagini aspetti, in certi casi i due tipi di entità possono venir percettivamente confusi. Si tratta di casi molto speciali, è vero, ma mette conto di parlarne.

Molti classici trattati di pittura hanno attirato l'attenzione sul fatto che se guardiamo un'immagine, ad esempio di un vaso di fiori, attraverso uno schermo di riduzione, ovvero una tavola in cui sia stato praticato un foro, può accadere che non siamo in grado di dire se ciò che vediamo sia un'immagine o un oggetto materiale: se vediamo l'immagine di un orologio o un orologio. Una variante di questa esperienza è quella della discussa coppia di tavolette di Brunelleschi, descritta da Vasari nelle *Vite*; altre se ne trovano nei teatri catottrici, in gran voga nel Cinque e Seicento. Oggi esiste tutta una letteratura psicologica che nega sulla base di evidenze sperimentali la verità di questa asserzione. Ad esempio si nega che sia possibile mantenere l'immagine retinica per un tempo sufficientemente lungo quando l'occhio non ha la possibilità di muoversi. Credo che però spesso vi sia un equivoco circa il modo di effettuare l'esperimento e sulle conclusioni che se ne possono trarre. La mia interpretazione cercherà di tenere conto soltanto di un fatto, della funzione limitante rispetto alla materialità dell'immagine svolta dallo schermo di riduzione. Essenziali sono infatti in questo caso la radicale limitazione e l'impoverimento dell'esperienza visiva, che non si sviluppa piú dinamicamente a partire da un movimento relativo tra noi e l'oggetto, ma che viene drasticamente circoscritta al caso dell'osservazione da un punto di vista fissato rigidamente e monoculare. Discutiamo queste due limitazioni, che hanno diversa portata, comincian-

do dall'ultima di esse. La visione monoculare, nella sua contrapposizione a quella binoculare, rappresenta un problema di confine con ciò di cui si occupa la psicologia della percezione. È noto quanto si sia insistito sulla visione binoculare come fondamento per la percezione della profondità, e come questo argomento sia stato ridimensionato dalla messa in luce di altri fattori — tessitura e gradiente tissurale — che intervengono già all'interno della visione monoculare e che sono a pieno titolo convogliatori dell'impressione della terza dimensione. Indipendentemente dalla portata esplicativa del fenomeno, resta il fatto che c'è un diverso modo di percepire le cose nella visione monoculare ed in quella binoculare; ma va aggiunto che questa differenza non riguarda il nucleo sostanziale della percezione. È in primo luogo un problema di minore o di maggior distinzione — in determinati casi la binocularità può indurre elementi decettivi, soprattutto se dobbiamo fissare in rapida successione oggetti molto vicini e molto lontani, con il conseguente continuo sdoppiamento di ciò che non fissiamo direttamente — che non tocca però gli elementi essenziali. Se infatti è vero che, guardando prima con un occhio, e poi con l'altro, ci è evidente la duplicità dei punti di vista, è altrettanto innegabile che tale duplicità scompare del tutto quando noi guardiamo con entrambi gli occhi: qui il punto di vista è uno, ed è questo ciò che comunque ci interessa.

Quanto al primo problema, la rigida fissazione del punto di vista che conseguirebbe alla percezione attraverso un foro, è quello di maggior rilievo per la (possibile) distinzione di immagine ed aspetto.

Se al di là del foro vi fosse un oggetto, noi lo percepiremmo in modo del tutto particolare. Lo vedremmo secondo un aspetto al quale verrebbe negata la possibilità di essere inserito in una sequenza di altri aspetti dello stesso oggetto. A causa di ciò l'aspetto sarebbe per così dire « assoluto », non offrirebbe alcuno spunto per un'ulteriore esplorazione di quel che vediamo. In modo non dissimile, ad un'immagine vista attraverso un foro — da un punto di vista fisso — manca la possibilità di offrire aspetti di sé, vale a dire di rendere evidente la propria essenza di oggetto materiale: essa svolge solo la sua funzione presentativa, e noi non vediamo più essa ma l'oggetto che ci viene presentato per suo tramite. E non possiamo vedere che, in realtà, solo di un'immagine si tratta perché l'unica prova di realtà — lo smascherare questo falso aspetto di una cosa inserendolo in una catena di aspetti — è proibita dalla fissità del punto di vista.

Pensiamo anche alle grandi architetture dipinte, agli sfondati, ai

cieli barocchi. Vi è un solo punto nell'ambiente dal quale, una volta che ci siamo posti in esso, possiamo vedere l'immagine in modo tale che essa può esercitare la sua potente carica illusoria; si tratta del punto che giace sulla perpendicolare al dipinto tracciata a partire dal punto di fuga delle prospettive rappresentate. Ogni nostro movimento porterebbe a ledere questa impressione di essere di fronte ad una effettiva amplificazione dello spazio reale. Sarebbe però eccessivo pretendere che l'immagine esaurisca la sua funzione solo quando venisse soddisfatto un insieme così restrittivo di condizioni.

Per convincerci di ciò basta osservare cosa accade quando ci spostiamo dal punto privilegiato, o rimuoviamo il diaframma attraverso il cui foro guardavamo l'immagine, e lasciamo liberamente variare la nostra posizione relativamente a questa. Accade che continuiamo a vedere un oggetto presentato dall'immagine, anche se l'impressione di profondità si fa più debole. Non c'è più la possibilità dell'equivoco, della possibile confusione tra immagine ed aspetto, ma continua la presentazione di oggetti.

3. - ILLUSORIETÀ, PRESENTATIVITÀ, REALISMO.

È dunque importante distinguere tra immagini completamente illusorie e immagini meramente presentative. Il termine « illusione » è qui usato in un senso che credo sufficientemente chiaro. È illusoria l'immagine che nega completamente la propria materialità — come nei casi sopra citati. Ovvero: tali che non basta un atto percettivo diretto ad un'immagine illusoria da un determinato punto di vista a farci capire che quel che vediamo non è realtà effettiva. Occorre che ci muoviamo rispetto a tale punto, occorre compiere un'attività esplorativa, per comprendere se di illusione si tratta o di realtà: a partire da quanto ci è disponibile sulla base di ciò che percepiamo saremmo spontaneamente portati ad asserire di vedere, di fronte a noi, qualcosa di reale.

Non ogni immagine presentativa è illusoria: vi sono immagini che da nessun punto di vista riescono a varcare il confine tra la mera presentatività e l'illusorietà. Viceversa ciascuna immagine illusoria è anche (meramente) presentativa, e resta normalmente presentativa anche se viene guardata da un punto di vista diverso da quello che potremmo definire canonico.

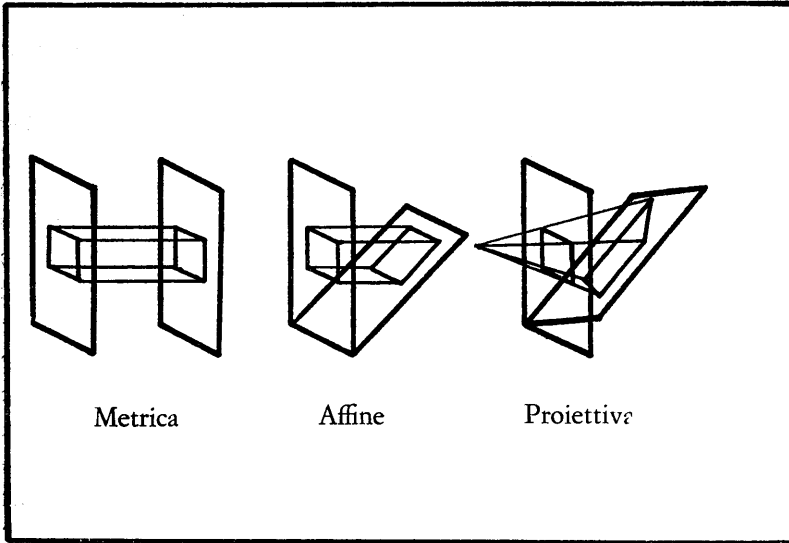
In questo modo siamo in grado di dare, in prima approssimazio-

ne, una definizione del realismo rappresentativo: un'immagine realistica è un'immagine illusoria, o un'immagine che di poco si allontana dall'illusorietà, o comunque un'immagine che ha nell'illusorietà un, se pur non immediato, obiettivo. Una definizione di immagine realistica è la seguente: un oggetto materiale x è un'immagine realistica di un oggetto materiale y (posto ad una certa distanza dall'osservatore, in certe condizioni d'illuminazione...) se e soltanto se (1) x presenta una superficie coperta di segni cromaticamente distinti, (2) se l'osservatore guarda nella direzione di x da un certo punto di vista p in buone condizioni di illuminazione, allora si trova in uno stato percettivo indistinguibile da quello in cui si troverebbe se fosse davanti all'oggetto materiale y ad una certa distanza, in certe condizioni di illuminazione, e (3) se l'osservatore guarda da un punto di vista p' diverso da p , tale comunque che gli consente di vedere i segni sulla superficie rilevante, allora non si trova in uno stato percettivo indistinguibile da quello in cui si troverebbe se fosse davanti all'oggetto materiale y ad una certa distanza, in certe condizioni di illuminazione, ma tuttavia è in grado di riconoscere y .

4. - LE FORME DEL REALISMO E IL PROBLEMA DELLO SPETTATORE.

In un recente lavoro la studiosa Margaret Hagen ha offerto una sottile classificazione delle varietà del realismo pittorico a partire da una analisi delle possibili forme di geometria implicate nei processi di costruzione dell'immagine (Hagen 1986). La tesi centrale del suo saggio è che qualsiasi forma artistica rappresentativa possa definirsi una genuina varietà di realismo nella misura in cui fa uso di un preciso sistema geometrico di proiezione degli oggetti sulla superficie usata come medium per la rappresentazione. Vengono in particolare trattate alcune forme artistiche di solito utilizzate come controesempi alla tesi realista — l'arte indiana della West Coast, l'arte egizia, alcune manifestazioni artistiche dell'estremo Oriente; e sistemi rappresentativi classicamente considerati realistici, come la pittura rinascimentale, come esempi di applicazione dei sistemi geometrici metrico, affine e proiettivo. Quanto emerge dal lavoro della Hagen è che la caratteristica portante dell'arte occidentale non sta tanto nella dedizione all'ideale realistico, quanto piuttosto nell'assunzione che il punto di vista di chi osserva l'immagine non sia collocato all'infinito — condizione non presente invece negli altri tipi artistici esaminati, le cui geometrie richie-

dono che il punto di vista (o i punti di vista) — di chi osserva l'immagine sia posto all'infinito. L'uso di geometrie differenti ai fini della rappresentazione realistica è giustificato dal fatto che la proiezione effet-



tuata in conformità alle regole istitutive di ciascuna geometria rende possibile la conservazione di determinate invarianti strutturali degli oggetti rappresentati. La rappresentazione proiettiva conserva determinati sistemi di rapporti tra le distanze, quella affine il parallelismo delle rette, quella simile gli angoli e quella metrica (oltre a rapporti, parallelismo, angoli) le distanze — considerando qui solo le proprietà di maggior rilievo.

Intendo accogliere questi risultati e trasporli dal campo artistico a quello dell'immagine in genere. È da un lato evidente che, all'interno della vasta scelta di geometrie disponibili per rappresentare un oggetto, non c'è motivo intrinseco che permetta di stabilire che una vada preferita alle altre, e che permetta quindi di decidere se lo stile rappresentativo ricorrente nelle immagini dell'arte orientale sia ad esempio migliore o peggiore di quello della prospettiva rinascimentale. È anche vero che in un modo astrattamente strutturale di presentare la questione è la rappresentazione di tipo metrico quella che conserva il maggior numero di invarianti dell'oggetto. D'altro canto l'astrattezza di questa scelta si rivela evidente non appena smettiamo di considerare le immagini come puri e semplici prodotti di una proiezione geome-

trica e ne sottolineiamo l'essenziale dipendenza da un osservatore reale che — senza eccezioni di sorta — è posto ad una distanza finita da esse o dagli oggetti. Il punto di vista infinito sulle cose del mondo, corrispondente ad un'ipotetica percezione metrica o affine, è una creazione immaginativa che può certo venir realizzata nella produzione di immagini conformi a queste geometrie, ma che non ha mai luogo nelle situazioni « viventi » di percezione degli oggetti (vale a dire, senza mediazioni di strumenti ottici). È questo il motivo per cui preferisco fare una scelta tra le opzioni della rappresentazione realistica, ponendo al vertice di una gerarchia rappresentativa le immagini che ho definito illusorie e tutte quelle in qualche modo ad esse simili. Ritengo che questo sia il paradigma del realismo, e questa scelta non dipenda da considerazioni estetiche o artistiche in senso lato (una forma d'arte può oscillare tra spiritualizzazione e mondanità, tra astrazione e concretezza, ma non la percezione: la percezione è qualcosa che riguarda noi ed il nostro ambiente concreto, abitato da cose materiali e in cui avvengono processi che modificano cose materiali), né si può restringere la scelta dei criteri di rappresentazione ad una ontologia che non includa lo spettatore, che non sia un'ontologia specifica della visione. Siamo spettatori del mondo, ma il mondo è una scena popolata di oggetti, e le immagini possono offrire un surrogato di questo spettacolo solo se rispettano determinate condizioni geometriche: nel nostro caso, le condizioni che sono evidenti nella geometria proiettiva, implicita, perché questa ne costituisce una variante, nel sistema rappresentativo della prospettiva. La tesi di Hagen, che potremmo definire una forma di relativismo pittorico moderato, è pertanto insoddisfacente. Il realismo pittorico è in primo luogo il realismo dell'immagine prospettica.

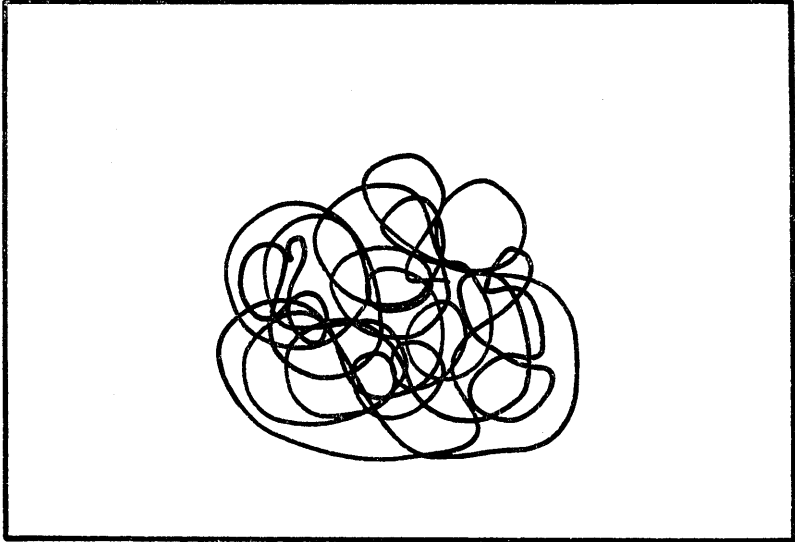
5. - INTENZIONI, CONVENZIONI, SOMIGLIANZE.

Ho notato che, al di là del caso paradigmatico del punto di vista canonico sull'immagine, esistono casi in cui essa svolge la sua funzione presentativa senza che possa prodursi l'illusione. Vale la pena pertanto di concentrare la nostra attenzione su ciò che rende possibile questa funzione presentativa. Si sostiene spesso che l'immagine debba possedere una relazione di somiglianza con la cosa rappresentata. Altrettanto spesso viene ripetuto che la somiglianza tra cosa e immagine è un fatto del tutto estrinseco, e che le immagini sono rappresentative

in virtù di convenzioni — simili a quelle che istituiscono un nuovo uso linguistico. Una terza spiegazione chiama in causa il fatto che un'immagine è il prodotto di un'intenzione raffigurativa, e che solo in conseguenza di tale intenzione riesce ad essere un'immagine.

In tutti questi modi di mettere le cose c'è un elemento di verità che va però preso *cum grano salis*, prima che una accentuazione unilaterale di uno di questi punti dia luogo ad una teoria troppo ingombrante. In tutti e tre i casi si vuole rimarcare che esiste un livello della visualità, il livello della figura, che non è ancora quello dell'immagine e che però può venire elevato a quest'ultimo in seguito ad una integrazione essenziale. Possiamo definire una figura come un oggetto visivo che ha tutto in comune con l'immagine tranne la capacità di portare ad apparizione un oggetto. Pensiamo ad esempio alla trama che si forma sulla corteccia di un albero, o alle macchie colorate sulla tavolozza del pittore: queste sono, tipicamente, figure (l'uso comune del termine permette di dire di una persona che essa ha una bella figura, o di parlare della figura umana, ma questi sono fatti lessicali secondari). Lo sguardo può correre a piacere su quelle superfici, senza mai doversi orientare ad una realtà diversa da quella che loro stesse incarnano, senza mai spingersi a vedere, a partire dalle figure, oggetti. È questo il punto che una teoria dell'immagine deve poter spiegare: cosa fa di una figura un'immagine. Esistono dei significativi casi limite tra immagine e figura che possono attirare la nostra attenzione. Raccogliamo un sasso da terra e, disponendolo contro luce, vediamo in esso un monte. Oppure guardiamo un muro, e tra le sue macchie ci pare di scorgere un paesaggio campestre. E se pur qualcosa ci spinge a dire che queste sono immagini, qualcosa ci trattiene dal farlo. Immaginiamo la situazione seguente (un famoso esempio di Putnam): una formica cammina sulla sabbia, e lascia una traccia — una figura. Ma per uno scherzo del caso appare un disegno — ad esempio, quello che ci appare come un ritratto di Churchill. Ci viene spontaneo il dire che questa non può considerarsi un'immagine a tutti gli effetti, perché la formica non poteva sapere quello che stava facendo né tantomeno desiderare di farlo. Così in questo come nei due esempi precedenti il puro caso gioca un ruolo tale da sembrar escludere ogni possibile intenzione di produrre un'immagine (i muri ed i sassi non manifestano certe intenzioni): ma è questo l'elemento che ci sembra importante ed essenziale, afferma il sostenitore della teoria dell'intenzione.

L'obiettore convenzionalista potrà ribattere dicendo: se fosse sufficiente un'intenzione a far di una figura un'immagine, questo sgorbio:



potrebbe essere l'immagine di una casa — perché così ho voluto io. Ma l'intenzione da sola non basta: è necessario un sistema di regole, un codice, che permetta a chi guarda l'immagine di riconoscere in essa l'oggetto che si era inteso rappresentare. Come nel linguaggio vi sono qui un emittente ed un ricevente, che debbono essere tra loro sintonizzati perché possa istituirsi la comunicazione. Vedere un'immagine è pertanto leggere un'immagine, decodificarla: riconoscere il codice e che si sta usando un codice è preliminarmente alla visione dell'oggetto presentato, che è altrimenti avvolto nelle nebbie della non conformità ad una grammatica.

Si fa però a questo punto valere l'osservazione di chi sostiene una teoria della somiglianza. Egli farebbe notare che, assumendo in toto la tesi convenzionalista, si perde irrimediabilmente di vista la specificità dell'immagine, per attribuirle tratti che sono di pertinenza delle entità linguistiche. Senza voler a tutti i costi avallare la pretesa, di segno opposto, che i fatti linguistici siano un tipo di immagini della realtà (come pensava ad esempio il primo Wittgenstein), si può sostenere almeno una tesi di (relativa) eterogeneità tra linguaggio ed immagine, tra la classe delle cose cui appartengono i fatti linguistici e quella delle cose cui appartengono le immagini. Non si impara a vedere al modo in cui

si impara una lingua, né si vede un oggetto al modo in cui si comprende un discorso. In particolare, le immagini possono mostrare la loro specifica natura semplicemente col somigliare per qualche verso a ciò che presentano; e la somiglianza non è una relazione che possa essere frutto di convenzione, ma sta tutta dalla parte delle cose (condizioni di verità per asserti sulla somiglianza tra due oggetti sono date senza specificare nulla di particolare riguardo a convenzioni o usi linguistici); e solo se l'immagine somiglia al suo oggetto, ne è un'immagine. Ma ecco ricomparire il sostenitore della teoria intenzionale con il suo esempio della formica, esempio che ripropone proprio la non sufficienza della relazione di somiglianza (esistono in verità obiezioni più gravi, ma ne parleremo un poco oltre).

6. - IN FAVORE DELLA TEORIA DELLA SOMIGLIANZA.

In realtà, ho cercato qui di far giocare l'una contro l'altra queste tre tesi proprio per mettere in rilievo l'*impasse* cui conduce la loro unilateralità. Non corrisponderebbe tuttavia alle mie intenzioni far credere che ciascuna di queste teorie sia corretta od erronea allo stesso titolo delle altre. Vi sono svariati motivi che mi spingono a scegliere come basilari alcune delle spiegazioni proposte ed a considerare meno rilevanti le altre. Mi sembra ad esempio molto diverso il peso che deve essere attribuito rispettivamente ai fattori della somiglianza e della presenza di un'intenzione da un lato, e della somiglianza e della convenzionalità dall'altro. La convenzionalità è a mio parere un elemento che rischia — qualora gli venisse attribuito troppo peso — di far esplodere il concetto stesso di immagine. Possiamo sostenere diverse tesi di convenzionalità. Una tesi forte conterrebbe l'asserzione che tutte le immagini sono convenzionali, nel senso che rappresentano qualcosa solo in virtù di una condizione stipulata da o perlomeno accessibile a chi le produce e chi le guarda. La difficoltà di questa tesi radicale è subito evidente. Torniamo per un attimo all'esperimento mentale dell'immagine fortemente illusoria, tale che sia pressoché impossibile vedere davanti a noi altro che la cosa concreta che essa rappresenta. Se volessimo continuare a sostenere la tesi convenzionalista, dovremmo accettare un'implicazione dalla convenzionalità dell'immagine alla convenzionalità della percezione che da essa non è distinguibile. La percezione sarebbe allora una convenzione: ma tra chi e chi? e riguardo a che cosa? Ma certo questa tesi di convenzionalità è troppo estrema.

Una tesi debole di convenzionalità si può suddividere nell'asserzione di una mediazione di tipo stilistico-culturale, e nell'attribuzione di elementi convenzionali ad (almeno) alcune immagini o parti di esse. In quest'ultimo caso parleremo ad esempio di una forma rappresentativa simile al geroglifico, in cui elementi di natura spiccatamente realistica si affiancano ad elementi piú propriamente convenzionali, a puri schemi di cose, o addirittura a segni arbitrari. Il primo caso, invece, quello della mediazione stilistica, è complesso proprio per il suo interno rimando a questioni di tecnica e di modalità rappresentative. Da un lato sarebbe facile aver ragione delle obiezioni se le differenze di stile prese in considerazione fossero riconducibili alle varietà di geometrie rappresentative di cui ho parlato sopra. Qui infatti la convenzionalità è solo, per così dire, di secondo livello: possiamo scegliere tra diverse geometrie, ma le geometrie stesse non sono un che di arbitrario. D'altro lato si può pensare allo stile come ad una modalità di resa (piú compatta o piú sfrangiata, con corrispondenze cromatiche o con colori arbitrari), ma anche qui non è difficile comprendere come vi siano elementi essenziali ed elementi inessenziali, ed è solo dei secondi che si può parlare in termini di differenze di convenzioni.

Sembra insomma che, da qualsiasi parte la si prenda, la convenzionalità non offra un solido punto di appoggio per rendere conto della relazione tra l'immagine e il suo oggetto. Limitiamoci, procedendo nella nostra discussione, a quel che ci sembra acquisito, il depotenziamento della tesi convenzionalista. E vediamo subito qual è invece il vero problema della teoria dell'intenzione: la non certo dispensabile importanza di un momento non solo soggettivo nella determinazione dei tratti essenziali dell'immagine. È infatti indubbio che la formica che cammina sulla sabbia tutt'altro aveva per la testa che tracciare un'immagine. Ma è anche vero che chi fosse passato sulla spiaggia e avesse posseduto il necessario bagaglio di conoscenze riguardo a Churchill, avrebbe visto in quei segni, miracolosamente ordinati, l'immagine di Churchill. Se vale l'asserzione che un'intenzione da sola non crea una immagine, vale anche la conversa: un'immagine può sussistere anche senza che vi sia l'intenzione. Ma dove dobbiamo collocare l'elemento dell'intenzione? — perché dopotutto esso sembra in qualche modo essere « riconoscibile » nell'immagine. C'è qui, ci sembra, una qualche parentela con quanto può capitarci quando guardiamo un artefatto. Quando lo guardiamo come un artefatto intuiamo sempre « dietro » ad esso un'intenzione (l'intenzione di chi lo ha costruito) che definisce

lo scarto tra le cose di natura ed il mondo umano. L'intenzione rappresentativa è in parte qualcosa di simile all'intenzione di chi produce un artefatto: ma in questo costituisce un'elemento estrinseco dell'essenza presentativa dell'immagine. Non è un tratto che permetta di distinguere le immagini da altri artefatti. Perché un'immagine presenti qualcosa devono essere soddisfatte certe e certe altre condizioni, ma non quella del riconoscimento di un'intenzione: e tuttavia è indubbio che noi, una volta di fronte all'immagine compiuta non possiamo più separarla dall'idea di una volontà (o almeno di una catena di cause umane) di cui essa sarebbe il frutto. Qualcuno deve ben averla prodotta (questo naturalmente non è un argomento, ma un tentativo di diagnosi di una concezione).

Viceversa, se qualcuno ci ponesse il problema: di chi è, chi rappresenta quell'immagine? l'elemento dell'intenzione diventerebbe importante. Ma anche qui è chiaro che ci è sempre concesso di discutere sul se e sul come le tue intenzioni di rappresentare Churchill sono andate a segno.

7. - SOMIGLIANZA E RAPPRESENTAZIONE.

Siamo infine giunti alla somiglianza. Sotto questo titolo si possono raccogliere quelle condizioni che si polarizzano sul lato oggettivo delle situazioni in esame — dopo aver escluso elementi esclusivamente soggettivi come le intenzioni, o intersoggettivi come le convenzioni.

Ma il concetto di somiglianza è sorgente di vari rompicapi filosofici. La prima applicazione del concetto alla teoria dell'immagine è la seguente: un'immagine somiglia al suo oggetto. Ed è il modo comune di esprimersi a suggerirci questa soluzione: « questo ritratto gli somiglia proprio », « ha fatto un disegno molto somigliante ». Certo l'origine di questa espressione non è direttamente legata all'immagine: un figlio assomiglia al padre, una casa ad un'altra casa. E sembrerebbe che in generale la somiglianza possa sussistere solo tra oggetti di uno stesso tipo — uomini appunto, o cose. Comincerebbe allora a non esser più tanto evidente che un'immagine « somigli » al suo oggetto: le immagini e i loro oggetti sono infatti cose nella norma di un tipo diverso. Ma d'altro lato può venirci fatto notare che non è a priori esclusa la possibilità che cose di diverso tipo somiglino l'una all'altra: una nuvola può assomigliare ad un volto umano, o ad un cavaliere; un'albero secco ad una mano aperta, e così via. Possiamo dire che vi sia af-

finità tra il caso della somiglianza tra oggetti di uno stesso tipo e quella tra oggetti di tipo diverso? La somiglianza di primo genere ammette, credo, un correlato fisico: un geometra potrebbe prendere due oggetti tra loro somiglianti in questo senso e vedere che, sí, le dimensioni o i rapporti tra le dimensioni del primo sono congruenti alle dimensioni o rapporti di dimensioni del secondo; o che le parti e la disposizione delle parti del primo si ritrovano nel secondo. Ma questo non è necessario nella seconda specie di somiglianza, per la quale ciò che veramente conta è solo il momento percettivo, la percezione di una somiglianza. Non ci interessa che vi sia alcuna (possibile) congruenza geometrica tra la mano e l'albero secco, o tra il volto e la nuvola: quel che conta è che in determinate condizioni possiamo vedere gli uni nelle altre. Queste condizioni devono — di conversa — essere soddisfatte anche nella prima specie di somiglianza, quella tra oggetti di egual tipo, perché si passi dalla somiglianza in senso fisico a quella percettiva, perché, insomma, la somiglianza si veda: due tavoli possono essere perfettamente congruenti sotto il profilo fisico-geometrico, ma non per questo io posso dire di avere l'impressione che si somiglino: devo vederli, e devo vederli in certe precise condizioni. Se ne guardo uno da sopra e uno di lato può non essermi affatto facile vedere la somiglianza.

Si pensi a quel che facciamo quando vogliamo stabilire se due oggetti sono simili: li mettiamo uno accanto all'altro, in buona luce, orientati e disposti rispetto a noi in modo tale che tutte le differenze dovute all'accidente della posizione e della distanza vengano attenuate. Non ci sarà utile, per vedere se Piero assomiglia a Maria, lasciare Piero laggiù in fondo alla piazza e Maria qui vicina di spalle. E questo perché non confrontiamo Piero e Maria in sé, ma sotto un certo aspetto visivo. Data l'attenuazione, sopra asserita, del valore ontologico degli aspetti, ci è lecito dire che confrontiamo gli aspetti degli oggetti, e che è tra questi che troviamo la somiglianza.

A questo livello acquistano pregnanza le condizioni strutturali poste sulla somiglianza. Il fatto che in un certo aspetto si presenti una disposizione delle parti congruente a quella che si presenta in un'altro è ciò cui facciamo riferimento. In tale direzione siamo in grado di evidenziare un criterio elementare di somiglianza tra le figure — ad un livello di base, quindi. Se nelle figure confrontate sono presenti significative affinità di struttura, se le parti si distribuiscono nell'una e nell'altra secondo gli stessi ordini (cromatici, chiaroscurali, di successione, di

grandezza, ecc.), e se noi le guardiamo da un certo punto di vista e da una distanza determinata, vedremo che esse sono simili. Ma subito si risolve anche il problema della somiglianza tra un'immagine ed il suo oggetto. Non possiamo, è vero, parlare di somiglianza nello stesso senso in cui dicevamo che questa relazione sussiste tra due oggetti non eterogenei. Ci è tuttavia possibile recuperare l'elemento oggettivo della somiglianza quando chiamiamo in causa, anziché l'oggetto, un aspetto di esso. La somiglianza deve innanzitutto sussistere tra immagine e aspetto dell'oggetto. L'immagine di Piero somiglia a un aspetto di Piero. Se vogliamo, da concreti realisti, esprimerci in termini di oggetti, diremo invece: Piero presentato in questo modo in questa immagine assomiglia a Piero visto da questo punto.

Ciò che fa di una figura un'immagine è quindi ciò che fa sí che in essa possa essere ravvisato, allorché si guarda l'immagine, un aspetto dell'oggetto che si intendeva rappresentare. E il caso limite è proprio quello da cui avevamo preso le mosse: la totale illusione di essere di fronte ad un oggetto reale — solo allungando la mano ci accorgiamo che quello che invece stiamo guardando è un quadro.

Vorrei considerare un argomento ulteriore, per il quale tornano utili le osservazioni precedenti sulle cautele da prendere quando si considera la nozione di aspetto. Si può pensare che la nozione di aspetto sia del tutto parassitaria rispetto a quella di immagine, che noi impariamo a vedere aspetti perché sappiamo usare immagini: gli aspetti non sarebbero che una reificazione incompleta del mondo visivo, guidata dalla struttura dell'immagine che attira la nostra attenzione sulle varianti, su ciò che vi è di mutevole nel mondo percepito. Dobbiamo tuttavia sostenere che non tutte le immagini indifferentemente possono guidare questo processo di reificazione, questa proiezione di strutture nella visione. Vi sono strutture improiettabili — come quella dell'immagine negativa o della prospettiva rovesciata: da esse non acquisiamo nessuna particolare abilità di discriminare cose nel mondo o di orientarci tra esse.

8. - ALCUNI CASI LIMITE.

Questa discussione del concetto di somiglianza introduce nuovi elementi per impostare il problema delle immagini presentative (dalle quali, come abbiamo visto, è opportuno isolare quelle totalmente illusorie). Un primo esempio di questa specie di immagini è certamente un

caso limite: un'immagine illusoria vista da una posizione non canonica. L'eliminazione del punto di vista canonico mette in discussione l'illusorietà proprio perché permette di vedere l'immagine in quanto oggetto materiale. Non solo nel senso banale in cui vediamo che lì ci sono una cornice ed una tela, ma anche perché sono caratteristiche interne dell'immagine a venir alterate. Se quello che vedo laggiù dev'essere l'aspetto di una macchina da scrivere, l'oggetto corrispondente — la macchina da scrivere — sarà ben deforme. Ancora: un'immagine vista di lato fa subire al suo rappresentato un certo grado di deformazione (ad esempio un restringimento sull'asse orizzontale). Ma notiamo che si manifesta una certa resistenza a questa deformazione — gli psicologi chiamerebbero ciò un fenomeno di compensazione — per via del quale entro certi limiti è tollerabile la visione scorciata di un'immagine: ciò che essa presenta viene visto, a prescindere dalla deformazione (anche se solo fino ad un certo limite), dalla non canonicità della nostra posizione. Siamo qui in presenza di un'invarianza che potremmo dire di duplice grado: l'invarianza dell'oggetto-immagine nella molteplicità dei suoi aspetti, e l'invarianza dell'oggetto presentato nell'immagine nella deformazione del suo aspetto, ovvero di ciò che l'immagine ci offre di esso al variare della nostra posizione. Veniamo ogni volta idealmente ricondotti alla posizione canonica, quella da cui l'immagine farà apparire l'oggetto in tutta la pregnanza delle sue determinazioni e nella corretta proporzione delle sue forme. Ed è evidente che siamo sotto la presa del fattore della somiglianza: la maggior difformità che le immagini hanno rispetto all'oggetto quando sono viste di scorcio è funzione dell'indebolimento della somiglianza rispetto ad alcune caratteristiche strutturali dell'aspetto reale dell'oggetto; d'altro canto è il sopravvivere, anche se in forma meno vitale e precisa, della somiglianza a tenere in vita la funzione presentativa dell'immagine.

Altri indebolimenti possibili della somiglianza tra immagine ed aspetto d'una cosa (o, che è lo stesso, tra cosa presentata in immagine e cosa vista da un punto determinato) vanno in direzioni diverse, e in generale concernono proprietà che l'immagine deve giocoforza ereditare dalle figure. Le figure sono infatti nient'altro che disposizioni di macchie di colore su un piano: a seconda dei tipi e della dimensione di queste macchie varia la figura. Alcune macchie possono essere più o meno regolari, più o meno ben delimitate, più o meno grandi. Altre possono ridursi sino a diventare filiformi, e questo conduce a un limite della percepibilità, alla linea. Altre ancora, poi, possono ridursi al mero

punto; le macchie possono essere piú chiare o piú scure, di questo o quel colore.

Ora, se un'immagine è anche una figura, i suoi elementi figurali potranno mutare. Potrà cambiare il colore, ad esempio, di alcune parti, la separazione fra due aree potrà assumere spessore e diventare linea; il colore potrà sparire e lasciare solo un vuoto sfondo, oppure solo gradazioni di chiaroscuro. Le linee potranno assumere andamenti diversi, le configurazioni stesse cambiare in misura piú o meno grande. In questi e molti altri modi si manifesteranno svariate forme possibili di deviazione dal caso paradigmatico (quello dell'immagine totalmente illusoria) che in certe occasioni potranno coincidere con qualcuno degli espedienti tecnici usati per produrre un'immagine. Ad esempio, il disegno schematico consisterà nella rimozione di tutti gli elementi cromatici e chiaroscurali e nella messa in evidenza delle linee di separazione tra le forme; il mosaico nella semplificazione per aree di minima cromaticità dell'intera figura.

(Un breve commento. Sarà chiaro, a questo punto, perché non ho fatto finora cenno alle particolarità storiche e tecniche della rappresentazione. Un'ovvia obiezione al mio modo di procedere avrebbe potuto essere: se desideri tanto rifarti ad esempi concreti, perché non parti da una pura e semplice enumerazione dei tipi di immagine così come questi si sono presentati nella storia dell'umanità, la miniatura, la caricatura, il graffito, per trovare attraverso essi un filo conduttore? La mia risposta è che ho cercato di scegliere non solo in base a motivi di ordine espositivo, ma anche di gerarchia concettuale. Non intendo costruire un modello a priori di tutti i tipi di immagine, ma ritengo tuttavia necessario mettere in chiaro i momenti essenziali dei diversi tipi di immagine, senza dover ad ogni costo pagare un tributo alla specificità delle tecniche. Inoltre, delle diverse tecniche di produzione dell'immagine dovrebbe interessarci solo quanto v'è di concettualmente rilevante — non essendo quello che avete tra le mani un manuale di pittura. Per questo l'esempio dell'immagine totalmente illusoria aveva valore di paradigma concettuale. Senza di esso non sarebbe stata possibile una prima delimitazione del concetto di somiglianza. E il modo in cui un'immagine totalmente illusoria viene prodotta è evidentemente privo di importanza).

In ciascuna specie di indebolimento della somiglianza vengono comunque conservati i tratti essenziali dell'aspetto che della cosa si vuole riprodurre, ed è questo che mantiene in vita la funzione presentativa

all'indebolirsi del numero delle proprietà presentate. Il fattore cromatico sarà del tutto scomparso da quel disegno, ma la presentazione della forma dell'oggetto è stata conservata. Tuttavia, non devono sfuggirci delle evidenti asimmetrie di valore. La dimensione cromatica non ha la stessa importanza di quella della forma: se cambio radicalmente i colori di un'immagine, sostituendo rosso con blu, blu con giallo e ciascun colore con un altro colore, si preserva quasi senza danno la presentatività. Ma se lascio al loro posto i colori e stravolgo le forme, cioè che l'immagine mi presenta non è più lo stesso. Questa ed altre asimmetrie di valore introducono del tutto naturalmente l'idea di una approssimativa gerarchia delle condizioni di presentatività:

forma, dimensione, valori chiaroscurali, colore.

----->

9. - GOODMAN CONTRO LA TEORIA DELLA SOMIGLIANZA.

L'ormai classica opera di Nelson Goodman sui linguaggi dell'arte si apre su una lunga critica della concezione realista dell'arte (o quantomeno della rappresentazione) che merita di essere discussa nel dettaglio per via dell'accentuazione posta da Goodman sull'irrelevanza della somiglianza ai fini dell'istituzione di fenomeni rappresentativi. È possibile evidenziare la struttura dell'argomento di Goodman se si pone a suo fondamento il principio che « la denotazione è il nocciolo della rappresentazione ed è indipendente dalla somiglianza » (p. 11). La funzione essenziale svolta da un quadro è denotativa: il quadro può essere assimilato ad un predicato (*ibid.*; cfr. anche p. 55). Questa asserzione coglie certo nel segno ma si presta a sostenere una troppo semplice assimilazione di fatti linguistici e fatti pittorici, di enunciati o nomi ed immagini. Goodman non si nasconde la difficoltà dell'assimilazione, che risolve nell'ultimo capitolo (p. 195), dopo un lungo *détour* sulle proprietà dei sistemi simbolici: raffigurare e descrivere sono distinti non in funzione della presenza o assenza di un elemento arbitrario, ma perché esempi dell'applicazione di schemi simbolici dotati di differenti proprietà, densi in un caso ed articolati nell'altro. La densità consiste, in breve, nella proprietà che un sistema simbolico ha di ammettere infinite possibilità denotative come correlato di una infinita distinguibilità di caratteri. Un sistema simbolico formato di segmenti di diversa lunghezza (associati al numero razionale che cor-

risponde alla lunghezza del segmento) è denso in quanto per ciascuna coppia di segmenti dati ne esiste uno di lunghezza intermedia — posto che a ciascun segmento corrisponda un carattere, vale a dire un'unità denotativa. La densità — sintattica o semantica — viola un requisito fondamentale dei sistemi notazionali, quello che prescrive la differenziazione finita e la distinguibilità dei caratteri (presente ad esempio nell'alfabeto). La rappresentazione pittorica costituisce un sistema denso: in essa è possibile mostrare un numero infinito di, poniamo, differenze di altezza tra oggetti col ricorso alla possibilità di un numero infinito di altezze pittoriche che li rappresentano. Ma in questo essa non differisce se non per grado dalle rappresentazioni diagrammatiche, e si contrappone alle descrizioni verbali che sono invece caratterizzate dall'articolazione semantica e sintattica (p. 192).

In queste osservazioni Goodman cerca di eliminare ogni riferimento ad una teoria della somiglianza. Vediamo le principali obiezioni che egli avanza contro questa teoria. In primo luogo: che A rappresenti B non implica né è implicato dal fatto che A somiglia a B, dato che la relazione di somiglianza è simmetrica e riflessiva, mentre la relazione di rappresentazione non lo è (A assomiglia a se stesso ma non rappresenta se stesso; e se un quadro rappresenta un oggetto non è vero che l'oggetto rappresenta il quadro; viceversa, la somiglianza tra due oggetti va nelle due direzioni) (pp. 9-10).

Quello che non mi sembra soddisfacente in questa tesi è l'uso del tutto astratto dei concetti di relazione di somiglianza e di rappresentazione. Si potrebbe far notare che non è il concetto logico o insiemistico di rappresentazione che ci interessa. Un quadro deve innanzitutto presentare un oggetto. Inoltre, la somiglianza non deve sussistere tra quadro ed oggetto ma tra ciò che abbiamo l'impressione che il quadro presenti e l'oggetto (o tra il quadro e ciò che ci appare come un aspetto dell'oggetto). Si evita così l'obiezione che un'immagine del castello di Marlborough assomiglia più a qualsiasi altro quadro che non al castello. La somiglianza è certo (in molti casi) irrilevante per instaurare la denotazione, ma è una condizione indispensabile della presentazione, anche se qui, come abbiamo visto, possono esserci infinite differenze di grado; ma questo perché la somiglianza di cui si deve tener conto è la somiglianza percettiva.

Anche la discussione del « candido precetto » (pp. 11-12) è mal indirizzata. Anzitutto perché il candido precetto è, nella formulazione

di Goodman, tutto tranne che candido: « cerca di arrivare a copiare l'oggetto così com'è ». Qui è difficile dare un senso ai termini « copiare » ed « è », ed è su questo che si incentrano le (giuste) critiche di Goodman. Ma probabilmente egli troverebbe ingenua anche una versione più debole del precetto: « cerca di dare un'impressione il più possibile convincente dell'oggetto nel modo in cui esso appare ». L'ingenuità deriverebbe qui — nonostante il passaggio da una descrizione di come sono fatte le cose nel mondo ad una descrizione di come sono viste le cose nel mondo, nonostante quindi che in questa sede non si abbiano più fasci di atomi o complessi di cellule ma solo oggetti materiali visibili o insiemi di oggetti materiali visibili — deriverebbe dall'impossibilità dell'esistenza di un mitico occhio innocente. Lo spettro di Kant si affaccia a ricordare che « l'occhio innocente è cieco e la mente vergine è vuota » (p. 13). È però strano che Goodman non porti alcun argomento a favore di quest'ultima tesi, che egli assume integrandola al massimo con materiale antropografico di non chiara utilizzabilità. Un'intera tradizione scientifica e filosofica viene messa da parte con l'accettazione senza discussione di questa tesi, la tradizione della psicologia descrittiva e sperimentale guidata dall'idea che il materiale percettivo sia già in buona parte organizzato in unità discrete, e non necessiti a questo scopo di « sintesi » ulteriori di natura intellettuale. L'occhio innocente esiste, ma non deve essere confuso con la *tabula rasa*: esso detta le proprie regole alla visione di immagini, ed è proprio a queste regole che si deve conformare chi le immagini intende produrre.

Per Goodman le immagini denotano. Dalla tesi dell'essenza denotativa dell'immagine possiamo tentare di derivare alcuni corollari. Uno di questi è che, dato che si può far sí che qualsiasi cosa ne denoti qualsiasi altra, quadri con i colori invertiti (scambiando ad esempio ciascun colore col suo complementare) rappresentano allo stesso modo di quadri con i colori non invertiti. I colori possono rappresentare le forme, la prospettiva può essere rovesciata se quello che conta è che venga fornita la stessa quantità di informazione (p. 19 e nota, si cfr. inoltre p. 196): sarà infatti sufficiente che si conservi una corrispondenza biunivoca tra rappresentante e rappresentato, indipendentemente dagli elementi della correlazione. Niente di più lontano dall'essenza presentativa dell'immagine, l'unica che dal mio punto di vista abbia qualche rilevanza: la prospettiva rovesciata di Piazza di Spagna non viene riconosciuta come un'immagine di Piazza di Spagna.

Sarebbe peraltro interessante utilizzare ai nostri fini un'altro concetto tra quelli introdotti da Goodman, il concetto di *e s e m p i o*. La relazione « essere esempio di » esiste solo in presenza della relazione inversa, « denotare ». Se vi è un'essenziale arbitrarietà della denotazione, l'esemplificazione è vincolata in quanto « la denotazione... è considerata come già fissata in precedenza » (p. 56). Anche indipendentemente dalla denotazione, l'unica cosa che possa esemplificare un oggetto rosso è un oggetto rosso. Ora, la relazione di esemplificazione potrebbe essere usata nel caso dell'immagine nel modo seguente: le immagini sono *q u a s i* esemplificazioni di oggetti — degli oggetti che esse presentano. Il « quasi » sta a significare che esse sono esemplificazioni solo parzialmente soddisfacenti rispetto alle esemplificazioni standard, in quanto si limitano all'ambito percettivo e, in questo, effettuano una notevole selezione dell'esemplificabile. Ma la comunanza che esse hanno con gli esempi consiste soprattutto in questo: che, una volta di più, gli elementi convenzionali svolgono in entrambi i casi un ruolo di contorno. Non credo tuttavia che questa tesi sarebbe accolta da Goodman.

Un'ultimo punto da discutere è quello della rappresentazione dei cosiddetti enti immaginari, come centauri o fate (p. 24 sgg.). Il problema che si pone alla teoria denotativa di Goodman è lo stesso che riveste un'importanza centrale nelle teorie contemporanee del riferimento. Si tratta di evitare le conseguenze dell'inferenza da

A rappresenta B

a

c'è qualcosa tale che A lo rappresenta,

perché se A rappresenta una fata siamo costretti a porre in dubbio la validità dell'assioma $P(a) \rightarrow \exists xP(x)$. A questo scopo Goodman escogita una distinzione tra figure denotanti e figure non denotanti e chiama queste ultime figure-di-qualcosa. « Figura-di-qualcosa » è un predicato ad un posto, a differenza del predicato relazionale « figura di », che si applica (normalmente) alle immagini (denotanti).

L'obiezione che viene sulle prime è la seguente: anche se non vi è nulla che corrisponda ai loro possibili denotati, sembra fuor di dubbio che le figure non denotanti sono tali solo per accidente. Esse sembrano comunque svolgere una funzione referenziale, perché presentano comunque ai nostri occhi un oggetto, e questa funzione è svincolata dalla presentazione di un oggetto reale. Certo Goodman prevede l'obiezione

ma la risposta che fornisce è tale solo in apparenza. Intanto ne dà una versione deformata: noi dobbiamo « prima capire che cosa siano un uomo e un unicorno per sapere come applicare “figura di uomo” e “figura di unicorno” » (ibid.). La risposta è poi imprecisa: così come non ci è impossibile imparare ad applicare « pipa di pannocchia » prima di aver imparato il significato di « pipa » e quello di « pannocchia », non c'è nessuna impossibilità nella precedenza dell'uso di « figura di uomo » rispetto a quello di « figura » e di « uomo ». L'imprecisione della risposta consiste nel fatto che la relazione tra « figura di uomo » e « uomo » è assai diversa da quella che sussiste tra « pipa di pannocchia » e « pipa ». A meno che non si voglia sostenere una qualche forma di primitività delle figure rispetto alle cose che in esse appaiono, ma questa tesi porterebbe acqua al mulino della teoria presentativa. Anche la riproposizione critica della teoria della somiglianza che fa da corollario a questa impostazione goodmaniana si ricollega direttamente all'equivoco sul termine « rappresentazione »: se una figura-di-unicorno non denota un unicorno (non lo rappresenta), non può avere alcun senso l'asserzione della somiglianza tra essa e l'unicorno. Ritengo che qui si abbia solo una somiglianza presuntiva — una presuntiva interscambiabilità tra la figura e l'oggetto rappresentato.

Comunque, il punto debole della costruzione teorica proposta da Goodman si rivela nella mancanza di un criterio plausibile di classificazione delle « figure-di-qualcosa ». Le figure non denotanti possono essere considerate equivalenti da un punto di vista logico — possono essere tutte considerate rappresentare la stessa cosa, cioè niente. D'altro lato « essere una figura di Pickwick ed essere una figura di unicorno non è affatto la stessa cosa ». Secondo Goodman questa diversità è relativa al fatto che « come di norma i mobili sono raggruppati in scrivanie, sedie, tavoli ecc., così le figure sono facilmente classificate in figure di Pickwick, di Pegaso, di unicorno, ecc. ». Come avvenga questa classificazione non è però dato di sapere, ma anche assumendo di aver chiarito la natura delle immagini non denotanti assimilando il nome di queste ultime ad un predicato a un posto non si risolve il problema della significatività — che per tutti noi continua a restare — del nome « figura-di-... », che non può che essere funzione della tendenza ad un riferimento oggettuale che l'immagine, anche se non denotante, conserva — proprio perché abbiamo, guardandola, l'impressione di vedere che essa presenta un qualche seppur inesistente oggetto.

10. - LA COMPLESSITÀ DELLA PERCEZIONE DELL'IMMAGINE. IMMAGINE ED IMMAGINAZIONE.

La conclusione che vorrei trarre da queste descrizioni e discussioni è che la coscienza d'immagine è una modalità del tutto particolare della visione. È di certo intrecciata strettamente alla visione di oggetti materiali, ma se ne discosta in modo fondamentale per la maggiore complessità, che si mostra nel denso tessuto di concetti che vengono impiegati ogni volta che vogliamo descrivere il percepire immagini. Potremmo definire la coscienza d'immagine come una modalità della percezione indiretta di un oggetto; una modalità della coscienza indiretta di un oggetto, anche se certo non così indiretta come quella che si ha dell'oggetto quando si legge o si ascolta un racconto.

Sarà probabilmente utile a questo punto contrastare certi tratti della coscienza d'immagine con quelli dell'immaginazione. Non intendo certo riaprire il vecchio discorso sulle facoltà; mi limito semplicemente all'esibizione di alcune differenze di fondo. La prima delle quali riguarda l'assenza, nell'immaginazione, di qualcosa di materiale che eserciti la funzione presentativa. Se immaginiamo un oggetto non abbiamo nessun medium presentativo tra noi ed esso — mentre tra noi e l'oggetto presentato in immagine si frappone la materialità dell'immagine stessa — della tela o del pezzo di carta.

Inoltre, un oggetto immaginato ha come caratteristica fondamentale quella della lacunosità. Esso non può offrire alle nostre attività di esplorazione l'infinita ricchezza di determinazioni che si manifesta nel caso della percezione, e non riesce, per così dire, a resistere a tutte le prove cui possiamo sottoporlo. Parrebbe ora che qualcosa di simile si manifesti nel caso della coscienza d'immagine: anche qui abbiamo una presentazione per essenza lacunosa dell'oggetto, che ci appare dalla immutabile fissità di un preciso punto di vista. Ma questa lacunosità è completamente diversa dalla precedente, perché include la sospensione automatica della possibilità esplorativa in conseguenza della fissazione stessa del punto di vista: ad ogni tentativo ingenuo di saggiare la consistenza ontologica dell'oggetto presentato in immagine mi scontro con l'oggetto-immagine stesso, che mi offre un decorso dei suoi aspetti.

Una terza linea di frattura tra coscienza d'immagine e immaginazione riguarda la possibilità di una completa illusorietà dell'immagine, in condizioni di assoluta coercizione, di fronte alla sempre sospensibile

realtà dell'oggetto immaginato. Davanti a certe immagini (della classe di quelle che abbiamo definito totalmente illusorie) non ci sono sapere o volontà che tengano: lí vedo semplicemente un certo oggetto, e non riesco a convincermi che ciò sia un'illusione: ma questo non può accadere, in condizioni normali, agli oggetti dell'immaginazione, che non possono mai abitare insieme a quelli della realtà.

Mi pare appena il caso di discutere la tesi per la quale, per vedere immagini, *occorra immaginazione* — per la quale un intervento dell'immaginazione sia una parte o una causa della visione dell'immagine. Ciò potrà essere richiesto nei casi estremi:

. . .

chiediamo ad un amico di vedere, qui, la piramide di Cheope. E sarebbe certo stato meglio chiedergli di *immaginare* la piramide, piú o meno là dove egli vede un triangolo definito da tre punti. Ma se gli presento un'immagine nitida ed evocativa di Pietro — che egli normalmente non ha difficoltà a riconoscere — non avrò bisogno di *chiedere* al mio interlocutore di vedere Pietro.

Piú difficili sono i soliti casi intermedi: un architetto disegna un cubo, e io vi vedo o lui mi chiede di vedervi l'immagine di un palazzo. C'è qui un contributo dell'immaginazione? Non credo che si debba dare risposta affermativa a questa domanda: io vedo qui l'immagine di un palazzo a prescindere da alcuni elementi figurali, e l'immagine di un cubo a prescindere da nessun elemento: ma sempre di coscienza d'immagine si tratta. Forse l'immaginazione interviene qui ad un livello superiore, con l'indicarmi ciò di cui posso fare a meno nel guardare quel disegno.

Ma nella norma l'intreccio di immaginazione e coscienza d'immagine è un momento estrinseco all'immagine stessa. È vero d'altronde che l'immaginazione ha una profonda relazione con l'immagine, ma è una relazione che va in un senso del tutto diverso: l'immagine può mettere in moto la nostra immaginazione, può costituire una delle tante fonti da cui la nostra vita mentale trae ispirazione. Nei prossimi capitoli cercherò di seguire, per quanto mi è possibile, le indicazioni che l'immagine sa fornire a un individuo capace di percepire e di immaginare, e di mettere in evidenza alcuni dei principali percorsi che queste indicazioni suggeriscono nei paesaggi del mondo visibile.

11. - VEDERE-COME, VEDERE-IN.

Sono stati Gombrich e Wollheim a introdurre nella discussione sull'immagine il concetto di vedere-come, riprendendo un'espressione che gioca un ruolo fondamentale nella filosofia del secondo Wittgenstein. Quando vedo un'immagine vedo qualche cosa — un pezzo di carta, macchie di colore — c o m e qualcosa d'altro — una donna che sorride, un angelo che vola. Wollheim fa notare che il concetto di vedere-come può aiutare a superare alcuni problemi posti dalla teoria della somiglianza (infatti la somiglianza, come abbiamo già avuto modo di osservare, non sussiste tra la cosa-immagine e la cosa rappresentata, quanto piuttosto tra quest'ultima e la sua presentazione in immagine: e ciò implicherebbe che il fenomeno rappresentativo debba essere già istituito perché di somiglianza si possa parlare), ed è compatibile con la teoria dell'intenzione (Gombrich 1968, 11-13). L'idea è che un elemento di immaginazione guidata si insinui nella (e si fonda alla) percezione dell'oggetto materiale della cosa-immagine, modificandone in modo significativo lo status. Una soluzione semplice ed elegante che tuttavia si presta a tre obiezioni fondamentali, discusse nel *Saggio V* aggiunto alla nuova edizione di *Art and Its Objects*: in primo luogo, vedere x come y non rende conto del fatto che, quando guardo un'immagine di una donna che cuce, posso vedere non solo la donna, ma anche uno stato di cose: c h e essa sta cucendo. La sostituzione di « una donna che cuce » in « vedo x come y » dà luogo a un'enunciato sensato, ma non la sostituzione di « che sta cucendo ». Wollheim propone quindi una leggera modificazione: La relazione fondamentale, per la percezione dell'immagine, sarà « vedere y i n x » (dove i valori assegnati a queste variabili sono gli stessi che nella relazione precedente, salvo la possibilità di estendere l'ambito della ' y ' a stati di cose, cui tipicamente si fa riferimento con nominalizzazioni di enunciati). In secondo luogo, se x è un quadro e vedo x come y c'è una parte di x che vedo come y, e devo poter localizzare questa parte se asserisco di vedere x come y. Ma il vedere che si ha quando si guarda un'immagine non richiede necessariamente una localizzazione di questo tipo: il vedere una rappresentazione della tristezza non è necessariamente legato alla possibilità di dire « ecco, in questo punto il quadro rappresenta la tristezza, in quest'altro no ». Al contrario, il vedere-in non presuppone localizzazione determinata, e questo lo rende un candidato più appetibile per rendere conto della modalità di percezione cui siamo interes-

sati. Terzo elemento critico: « Il vedere-in permette una attenzione simultanea illimitata a ciò che viene visto e alle caratteristiche del medium — cosa che il vedere-come non permette » (Wollheim 1980, p. 212). Ora, la plausibilità di questo asserto è una conseguenza diretta della correttezza della tesi che guardare una rappresentazione come rappresentazione significa prestare attenzione simultaneamente all'oggetto ed al medium (p. 213). È questo un punto che Gombrich, ad esempio, sembra negare allorché paragona la visione di immagini alla percezione della figura di Jastrow (quella in cui si può vedere alternativamente un'anatra e un coniglio): in entrambi i casi c'è un solo oggetto visivo alla volta sul quale possiamo indirizzare la nostra attenzione — l'anatra o il coniglio, l'oggetto rappresentato in immagine o il medium presentativo (Gombrich 1959, pp. 4-7, 334). La risposta di Wollheim è che da un lato ciò sembra implicare la tesi illusionistica nella sua forma più forte (in una delle due modalità della visione vediamo il medium senza vedere l'oggetto, nell'altra vediamo l'oggetto senza vedere il medium — e vediamo, quindi, semplicemente l'oggetto), e che d'altro lato vi sono due argomenti — uno psicologico ed uno fenomenologico — a favore della tesi della duplicità della visione. Entrambi gli argomenti richiamano la nostra attenzione, perché entrambi vanno nella direzione in cui ho cercato di indirizzare la discussione e tuttavia se ne discostano su alcuni punti essenziali. L'argomento fenomenologico è che il vedere immagini può essere considerato come un estremo di un *continuum* di atti percettivi il cui estremo opposto è occupato dal fantasticare o dall'avere immagini mentali. Possiamo cioè imparare a fissare le nostre fantasticherie, a renderle per così dire più solide con il cercare degli elementi fisici o percettivi in cui incarnarle: una tappa naturale sono quindi i giochi di proiezione *à la* Leonardo che facciamo con le nuvole o con i muri scrostati, e la tappa successiva sono le manipolazioni *ad hoc* di elementi percettivi per incanalare in modo univoco questi giochi. Ma sempre abbiamo la coscienza che di un gioco si tratta, e che possiamo ogni volta ritornare alle realtà materiali, alle macchie ed alle linee. L'ultima tappa è la richiesta di considerare irreversibile il passaggio alla rappresentazione: « Capace com'è di prestare attenzione a, o di ignorare, le caratteristiche della rappresentazione, [lo spettatore] viene ora invitato a prestare attenzione ad esse » (p. 219).

L'argomento psicologico ci è familiare: il suo cardine è quella robustezza del mondo presentato nell'immagine alle distorsioni che conseguirebbero ad un mutamento di posizione dell'osservatore. Essa do-

vrebbe dipendere dalla possibilità di alternare l'attenzione visiva tra le caratteristiche materiali dell'immagine e quelle dell'oggetto che viene rappresentato (p. 216).

Vorrei brevemente commentare queste prese di posizione teoriche perché ciò permetterà di riassumere le linee fondamentali del mio argomento. In primo luogo mi sembra corretta la rivendicazione di una fondamentale asimmetria tra il caso della percezione alternata dell'anatra/coniglio — in generale, tutti i casi di multistabilità della percezione — ed il caso della visione d'immagine. Se consideriamo la molteplicità degli esempi che Wittgenstein aveva raccolto al fine di illustrare il problema del vedere-come possiamo probabilmente individuare delle analogie più interessanti: tra essi non si trovano infatti soltanto casi di multistabilità della percezione, ma anche casi in cui il passaggio dall'una all'altra delle possibilità percettive è mediato dall'immaginazione; o invece casi in cui la multistabilità è di una forma più complessa, dato che i due termini del passaggio sono una configurazione bidimensionale ed una tridimensionale (Wittgenstein 1953, 2.xi). Del resto, anche in questa forma indebolita la tesi di Gombrich presta il fianco alle critiche espresse con i due argomenti sopra citati. Vediamo dunque in che senso possiamo rispondere a questi ultimi. Il punto fondamentale è il ruolo esplicativo che, più o meno nascostamente, l'immaginazione sembra giocare in quanto Wollheim sostiene: la coscienza d'immagine sarebbe un atto ibrido, e il concetto di immagine sarebbe intrecciato a quello di immaginazione. Ora, nel caso della robustezza alle distorsioni, è possibile fare a meno del rimando all'illusione implicato dalla tesi della non simultaneità. L'immagine illusoria è infatti situata al vertice di una gerarchia soltanto concettuale, e non è una parte reale di un'immagine non illusoria, così come l'atto di percezione di un'immagine non contiene come sua parte reale l'atto di percepire un'immagine illusoria. Si deve per questo motivo pensare ad un intervento dell'immaginazione? L'immaginazione potrebbe per esempio permetterci di avere sempre presente la possibilità alternativa alla percezione attuale (vedere la cosa-immagine quando in verità stiamo vedendo l'oggetto rappresentato e viceversa), e spiegherebbe così l'ambiguità strutturale. Ma si potrebbe fare a meno di questa richiesta teorica se si potesse esibire una base fisica soddisfacente al vedere immagini. È precisamente in questo senso che vanno intese le osservazioni sulla percezione basata su certe invarianti e non su altre: spostandoci a destra o a sinistra il fascio ottico intercettato dalla superficie del qua-

dro si comprime (questa costituisce la preconditione fisica allo scomparire dell'effetto illusionistico) ma nelle trasformazioni susseguenti un certo sistema di relazioni è conservato (e questo garantisce la robustezza). La coscienza d'immagine non è che un sintonizzarsi su questo sistema di invarianti considerandole sempre all'interno della modificazione fondamentale del fascio ottico. E questa è una modalità specifica della visione, non riconducibile ad una somma di ingredienti elementari perché questi ultimi presupporrebbero basi fisiche totalmente differenti, o ibridazioni tra facoltà che non hanno un aspetto particolarmente rassicurante. In un certo senso si può anche sostenere, rivoltando l'argomento, che il vero vedere-come si produce non tanto quando guardiamo un'immagine vedendovi un oggetto materiale, ma al contrario quando cerchiamo di vedere un'immagine come un'oggetto materiale: in questo caso ci occorre uno sforzo per concentrare l'attenzione sulle caratteristiche fisiche dell'immagine stessa.

Quanto all'argomento fenomenologico, esso sembra fallire in un punto chiave, là dove si passa dal vedere proiettivo spontaneo al vedere proiettivo guidato, dall'immagine nelle nuvole ai quadri nelle gallerie o alle fotografie. Cosa può voler dire che siamo invitati a fare proiezioni? Quale forza può spingerci a ciò? Quale convenzione può determinarci a vedere un ritratto in ciascun quadro in cui c'è un ritratto, e a non vederne nessuno dove il quadro è inteso rappresentare un paesaggio? Finché non verrà data una risposta convincente a questi problemi non sarà possibile una difesa della teoria del vedere-in in questa forma.

Una differenza che potrebbe interessarci è tra vedere-come o vedere-in e fare-come-se. Quando guardo un'immagine, faccio-come-se vi fosse davanti a me un paesaggio reale: dico che quelle case là a destra sembrano ben costruite, che quel volto lo si vorrebbe baciare, che si vorrebbe toccare quel velluto. Cambio — fino ad un certo limite — i miei comportamenti e le mie attitudini, appendo al muro — ma senza esagerare — le mie comuni e ovvie credenze: ma fino ad un certo limite e senza esagerare, vale a dire non rinunciando a fermarmi prima di imboccare quella porta dipinta. Posso fare-come-se mi trovassi di fronte ad una porta sul giardino, ma non posso fare-come-se la porta non esistesse del tutto. La descrizione di un comportamento eseguito nella modalità del fare-come-se include sempre la possibilità di una descrizione d'un comportamento normale che ha con il primo un certo numero di tratti in comune: ma sono precisamente questi tratti a non essere piú

disponibili quando si passa dall'attraversare una porta al fare-come-se la si stesse attraversando. L'immaginazione ha dei limiti e questi a volte sono i limiti del corpo umano.

D'altronde, la discussione sull'immaginazione può essere il sintomo di un altro ordine di problemi. Anche se, come credo, l'immaginazione non ha una parte significativa nella coscienza d'immagine, ne svolge una essenziale nella considerazione estetica: il giudizio sulla bellezza di un'immagine non è il risultato di un'azione diretta della configurazione percepita, ma è mediato da una serie assai complessa di prese di posizione nei confronti di quanto vediamo, e queste ultime sono spesso riconducibili al gioco dell'immaginazione. Ma questo del giudizio estetico è un tema che sorpassa di gran lunga i limiti del presente lavoro.

Riferimenti bibliografici.

Sulla natura dell'immagine una teoria molto articolata è quella di Ingarden (1962), che riprende correggendole diverse idee di Husserl (1913 e 1980). Quello di Ingarden è un testo che stabilisce in modo estremamente preciso molte delle condizioni strutturali di base per i fenomeni rappresentativi; tra le altre, la necessità delle attività ricognitive per l'instaurarsi di un fenomeno rappresentativo, la dipendenza dell'immagine dall'osservatore, la corretta impostazione del problema della somiglianza (§ 2), la teoria della quasi-visione di oggetti reali, la struttura olistica dell'immagine (§ 5), le basi percettive delle differenze tra stili rappresentativi, una critica *ante litteram* alla teoria dell'esperienza duplice di Wollheim, lo studio della nozione di aspetto (§§ 1, 2, 5, 10).

Kubovy (1986) e Pirenne (1970) contengono molto materiale storico per la teoria della visione. La critica all'esempio della tavoletta forata in Goodman (1968), cap. I; una difesa in Gombrich (1972). Il testo di Hagen (1986) raccoglie e sviluppa i risultati di importanti ricerche nella linea di pensiero gibsoniana. Goodman è a mia conoscenza l'autore che ha argomentato più incisivamente a favore della riduzione dell'immagine a segno: in molti dei lavori di autori che professano il credo semiologico vengono presupposte distinzioni e introdotte nozioni che non sono affatto ovvie, e viene utilizzato un vocabolario estremamente barocco per fenomeni che sembrano non meritarglielo.

Un numero monografico della rivista « Erkenntnis » (1978) è dedicato a *Languages of Art* e contiene le risposte di Goodman ai suoi critici. Cfr. ancora Bennett (1974), Blocker (1974), Howard (1975), Morizot (1985), Robinson (1979), Savile (1971), Wollheim (1970).

Una serrata critica di Goodman e una difesa (incompleta) della teoria della somiglianza in Schier (1986) – la somiglianza è ridotta al sovrapporsi

di capacità di riconoscimento di un oggetto nella percezione dell'immagine alle capacità che entrano in gioco nella percezione di oggetti reali.

Un limpido testo sull'immaginazione è il cap. III di Piana (1979). Cfr. anche Piana (1987).

Il problema del riferimento ad oggetti fittizi è discusso da Bühler (1934), cap. II (§ 8). Un celebrato articolo di Walton (1973) analizza la rappresentazione pittorica nei termini di « giochi-di-far-credere », lasciando alla somiglianza il ruolo di condizione che facilita l'instaurarsi del gioco ed il suo proseguimento, ma escludendola dalle condizioni necessarie e sufficienti della rappresentazione. Cfr. Novitz (1982) e Neander (1987).

CAPITOLO QUARTO

LO SPAZIO NELL'IMMAGINE

1. - VIVERE NELL'IMMAGINE.

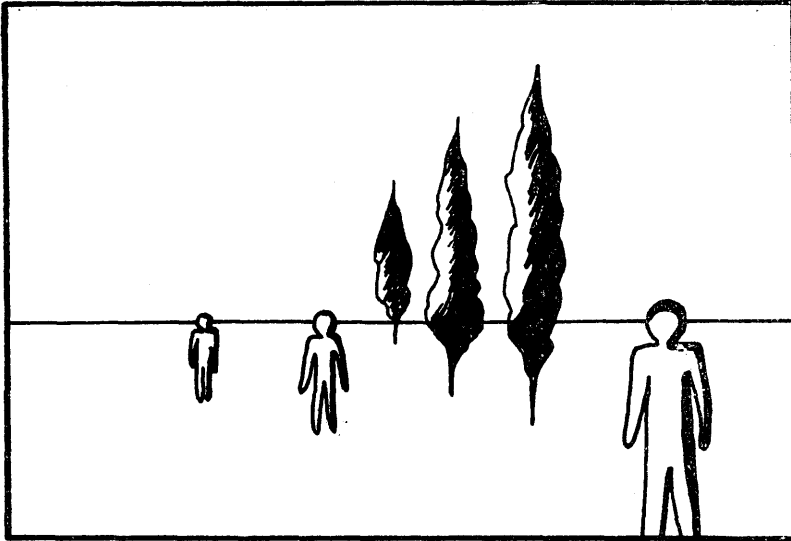
Accade a volte che pensiamo di poter vivere nell'immagine, e non soltanto di vivere l'immagine. Le due espressioni sono quasi sinonime quando si tratti di opere d'arte o di immagini rappresentative: l'immagine si anima e diventa cosa viva quando la scena da essa presentata partecipa della qualità dello spazio, quando offre o promette a chi guarda l'illusione spaziale. Allora avviene che possiamo credere riguardo agli oggetti presentati dall'immagine quello che sappiamo essere proprio degli oggetti dell'ambiente reale — quelli sono, come questi, obiettivi, traguardi di un possibile nostro movimento. È questo che intendo dicendo che possiamo vivere nell'immagine. Possiamo istituire un'ideale continuità tra la stanza in cui viviamo e quel porticato dipinto sul muro di fronte a noi. Anche se ci accompagna sempre la coscienza che una cosa fisica sia presente di fronte a noi — il pezzo di tela su cui sono state giustapposte alcune macchie di colore — ci è di fatto concesso di sospendere questa coscienza, di metterla da parte, e lasciarci andare alla contemplazione di un volto, di certe movenze, dell'articolazione di volumi e stanze come se esse fossero effettivamente presenti dinanzi ai nostri occhi e potessero entrare a far parte del nostro ambiente.

Esistono, beninteso, dei gradi per questa possibilità di sospensione. Alcune immagini ci vengono per così dire incontro col fare in modo che ciò che esse presentano si offra con tanta ricchezza di dettagli e tanta precisione nella resa illusionistica da ridurre al minimo il divario

dalle apparenze degli oggetti reali, e da far quindi cadere, prima ancora che riesca a nascere, ogni resistenza da parte nostra, ogni tipo di coscienza dell'illusione. Altre immagini sono così confuse o ambigue che solo se ci viene esplicitamente indicata l'intenzione raffigurativa ed il modo in cui essa potrebbe giungere a realizzarsi — solo se siamo aiutati a ricomporre i pezzi disomogenei del *puzzle* visivo — ci rendiamo conto di essere in presenza d'un possibile aspetto d'un qualche oggetto. Ma prendiamo dapprima in considerazione questo caso assai comune, il vivere nell'immagine. Per descriverlo devo cercare di dare un'enumerazione delle condizioni alle quali percepiamo la spazialità del mondo che l'immagine presenta.

2. - DIRETTRICE, ORIZZONTE, VISIONE CANONICA E SCORCIATURA.

La piú importante costante strutturale della spazialità dell'immagine è data da quella che potremmo chiamare la *direttrice*. Si tratta di ciò che nell'immagine tiene il posto di o rappresenta il nostro sguardo. Tale rappresentare non deve essere inteso nel senso in cui parliamo della rappresentazione di un qualsiasi oggetto nell'immagine, quanto piuttosto nel senso del manifestarsi di una certa struttura geometrica costante associata alla struttura geometrica della nostra visione degli oggetti materiali. Se, ad esempio, l'organizzazione dell'immagine è in qualche misura prospettica, la direttrice è individuata dall'intersezione dell'orizzonte con la linea ad esso perpendicolare, ed è la linea che congiunge il nostro occhio al punto di vista. L'orizzonte entra qui in causa perché è l'invariante assoluta della percezione (la linea visibile o intuita che taglia qualsiasi oggetto della vista all'altezza che, riportata su quell'oggetto, ha il nostro sguardo rispetto alla superficie terrestre); la linea verticale (perpendicolare all'orizzonte) perché rappresenta la congiungente, riportata sul terreno, e individuata nell'immagine, tra il punto al quale noi guardando l'orizzonte miriamo, ed il luogo in cui siamo posti sul terreno (ovvero il luogo che, sulla superficie terrestre, ci individua).



Queste particolarità geometriche cominciano ad assumere rilevanza allorché affrontiamo problemi percettivi. La direttrice infatti permane al variare della nostra posizione rispetto al quadro, e un'analisi di questo fenomeno ci permette di notare come le due basilari costanti che costituiscono il fondamento di tale permanenza sono l'invarianza relativa dell'orizzonte e della perpendicolare ad esso. L'angolo fisico, infatti, sotto il quale vediamo ciascuna delle altre linee tracciate al punto P, muta al variare della nostra posizione, ma questo non avviene per la verticale (normale all'orizzonte in P da qualsiasi punto di vista). Però, accanto alla costanza assoluta della direttrice, che si contrappone alla variazione delle inclinazioni aspettuali delle altre linee, si deve constatare la permanenza relativa di queste ultime direzioni, per così dire ancorata nella permanenza della direttrice.

Il modo più diretto di comprendere questa differenza è, come sempre, legato all'esecuzione di un movimento intorno all'immagine. La compressione visiva di ciò che dell'immagine appare, la tendenza che l'immagine acquista verso l'asse verticale conosce due limiti, coincidenti con le posizioni in cui abbiamo la massima scorciatoia da destra e da sinistra.

In entrambi i casi restano completamente invariate le direzioni dell'orizzonte e della linea verticale, anche nella possibile tematizzazio-

ne di secondo grado che noi facciamo di essi in quanto oggetti visivi indipendenti dalla superficie su cui sono posti.

È comunque evidente che questo primo, fondamentale elemento d'invarianza non può bastarci. Certo anche nella visione di un'immagine vi sono fenomeni di centralità e di marginalità: « originaria » e comportante il massimo grado di distinzione di quanto vediamo è in primo luogo la visione dalla posizione *c a n o n i c a* (quella da cui il fenomeno della scorciatoia si annulla), e indistinta (quella da un luogo che ci permetta di accedere solo alla visione limite (molto scorciatoa). Ma per tutte le visioni comprese tra centro e margine si può, come abbiamo visto, continuare a parlare di un vissuto della spazialità. Una spazialità che è senza dubbio modificata, accompagnata in modo indissolubile dalla coscienza di essere di fronte ad un'immagine. Resta l'idea di un percorso possibile in questo spazio, ma è sempre in agguato l'evidenza della difficoltà di interpretare il quadro di fronte a noi come una finestra. È un fenomeno noto a chi guarda lo schermo cinematografico da una posizione molto defilata: dopo un periodo di accomodamento non si nota più la paradossalità percettiva della scena presentata e si rinuncia a considerare irreali l'immagine — ma basta un richiamo dell'attenzione a mettere da capo in discussione la plausibilità di quanto percepiamo.

3. - LA CONTINUITÀ DEGLI SPAZI.

Lo spazio dell'immagine ha relazioni con lo spazio reale? Si deve anzitutto notare che questo problema può essere posto in maniera abbastanza innocua sul terreno percettivo — dato che se viene esclusa la possibilità di interazioni di tipo causale tra il mondo reale ed il mondo rappresentato, si esclude anche ogni relazione spaziotemporale. D'altro canto nella percezione abbiamo l'impressione assai forte di una articolazione spaziale della scena rappresentata, la quale offre un certo numero di obiettivi per la vista, posti ad una certa distanza dall'osservatore. Ma lo spazio che viene così proposto è, rispetto allo spazio reale, mutilo: non c'è per noi, in esso, una direzione che corrisponda al nostro « dietro ». Nell'immagine possiamo, per così dire, andare soltanto avanti.

Una distinzione del tutto diversa può manifestarsi come separazione tra l'interno e l'esterno, tra il luogo in cui siamo e il luogo al di fuori di quello in cui siamo (tra le stanze della casa e la strada, per esempio). Indubbiamente questa distinzione è sotto la presa di un ele-

mento immaginativo ricamato sulla funzione della finestra. Le finestre si aprono nei muri delle case, e la funzione primaria della casa è quella di definire una netta separazione tra l'ambiente onnicomprensivo (il mondo), e l'ambiente intimo, ritagliando il secondo all'interno del primo. La casa è un'isola nel mare delle interazioni causali, e sottrae lo spazio ed il tempo dell'interno — e con essi i suoi abitanti — all'esercizio degli agenti esterni (luce, pioggia, vento, persone estranee), permettendo comunque di regolare la comunicabilità con l'aprire o chiudere porte e finestre. Dunque, la finestra assume un'importante funzione di regolatore: può espandere o restringere lo spazio complessivo della visione ed in certi casi dell'azione causale dell'esterno. Ora, possiamo dire che la scena che vediamo rappresentata dall'immagine si svolge in uno spazio esterno rispetto al nostro, ma ciò suona come una metafora — a meno che non prendiamo sul serio il parallelismo con la finestra e mettiamo in atto tutte le limitazioni fisiche e percettive che ci permetteranno di avere una completa illusione. La verità è che interno ed esterno vengono definiti rispetto ad un ambiente che diventa comune a noi ed alla scena rappresentata e che, nella contemplazione dell'immagine, ha la sua origine proprio in quella scena. Quando guardo una rappresentazione di una stanza, vedo un interno, quando guardo la rappresentazione di un paesaggio, un esterno. E il mio vivere nell'immagine implica l'assumere quell'ambiente e le sue determinazioni come idealmente continui con il mio ambiente, e di sentirmi quindi di volta in volta localizzato in quell'interno o quell'esterno.

Del resto, ciò può valere solo in determinate e privilegiate condizioni. Spazio della realtà e spazio dell'immagine non possono, per essenza, trapassare con continuità l'uno nell'altro. Sono tra loro mutualmente esclusivi.

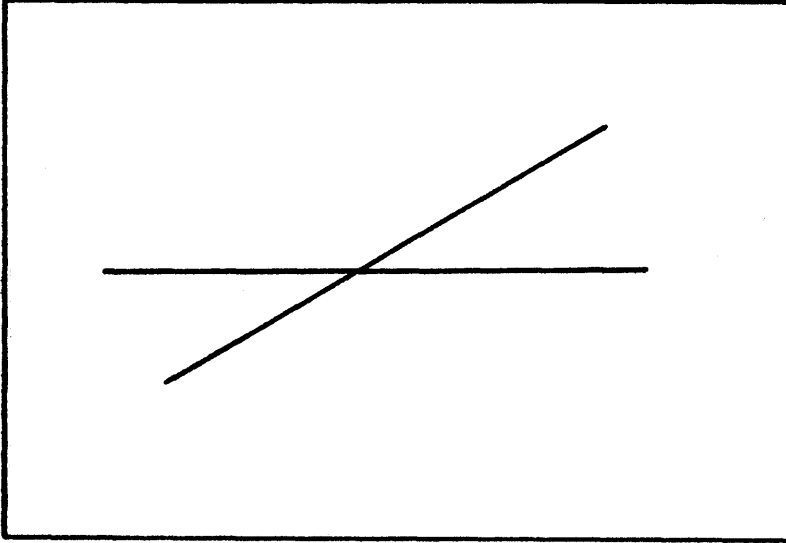
L'importanza dell'incompatibilità tra i due tipi di spazio si dimostra laddove prendiamo in considerazione la relazione tra la retta direttrice vista nella posizione canonica e la stessa vista da una qualsiasi altra direzione. A ciascun punto di vista corrisponde una diversa articolazione della profondità dell'immagine — sempre però nella direzione della direttrice, da qualsiasi punto essa sia tirata. Così, se guardo un'immagine da destra, essa sembrerà « sfondare » in profondità verso sinistra, e non perpendicolarmente alla tela. Lo spazio evocato dal quadro non dipende quindi dallo spazio ambiente, ma è il prodotto della posizione dell'osservatore con caratteristiche di struttura dell'immagine

stessa. Se finora nello studio del concetto di direttrice ci siamo occupati delle prime, è tempo che ci rivolgiamo alle seconde.

Una delle fondamentali peculiarità degli oggetti materiali è che essi sono nella norma limitati da superfici le quali hanno due direzioni fondamentali (modellate sulla coppia di assi principali rilevabili sulla superficie stessa) nel caso che queste siano piane, ed un insieme maggiore di direzioni individuanti nel caso che queste siano sferiche o curve in genere. Le superfici piane hanno infatti una forma che, sia che presenti irregolarità o che sia del tutto regolare, è comunque orientata rispetto a noi; in particolare, le direzioni fondamentali delle superfici sono orientate rispetto all'orizzonte, alla verticale, alle direzioni fondamentali del micro-ambiente in cui ci troviamo, ed infine al nostro sguardo. Questo insieme di determinazioni strutturali deve venire « catturato » dall'immagine: essa deve cioè restituire un orientamento complessivo delle superfici rispetto a ciò che nel suo proprio ambito rappresenta orizzonte, verticale, ambiente locale, e infine a ciò su cui lo sguardo dell'osservatore fa presa. Quel che più conta è che, fissati questi parametri, le direzioni delle superfici rispetto ad essi si raccolgano in un insieme ordinato. Non è cioè possibile, pena la dissoluzione dell'impressione di spazialità, che ciascuna direzione sia fissata in relazione ad un parametro — ad esempio, all'orizzonte — indipendentemente da ciò che avviene a tutte le altre. In un certo senso esiste un sistema olistico di direzioni: l'insieme delle possibili direzioni è precostituito alla direzione singola, e questa trova la propria pregnanza solo all'interno dell'insieme. Il convergere di una retta ad un punto da destra o da sinistra, il suo avere un certo grado di inclinazione e non un altro: pur se qui espresse con terminologia vaga, queste proprietà sono saldamente ancorate nel tessuto spaziale dell'immagine. Trovano qui la loro base di esperienza concetti come quello di punto di fuga (al quale convergono le linee viste come parallele), di gradiente (il modificarsi della densità della microstruttura superficiale), ma certo questo gioco di relazioni oggettive ha bisogno, per dar vita a un vissuto dello spazio, di ancorarsi al nostro accesso diretto all'immagine, all'invariante assoluta della direttrice. È riorganizzandosi a partire da essa che l'insieme delle determinazioni oggettive può fornire l'impressione della profondità.

Le linee che convergevano al punto in cui la direttrice interseca la superficie dell'immagine, vi convergono in qualsiasi situazione percettiva determinata da un allontanamento dell'osservatore dalla posizio-

ne canonica; e sempre ne divergono le linee da quel punto divergenti — sotto tutti i cambiamenti di posizione dell'osservatore rispetto all'immagine. Queste linee a loro volta formano un sistema che permette l'organizzazione di altre situazioni prospettiche locali. Ad esempio in questo sistema viene fissato un punto come intersezione di due rette, ed a questo punto

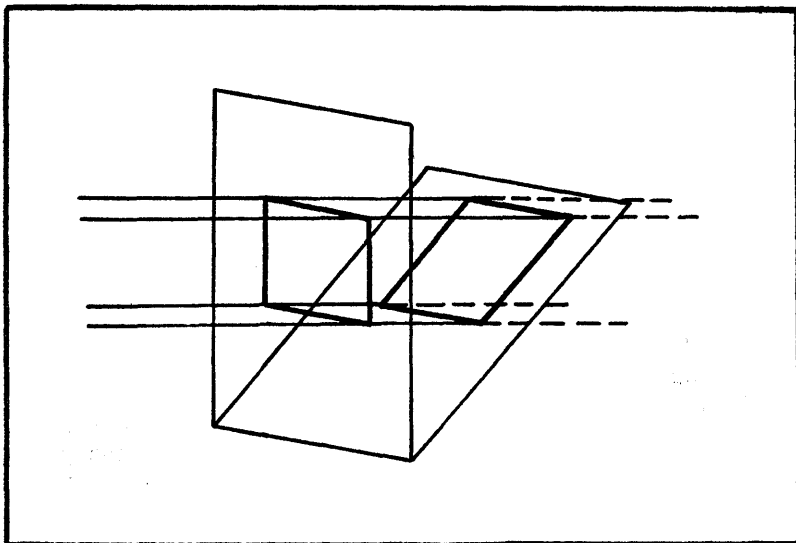


convergono quattro segmenti. Quest'ultima convergenza viene preservata quali che siano i mutamenti di posizione dell'osservatore rispetto all'immagine. Analoghe considerazioni potrebbero essere fatte per altre invarianti relative (rapporti tra angoli o tra lunghezze).

4. - PUNTI DI VISTA DA NESSUN LUOGO.

Si potrebbero avanzare dei dubbi riguardo all'importanza che ho attribuito al concetto di direttrice. Dubbi di carattere generale: la descrizione che ho proposto sembra dare per scontato un riferimento al sistema prospettico di rappresentazione, dimenticando che questo non è che uno dei sistemi possibili. Tuttavia, ho già sottolineato come qui mi interessi parlare di un caso paradigmatico, e che questo caso è proprio quello dell'immagine che evoca spazialità, dell'immagine prospettica in senso lato, in quanto essa tende a presentare illusionisticamente una

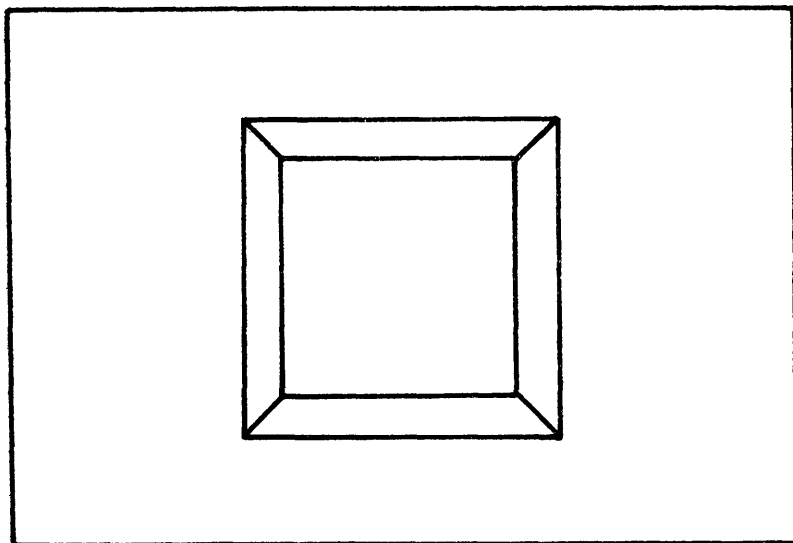
scena. Si può d'altro lato proporre una breve disamina di altre forme rappresentative basate su strutture geometriche diverse da quella proiettiva che è alla base della prospettiva. Nel suo lavoro sulla psicologia dell'arte rappresentativa, Hagen individua nell'assunzione di una molteplicità di punti di vista la caratteristica di sistemi rappresentativi basati sulla geometria metrica ed affine — quali ad esempio la pittura dell'antico Egitto e, rispettivamente, dell'estremo Oriente. In breve, una proiezione metrica si ottiene proiettando una figura su di un piano parallelo a quello su cui la figura giace mediante rette di proiezione tra loro parallele; una proiezione affine si produce nelle stesse condizioni con l'unica differenza del non parallelismo dei piani.



In entrambi i casi quel che piú conta è il parallelismo dei raggi di proiezione, che colloca all'infinito la distanza del punto di vista. In un certo senso, un'immagine affine o metrica è come se fosse un ingrandimento telescopico di quel che si può vedere di un dettaglio del nostro mondo da un remotissimo pianeta. Ma in particolare non c'è per queste immagini la possibilità di parlare di un unico punto di vista ma ci si deve limitare ad una direzione di vista: ogni punto dell'immagine è in corrispondenza biunivoca con un punto di vista, e la corrispondenza è fissata da un fascio di rette tra loro parallele. Dov'è qui l'elemento invariante? Si tratta proprio di questo parallelismo, che fa sì che vi sia una direzione di vista e quindi la presentazione di

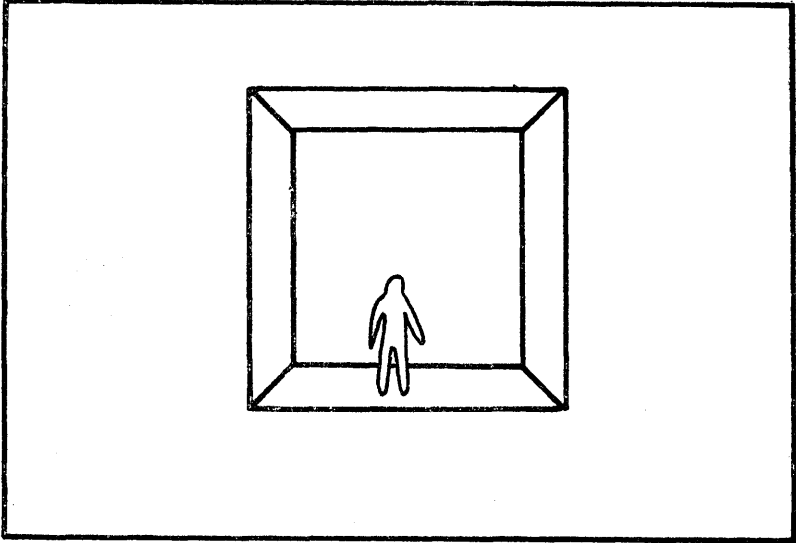
un solo aspetto dell'oggetto. Ma d'altro lato l'infinita molteplicità dei punti di vista implica l'infinita molteplicità delle direttrici. Queste essenziali differenze dal caso dell'immagine (almeno quasi) prospettica si riverberano sul problema della spazialità dell'immagine vista anche da posizioni non canoniche. Essendo conservata una direzione fondamentale (quella comune alle infinite direttrici tra loro parallele) viene con ciò stesso conservata una direzionalità di fondo dell'immagine, che trae con sé l'orientamento di tutte le direzioni parziali o locali e ricostruisce così la spazialità del mondo rappresentato.

Una seconda obiezione ha un carattere più interno. La direttrice, la linea dello sguardo, era stata definita come la retta originata dal punto d'incontro tra l'orizzonte e la congiungente, ad esso perpendicolare, al punto in cui ci troviamo. Ma possono ben darsi situazioni in cui non solo né l'una né l'altra di queste rette sono evidenti, ma in cui nemmeno sono visibili. Ci può essere un occultamento parziale o totale di esse dovuto ad ostacoli percettivi di varia natura: ad esempio, all'interno di una stanza non si dà orizzonte. Il caso non è di così immediata soluzione. Consideriamo infatti l'immagine dell'interno di un contenitore a forma di parallelepipedo di dimensioni non specificate:



Potrebbe trattarsi dell'interno di una scatola come di quello di una stanza. È necessario determinare la scala umana per poter com-

prendere la spazialità di quest'immagine? Se comparisse in essa un uomo



capiremmo che si tratta di una stanza ed immediatamente vedremmo alla loro distanza muri ed altri dettagli. L'orizzonte apparirebbe qui all'intersezione con la testa dell'uomo (anche questa è un'invariante molto potente) e permetterebbe di ricostruire il sistema delle direzioni di superficie in modo completo. D'altro lato però va rimarcato che l'individuazione dell'orizzonte è indipendente da considerazioni di scala e va effettuata a partire dalle convergenze di linee nell'immagine stessa. Sono tentato di aggiungere che non deve esserci alcuna necessità di una congruenza tra l'orizzonte reale, che ci circonda fisicamente, e quello presentato in immagine. Anche se il secondo viene localizzato più in alto o più in basso del primo, è a partire da esso, senza mediazioni, che lo spazio del mondo presentato, con il suo sopra ed il suo sotto, prende forma. Lo stesso potrà dirsi di immagini inclinate, o in cui l'orizzonte è inclinato. Anche se qui sempre più forte diventa una sensazione di estraneità da ciò che l'immagine ci propone.

Riferimenti bibliografici.

Per quanto estremamente dispersive, molte importanti osservazioni sono contenute in Husserl (1980); cfr. Fisher (1987) sul problema dello spazio. Lotze presentò una teoria della percezione basata su indici di profondità, che può essere facilmente applicata all'immagine. La teoria del vedere-come/vedere-in è stata criticata da Schier (1986), e si ispira in parte a Wittgenstein (1953, parte II). Su di essa si vedano, oltre a Wollheim (1963), Budd (1987), Howell (1972), Ishiguro (1967), Mulligan (1988), Scruton (1981), Todd (1975), Wilson (1982).

PARTE SECONDA

QUADRI E SCENE

PATOLOGIE DELL'IMMAGINE: L'IMMAGINAZIONE E LE STORIE PERCETTIVE.

Fin qui ho cercato di abbozzare alcuni tratti fondamentali di quel peculiare tipo di oggetti della vista che sono le immagini; ho seguito una via che muove — per così dire — dal basso verso l'alto, mostrando certe caratteristiche di base e arricchendo via via la trattazione con esempi sempre più specifici. D'ora in poi procederò nella direzione opposta: proporrò alcuni problemi abbastanza complessi e a mio parere nodali per giungere, attraverso la loro analisi, all'individuazione dei tratti fondamentali. Userò per questo un metodo molto diretto che mi è stato suggerito di chiamare analisi delle patologie. Intendo cioè presentare situazioni che creano problemi alla percezione ed all'interpretazione di ciò che viene percepito, che mettono in movimento il pensiero, che non lasciano l'occhio alla contemplazione ma che lo stimolano alla ricerca di soluzioni visive o concettuali che l'immagine di primo acchito non vuole o non sa offrire. Queste forme di patologia — che non vanno confuse con le patologie psicologiche o mediche della visione — hanno il grande pregio di far risaltare immediatamente la violazione di una caratteristica essenziale, di una legge che sembra iscritta nell'ordine stesso delle cose. In filosofia — nell'analisi concettuale — questo metodo è largamente applicato al fine di mettere ordine nei problemi o di redigere classificazioni. Si considera un concetto e si attua un procedimento di variazione degli oggetti che possono cadere al di sotto di esso finché non ci si scontra con un qualche limite, oltre il quale pare che non si riesca ad andare. Si considerano ad esempio i suoni, e ci si prova ad immaginare un suono senza un'altezza definita.

Si immagina ancora un suono o non piuttosto qualcosa che cade sotto il concetto di rumore? Oppure si pensa a cosa fa delle cose materiali cose materiali, e si nota che, eliminando l'idea di un'interazione a possibili azioni su di esse, non restano che oggetti che possono cadere al piú sotto il concetto di cosa spaziale. Questi esercizi di immaginazione sono sempre messi di fronte ad un limite oggettivo. Lo stesso Hume, che attribuiva all'immaginazione un potere sovrano, dovette riconoscere in piú di un caso che la natura delle cose impone precisi limiti all'immaginabile.

È opinione comune che queste limitazioni siano soprattutto una questione di parole e di relazioni tra parole — che io non possa separare il significato di « colore » da quello di « estensione », o il significato di « suono » da quello di « altezza », che l'usare una certa parola presupponga quanto è contenuto nelle parole ad essa legate e cosí via. Contro questa opinione, peraltro perfettamente legittima ed euristica-mente motivata all'interno di contesti di analisi del lessico e delle strutture lessicali, mi sembra vantaggioso proporre l'autonomia di una ricerca orientata direttamente alle strutture percettive e agli oggetti della percezione. Anche se per descrivere queste strutture e questi oggetti facciamo necessariamente uso di un certo linguaggio, non è a questo ed alle sue proprietà che dobbiamo fare riferimento in primo luogo. Anche questa è un'ipotesi minimalista: cerca di ottenere tutto quello che puoi senza riflettere sul linguaggio in cui parli di ciò che studi. E la mia impressione generale è che certe immagini presentano un contenuto teorico che si lascia sceverare con difficoltà, e che conserva intatto il proprio carattere di paradossalità anche dopo la razionalizzazione o la regimentazione linguistica. Sono questi casi che intendo presentare, cercando di dare ad essi un qualche ordine e perspicuità.

Tre gruppi principali di situazioni verranno in quanto segue analizzate. Nel primo gruppo presento i problemi dell'autoritratto, del modo in cui colui che guarda sembra fare irruzione nello spazio dell'immagine; e delle interazioni immaginative che ne conseguono. Il secondo è centrato sull'immagine nell'immagine: se per l'autoritratto si pongono problemi di riferimento a oggetti del mondo, qui il gioco è piú complesso e riguarda le relazioni tra i diversi mondi rappresentati. Evidentemente, in questi casi viene in causa un elemento non piú soltanto percettivo, ma fortemente condizionato dall'immaginazione, dalla nostra capacità di immaginare una storia. Nel terzo gruppo ho raccolto situazioni paradossali per la percezione ordinandole in sottogruppi tematici.

Ho fatto uso implicito, nello sviluppare questo studio di casi patologici, di una nozione che mi sembra fruttuosa, quella di *storia percettiva*; senza tuttavia mai tematizzarla esplicitamente. Una storia percettiva è, grosso modo, un certo insieme di cose che si possono dire a proposito di ciò che si percepisce riflettendo al modo in cui le si percepisce. Nella norma si tratta di un insieme di domande e risposte controfattuali, del tipo « se quello che sto vedendo fosse... come sarebbe quest'altro... ». Non intendo fornire qui una giustificazione di questa nozione (anche perché non mi è chiaro se si tratti di una nozione unitaria e chiaramente circoscrivibile); tuttavia gli esempi che fornisco della sua applicazione dovrebbero — credo — darne un'idea abbastanza precisa.

In ciascuno di questi spunti d'analisi farò riferimento ad opere di artisti spesso eminenti — a testimonianza dell'interesse che i problemi concettuali hanno avuto per i « tecnici » dell'immagine. Non credo che si debba mettere in questione ogni volta, di fronte ad ogni singolo quadro, l'interpretazione che propongo solo perché può contrapporsi alle intenzioni dell'autore o a quella accreditata normalmente dalla critica d'arte. Se quelli che contano sono soltanto i *patterns* visivi, non è importante conoscere la mano, l'epoca o la località da cui essi provengono. Ma non solo: anche laddove vi fosse un'esplicita dichiarazione dell'autore a proposito del suo quadro, di cui egli dice che l'unico tema trattato è un certo tema x, ne farò esplicitamente a meno se vedrò in quel quadro anche un buon esempio del tema y. Così, se un quadro ci propone a buon diritto un esempio di immagine patologica, esso verrà usato in questo senso anche contro le intenzioni, implicite od esplicite, del suo autore. Questo mi sembra giustificato dal fatto che l'oggetto di questo lavoro è molto limitato e chiaramente circoscritto. Ma devo fare una precisazione: non si deve nemmeno ritenere che un certo arbitrio nel decidere cosa è rilevante in un quadro sia del tutto peregrino e forse anche inutile ai fini della sostanza del quadro stesso, dei veri e propri temi con cui esso si misura. Vi sono molti quadri in cui il senso dell'immagine può essere chiaramente messo a fuoco solo se è stata attuata un'indagine iconografica approfondita, ma a volte quest'ultima deve poggiare su una chiara descrizione di quel che si offre alla percezione — al limite una descrizione che dimostri come un certo *pattern* visivo sia passibile di interpretazioni conflittuali.

CAPITOLO QUINTO

L'INDICALITÀ E IL PROBLEMA DELL'AUTORITRATTO

1. - DIZIONARI ICONOGRAFICI.

C'è un problema che — possiamo immaginare — il compilatore di un dizionario di iconografia deve prima o poi risolvere. In un dizionario di iconografia deve essere in qualche modo contenuta una voce la cui estensione¹ corrisponda all'insieme degli oggetti rappresentati in autoritratti, ovvero all'insieme dei pittori che si sono autoritratti? È possibile delimitare questo insieme a partire da tratti caratteristici contenuti nel corrispondente concetto? È sensato — infine — dare un esempio, con un'immagine, di uno di questi pittori? Contrastiamo questo caso con quello di voci che di fatto appaiono in un dizionario iconologico. Ci viene spiegato ad esempio che un modo di individuare S. Luca è legato al tipo di attributi sacri che lo accompagnano (un toro alato o un ritratto della Vergine). Supponiamo di aver raccolto i quadri in cui compare un personaggio accompagnato da questi attributi: potremmo dire che questi sono i quadri che hanno come estensione S. Luca. Un tema più complesso è quello della *natura in posa* o *natura morta*,

¹ Devo fare una precisazione. In quel che segue considererò ritratti ed autoritratti come entità denotanti. Questo non contraddice la critica alla teoria del riferimento iconico che svilupperò in seguito: nel contesto presente le immagini sono usate come parti di atti comunicativi o di contesti che li mimano (si pensi al più semplice atto comunicativo misto, ovvero formato di parti linguistiche e parti non linguistiche: quello di apporre un'etichetta ad un quadro, atto che corrisponde grosso modo ad un asserto di identità), e acquistano riferimento in virtù di tale partecipazione. La tesi cui mi opporrò più tardi prevede che le immagini siano intrinsecamente denotanti, anche al di fuori di un atto comunicativo.

che sembra avere tuttavia come estensione un insieme di situazioni piú o meno facilmente circoscrivibili a partire da restrizioni sul tipo di oggetti in esse contenuti. Non vi sono difficoltà particolari nemmeno per entità allegoriche o simboliche o fantastiche, come la calunnia o Pegaso, dato che gli universi di discorso che vengono utilizzati negli studi iconografici sono sufficientemente potenti per accogliere queste entità.

2. - QUADRI ED ETICHETTE.

Ora, il compito di trovare un'estensione agli autoritratti sembra piú difficile. Viene in prima istanza la tentazione di paragonare il caso a quello dei nomi propri. Un nome proprio non è presente nel dizionario per motivi di principio, ovvero per via della troppo grande differenza di raggio tra l'insieme delle persone che fanno uso di un dizionario e l'insieme delle persone che possono essere interessate a conoscere il riferimento del nome « Antonio Rossi ». Si tratta di elementi del linguaggio molto prossimi al mondo, al punto da tendere ad uscire dal linguaggio stesso. Assimilare autoritratti a nomi propri non è però ancora corretto. Il nome proprio è simile al ritratto piú che all'autoritratto. Si dice « Ritratto di NN », ma si potrebbe anche dire « NN », così come non si usa la locuzione « Ritratto di Venere », ma sempre « Venere ». Se torniamo al nostro dizionario di iconologia (dal quale naturalmente i nomi propri possono non essere esclusi) avremo due possibilità: o considerare l'espressione « autoritratto » come ridondante, e quindi scrivere sotto i quadri (come nel dizionario) « sé » o « se stesso » (ma ciò avrebbe un senso?), oppure mettere un nome proprio per ciascun essere che sia stato effigiato (ad esempio « Marat », o « I Coniugi Arnolfini », ecc.), ma questo elenco — a parte la lunghezza — non ci lascerebbe distinguere tra ritratti ed autoritratti. E questo è un punto centrale: stabilire la differenza tra ritratto ed autoritratto. Pare che non debba trattarsi di una differenza di carattere percettivo o comunque determinata dal contenuto dell'immagine. Devo sapere che questo è un ritratto e questo è invece un autoritratto, che questo l'ha dipinto la stessa persona effigiata e questo qualcun altro. (Vedremo in seguito che ciò non è del tutto vero, ma per ora atteniamoci a questo dato che ci offre una base di discussione). Una descrizione definita che permetta di esprimere il contenuto di un autoritratto include un elemento autoreferenziale: essa ha la forma « il pittore di questo ritratto ». Ma certo questo ele-

mento autoreferenziale non permette l'inserzione di una descrizione definita di questo tipo in un dizionario di iconologia.

3. - INDICALI.

Possiamo riconoscere autoritratti senza l'aiuto di etichette che segnalino che si tratta di autoritratti? Si potrebbe suggerire che quello che appare in un ritratto di me stesso è simile a quel senso dell'indicale di prima persona che viene usato nella comunicazione linguistica: è simile al tratto intersoggettivo dell'indicale « io ». Due persone potrebbero parlare tra loro usando non nomi propri, ma effigi dei referenti dei loro discorsi. Quando io dovessi dire qualcosa, ad esempio col fare un'asserzione, alzerei la mia immagine e farei seguire a questo atto la formula (incompleta):

« ... dice che piove ».

Oppure, se dovessi esprimere un desiderio, direi:

« vorrei picchiare... »

(e qui alzerei l'immagine di un mio nemico). L'analogia con gli indicali sta in questo: che alzando l'immagine di un altro non presente, essa può svolgere la funzione di un nome proprio; infatti i miei interlocutori sanno che in genere le immagini hanno un riferimento singolare, ma possono sapere o non sapere chi o che cosa nel caso in questione costituisca tale riferimento. Usano cioè l'immagine a vuoto. Ma se alzo la mia immagine essi sono in grado di riconoscermi il mio sembiante, e di assegnare ad essa il significato « colui che in questo momento sta parlando... ». Dato che gli indicali non possono venir usati *in absentia*, i ritratti possono venire usati come indicali in virtù del riconoscimento immediato, mancando il quale assomigliano a nomi propri.

Dovremmo chiederci, a questo punto: che significato ha, per me che lo uso in questo strano gioco, il mio ritratto? Supponiamo che nel mondo non esistano specchi, e vivano solo tre persone me incluso. Entro in una stanza in cui vi sono gli altri due, e sul tavolo vedo tre ritratti. Guardo bene gli uni e gli altri e poi dò a ciascuno il suo ritratto. Quello che avanza lo tengo per me e penso che esso sia per gli altri cioè che quello degli altri è per me, ovvero un'immagine del mio sembiante. Ma posso restarne sorpreso. L'immagine può avere un aspetto di estraneità,

non essere avvertita come mia. Viene alla luce che la differenza tra indicali e ritratti è che non esiste nessun « senso irriducibile » del ritratto paragonabile a quello che Frege assegna al pronome di prima persona. Come diceva Frege (1918, p. 22): « Ognuno è dato a se stesso in un modo del tutto particolare ed originario nel quale non è dato a nessun altro. Allorché il Dr. Lauben pensa di essere stato ferito, si basa probabilmente su questo modo originario in cui egli è dato a sé stesso, e non vi è che il Dr. Lauben che può capire il pensiero determinato in questo modo. Ma ecco che egli vorrebbe comunicare con gli altri. Non può comunicare un pensiero che solo lui può afferrare... ». Anche nell'esperimento della conversazione in cui agli indicali ed ai nomi propri si sostituiscono i ritratti, la sfumatura indicale e quella di nome proprio dell'immagine erano riconoscibili a partire da una prospettiva intersoggettiva. Ovvero, erano gli altri a vedere che il mio ritratto mi assomigliava ed a farne quindi uso come indicale. Io non potevo vederlo; mi doveva essere detto. Il mio ritratto era in quel gioco nullo altro che un segnale che non aveva una relazione intrinseca a me evidente con il mio aspetto.

Per venire a capo della questione dobbiamo chiamare in causa un'altro tipo di percezione: quella di noi stessi in uno specchio. Ho in precedenza brevemente indugiato su alcune caratteristiche fenomenologiche dello specchio. Ciò che ora ci interessa è che uno specchio può venir usato comunicativamente come un indicatore puro — è cioè più prossimo al sistema degli indicali che a quello dei nomi propri. In particolare condivide con i primi l'aspetto di indifferenza ai soggetti che entrano nel campo di indicazione, condivide quindi una caratteristica formale. A qualsiasi soggetto che si ponga davanti ad esso, lo specchio rimanda una configurazione percettiva che corrisponde in tutto e per tutto a ciò che un'altra persona posta nella posizione dello specchio potrebbe vedere di tale soggetto (astrazione fatta dell'inversione destra/sinistra). Ma se intrecciamo questa capacità con l'esercizio delle abilità indicali in senso proprio, otteniamo una situazione anomala: se indico il mio doppio nello specchio indico me stesso e posso tuttavia credere di star indicando qualcun altro. Supponiamo che lo specchio sia leggermente inclinato rispetto al piano perpendicolare alla direzione del nostro sguardo, così da rimandarmi l'immagine di un'altra persona, presente nella stessa stanza in cui io sono, ma che non vedo. Posso rivolgermi a questa persona nello specchio ed indicarla così come farei con una persona in carne ed ossa. Questo dimostra una certa superiorità del

momento del « tu » nel caso dello specchio, ed è questa superiorità a creare il paradosso quando nello specchio compare il mio doppio. Posso erroneamente rivolgermi a me nella seconda persona, nel modo del « tu ».

4. - VERSO UNA SOLUZIONE: LO SPECCHIO NEL QUADRO.

Torniamo al quadro. Un autoritratto ha un'ovvia lettura privilegiata, se pensiamo al modo in cui di solito viene prodotto: è la cattura di un aspetto offerto da uno specchio. Soggiacere del tutto all'autoritratto significa raccontare una complessa storia controfattuale: significa immaginarsi davanti ad uno specchio nell'atteggiamento del pittore che l'ha eseguito. Se io fossi Rembrandt, e questo secolo fosse il Seicento, e questo fosse uno specchio, vedrei né più né meno che questo che ho davanti a me (e indico un autoritratto di Rembrandt). Il ritratto, parallelamente, è la cattura di un aspetto offerto da un corpo. Ma abbiamo visto come non sembri possibile distinguere tra ritratto ed autoritratto se non sulla base di un'informazione « estrinseca », quale è ad esempio l'etichetta sotto il quadro. A prima vista può anche sembrare che questa impossibilità si ritrovi anche nel caso del vedere una persona nel mondo e vederla nello specchio. Può capitare che non si comprenda, in particolari condizioni, di che si tratti. Ma davanti al nostro doppio speculare noi possiamo agire, ed accorgerci che le azioni dell'altro sono governate dalla nostra volontà. E per questo ci è in linea di principio concesso di venire a sapere, davanti allo specchio, se quella che vedo è una immagine di me o di te.

Arriva puntuale un'obiezione: l'immedesimazione col soggetto rappresentato la posso effettuare anche di fronte ad un ritratto, e non solo ad un autoritratto. All'inizio ho accennato al fatto che non è sempre vero che mi serve un'informazione esterna al pattern percettivo per capire se si tratti di un ritratto o di un autoritratto. Per rispondere all'obiezione devo dare un esempio che sostenga questa affermazione. Cominciamo col considerare uno specchio rappresentato in un quadro. L'operazione è semplice, ma sorgono diversi problemi. Lo specchio nel quadro subisce il « congelamento » della dinamica aspettata e finisce per confondersi col quadro nel quadro. Possiamo però chiaramente discernere per via della luminosità degli specchi, che eguaglia localmente quella dell'ambiente per eclissare il tono sempre modesto dei quadri. Se consideriamo il quadro come finestra, lo specchio nel quadro può svolgere il suo ufficio solo se è inclinato rispetto a noi in modo tale da:

non riflettere altro che oggetti presenti nel quadro o nell'ambiente da esso rappresentato. Altrimenti lo specchio rappresentato si trova nella spiacevole condizione di dover riflettere oggetti del mondo reale — cosa che non può fare perché non è un vero specchio, perché è uno specchio in un quadro, e manda così a vuoto la sua fungibilità indicale. Indica cioè sempre una stessa cosa, e questo è per noi, abituati a specchi neutri rispetto a ciò che appare in essi, paradossale. Se allora:

- a) riconosciamo nel quadro un oggetto come specchio, e questo è rivolto verso di noi;
- b) nello specchio nel quadro è presentato un essere umano

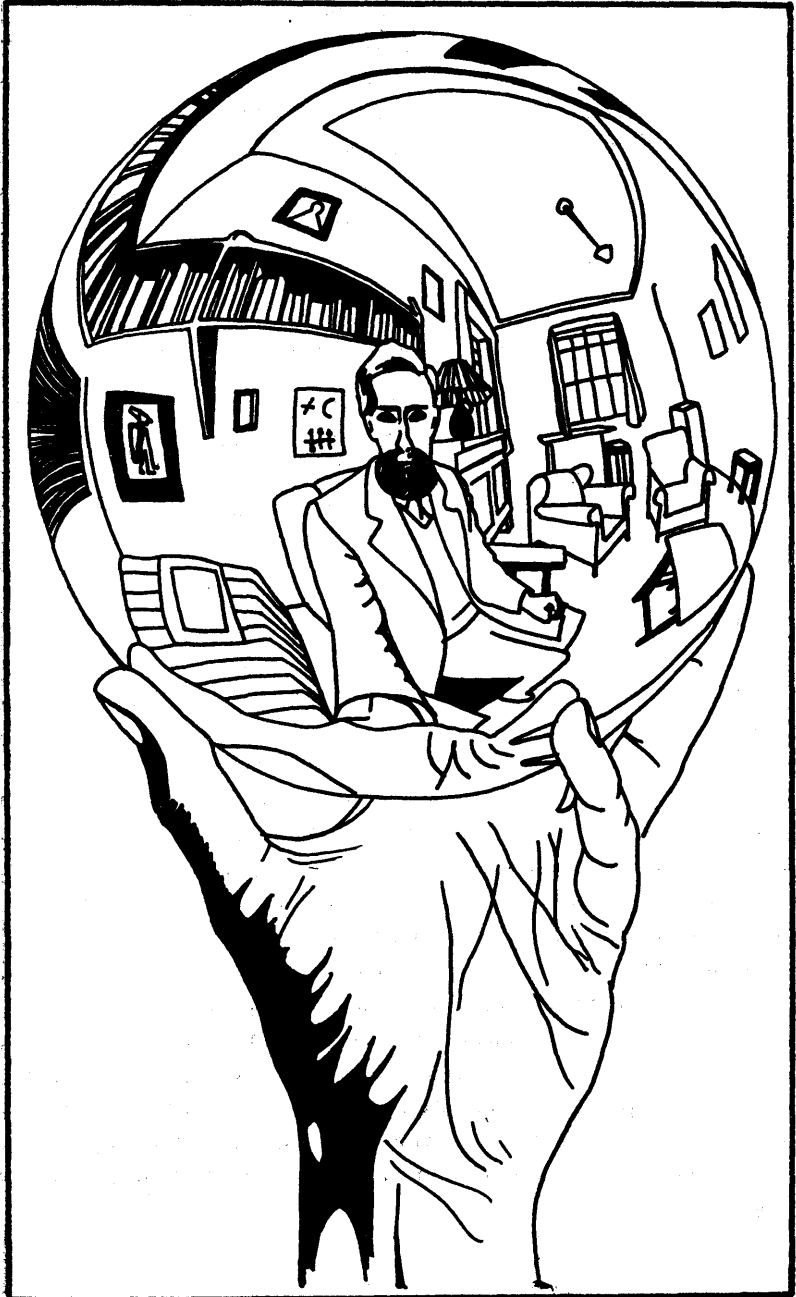
ci è concesso di inferire che questo è un autoritratto, posto che consideriamo rispettati i vincoli di causalità che normalmente vigono quando viene prodotto un autoritratto. Credo che questo sia il caso paradigmatico per l'autoritratto nel caso in cui si esiga che l'informazione non sia di natura extraperceptiva.

5. - ALCUNI ESEMPI.

Ad esempio, se qualcuno, di fronte all'opera di Escher *Mano con sfera riflettente*² ci dicesse « questo è un ritratto di Escher realizzato da un altro pittore », ciò ci costringerebbe a rispondere « ma nello stile dell'autoritratto! », ovvero: il supposto secondo pittore vuole comunque farci credere — e vi riesce — che questo è un autoritratto. Dovremmo venire a sapere, indipendentemente da quello che percepiamo, che questo è un ritratto e non un autoritratto. Il caso è pertanto simmetrico a quello precedentemente considerato.

Come abbiamo visto, con le immagini si possono fare molte cose, giocando sulle ambiguità potenziali tra realtà, presentazione speculare della realtà e sua presentazione in immagine. Per metter un qualche ordine trovo estremamente conveniente usare — con qualche libertà — la nozione di *pittore modello*, cui corrisponde la nozione di *osservatore modello*. Il termine « pittore » è qui usato come termine generico, e copre tutte le possibili attività di produzione di immagini.

² 1935. Una variante è in *Tre sfere II*, 1936; il tema ricorre spesso in Escher: cfr. *La sfera*, 1921, e *Autoritratto* del 1943.



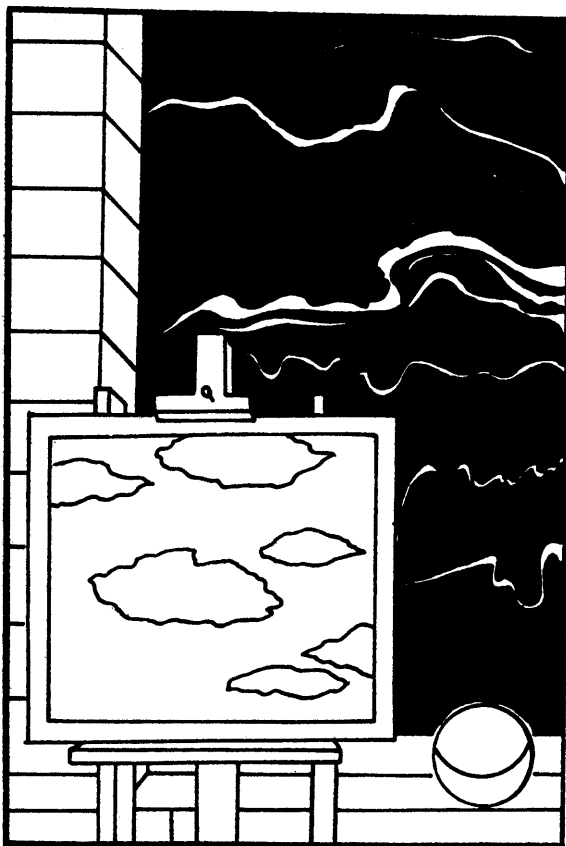
L'autoritratto paradigmatico

La nozione di pittore modello è una nozione nomologica. Un pittore modello è quello che opera secondo certi canoni etici nei confronti di chi osserverà i suoi lavori. Ovvero, il pittore modello tende a presentare un'immagine che parli da se e che sia quindi priva di ambiguità. Vorrei notare che l'immagine cui sopra si è fatto riferimento è una delle poche che mostrano Escher sottomettersi a questo canone etico — da ciò segue per inciso che l'applicabilità della nozione di pittore modello è da intendersi *l i m i t a t a* a una singola opera alla volta. Per ogni opera può venir definito — in base al solo contenuto — quanto lontano dall'ideale del pittore modello si situa colui che l'ha prodotta.

Vediamo come caratterizzare l'*o s s e r v a t o r e* modello — la nozione è correlativa a quella di pittore modello — e consideriamo a questo proposito *La riproduzione vietata*, di Magritte. Si potrebbe descrivere la scena così: « un uomo guarda il proprio replicante al di là di una finestra », ma è evidente (si osservi l'inclinazione del libro al di qua e al di là della cornice) che la lettura corretta è: « ecco uno *s p e c c h i o* che si comporta in un modo assai strano ». Il pittore confida nel fatto che l'osservatore si basi su una serie di presupposti percettivi o cognitivi (l'inclinazione del libro, o ciò che avviene quando ci si guarda), per fargli trarre conclusioni che poi delude sistematicamente. Confida cioè in una normalità del vedere, in un osservatore modello di cui si prende gioco — e il gioco può del resto essere fine a se stesso ma può, per l'appunto, anche servire a mostrare la normalità attraverso la patologia.

Una normalità che si può rintracciare in centinaia di opere, tra cui certo alcuni capolavori come *la Venere allo specchio* di Rubens o quella di Velasquez, in molte grandi opere di Vermeer, e quasi sempre là dove uno specchio viene rappresentato. Ma per insistere sui casi patologici considererò un altro quadro di Magritte: *La rivoluzione*. In esso si vede che lo specchio è stato posto dinanzi alla finestra, e che riflette il cielo azzurro e le nubi, ma non, come dovrebbe invece essere suo compito, se il quadro fosse un'apertura su una porzione di mondo, noi che lo stiamo guardando. Magritte, il pittore, ha del resto evitato di ritrarsi nello specchio, quasi a voler maliziosamente suggerire che quest'ultimo sarebbe stato perfettamente menzognero nel voler presentare la sua e non la nostra immagine. Qui egli *f i n g e* di essere un pittore modello e di voler evitare che la propria presenza infastidisca colui che, trovandosi come osservatore del quadro davanti allo specchio rappresentato, non si riconoscesse. Lascia allora uno sfondo come campo vuo-

to, attribuendo per così dire a noi la responsabilità della non formazione dell'immagine.



Accanto all'opera di Escher di cui parlavamo sopra dobbiamo considerare un autoritratto di Cornelis Troost. Potrebbe trattarsi, è vero, di un quadro nel quadro, ma certi particolari come il taglio del tutto casuale della figura hanno spinto gli interpreti a vedere in questo ovale uno specchio. Chi ricordi il vecchio aneddoto della disputa tra Zeusi e Parrasio (« Io ho ingannato i passeri, ma tu hai ingannato me... »), può immaginare una vera e propria storia di inganni e scoprimenti. Ho visto la tenda, mi sono avvicinato per toglierla, ma era dipinta. Allora mi ricordo che in questi casi sotto la finta tenda trovo di solito un quadro, ed ecco invece uno specchio. Ma è uno specchio dipinto... Un passo più audace sulla strada del *trompe-l'oeil* lo compie Murillo: nel

suo Autoritratto, egli viene verso di noi con lo sguardo, e dal quadro (o dallo specchio) nel quadro ci viene tesa la mano.

6. - QUADRI NEI QUADRI.

Vediamo un'altra classe di casi. Oltre alla presenza di uno specchio nel quadro, possiamo pensare a quella del quadro nel quadro. Vediamo così il Dolci e il Kupertzsky, o Luca Cambiaso mostrare se stessi in un quadro inscatolato nel quadro che stiamo guardando. Nell'ultima opera intervengono elementi retorici di una certa importanza. Il pittore non si rivolge a noi direttamente dal quadro che stiamo guardando, ma dal quadro inscatolato. (Si confronti la *Venere* di Rubens, che è stata dipinta all'incirca secondo lo stesso schema: eravamo osservati dall'immagine nello specchio). Nel nuovo caso al posto dello specchio c'è un quadro. Dove guarda il pittore rappresentato nel quadro? È ragionevole pensare che egli stia scrutando in uno specchio fuori campo, e di ciò è proprio il quadro inscatolato a dare testimonianza.

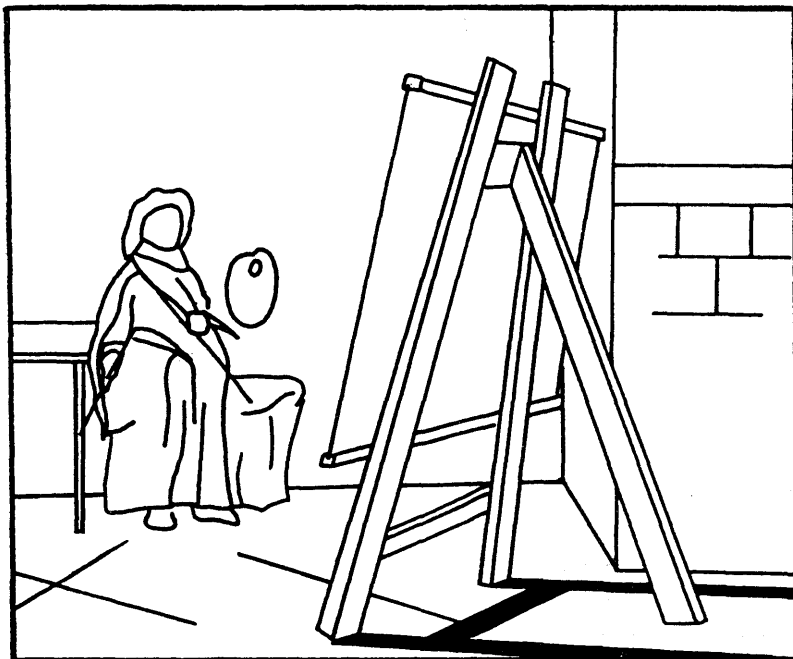
Guardando in un ipotetico specchio, egli vedrebbe la sua immagine guardare verso di lui, e la ritrarrebbe di conseguenza. Esiste una legge per cui uno sguardo rivolto verso l'osservatore in un quadro inscatolato a qualsiasi livello è comunque rivolto verso l'osservatore « esterno » (si veda il capitolo seguente).

Un artificio retorico di notevole interesse è quello che implica una dilatazione temporale paradossale. La *Vanitas* di Bailly costituisce una interessante esemplificazione del tema sviluppato in letteratura dal *Ritratto di Dorian Gray* di Wilde. Il pittore si è effigiato ancor giovane e regge un'immagine di sé da vecchio. L'osservatore modello è sconcerato. O attribuisce a Bailly il dono della preveggenza, e stabilisce che la sua età attuale corrisponde a quella del giovane, oppure assume che egli sia ormai anziano e rappresenti se stesso in panni giovanili. Qui più che in altri casi siamo portati a considerare le immagini come asserzioni e ad attribuire ad esse un valore di verità. Ora, o il quadro riceve il valore falso mentre il quadro inscatolato è vero, oppure il quadro è vero e il quadro inscatolato è falso. In entrambi i casi abbiamo a che fare con un problema simile a quello dell'iterazione della credenza in cui non è evidente se vi sia una relazione tra i valori di verità degli enunciati che esprimono la credenza e quelli delle loro componenti enunciate.



Arriviamo ad un'ultima classe di casi. Rembrandt ha lasciato una lunga serie di autoritratti (un centinaio tra dipinti e disegni) considerati come l'emblema della guadagnata consapevolezza, da parte dell'artista, della propria figura sociale. Uno dei piú straordinari è il tardo *Autoritratto* al cavalletto. Il pittore si è ritirato nel fondo della stanza per controllare la riuscita del suo lavoro, per verificare l'esattezza di una pennellata o l'esatta resa di una ombreggiatura. Ma che quadro sta dipingendo? C'è la possibilità che il soggetto del pittore siamo noi — egli dopotutto ci sta scrutando — oppure che il quadro sul cavalletto non sia che il quadro stesso che ora, finito, si presenta ai nostri occhi.

Un breve riassunto, in forma pittorica. Vi sono due vie dell'iterazione dell'immagine che ci interessano da vicino: iterare un'immagine significa rappresentare uno specchio in un quadro o un quadro in un quadro. Dall'incontro di queste due vie nasce un prodotto immaginativo estremamente complesso come *Las Meninas* di Velasquez. La paradosalità di quest'immagine è tale da resistere a qualsiasi tentativo coerente e unitario di disambiguazione. Per essa sembra del tutto appro-



priata la caratteristica che alcuni autori le hanno attribuito: essa mostra la forma stessa della rappresentazione.

CAPITOLO SESTO

L'IMMAGINE NELL'IMMAGINE

1. - CONTESTI DI INTERPRETAZIONE.

Un famoso esempio di Panofsky mostra quale sia la difficoltà principale di chi intenda accostarsi al dilemma del significato di un'opera d'arte: la comprensione del significato di un'opera dipende essenzialmente dalla capacità di vedere qualcosa nell'immagine attraverso lo stile della rappresentazione e dalla capacità di individuare lo stile nelle sue trasformazioni storiche; d'altro lato una definizione dello stile e una storia dello stile possono venir costruite solo se si interpretano le singole opere. Analoghe difficoltà, sottolinea Panofsky, si ripetono ai livelli superiori dell'analisi iconografica e, ancora più in alto, di quella iconologica. L'esempio che egli dà è il seguente: come possiamo riconoscere come apparizione, come evento miracoloso, il librarsi a mezz'aria del bambin Gesù ne *La visione dei Magi* di Rogier Van der Weyden? Ci si offre una rosa di significati equipossibili. Potrebbe infatti trattarsi del momento finale del precipitare del bambino da un'alta rupe, oppure di una semplice indicazione della presenza di un'entità soprannaturale in una dimensione simbolica del quadro (implicando questo fatto che il quadro non è il mero resoconto di una percezione possibile, quanto piuttosto il risultato della giustapposizione di elementi visibili ed elementi simbolici o convenzionali). Tra le due possibilità si dà però una differenza di tipo che non è lecito sottovalutare. Se nel primo caso è sufficiente ricorrere a informazioni sugli oggetti (o eventi, o stati di cose) rappresentati per stabilire di cosa propriamente una certa immagine è un'immagine (nel Vangelo in nessun luogo si legge del lancio del bambin Gesù da una rupe), nel secondo caso le informazioni di quel

tipo non sono in grado di eliminare il dubbio. Posso cioè sempre chiedermi se non si sia voluto fare qualcosa di diverso dal rappresentare il bambin Gesù come corpo volante o apparizione (non considero qui la natura della differenza tra corpi fisici volanti ed apparizioni fantasmatiche di corpi volanti, perché è sufficiente la manifestazione visiva a qualificare l'oggetto rappresentato, in questo caso, come possibile corpo fisico o come possibile apparizione) e cioè dare (per esempio) semplicemente dignità al quadro con l'implicare in ciò che viene rappresentato un intervento della maestà divina: si pensi al caso citato dallo stesso Panofsky, della raffigurazione della *Resurrezione di Nain*, dove la figura che pare librarsi ha proprio questo significato.

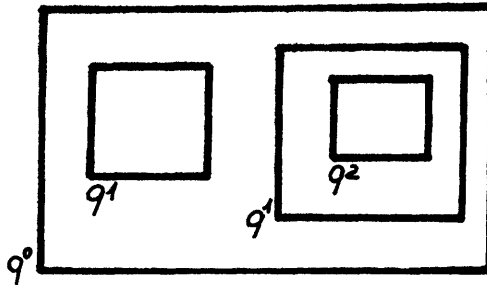
La differenza cui ho accennato pare indicare che esiste un terreno, all'interno della preiconologia (del livello della semplice comprensione non mediata culturalmente di un significato) in cui si sia liberi dalla circolarità tra riconoscibilità del rappresentato e divenire dello stile. Abbiamo visto che il nodo da sciogliere mette capo alla stessa facoltà del vedere immagini: il saper riconoscere che qualcosa è l'immagine di qualcosa d'altro, che un certo dipinto presenta qualcosa e che, in definitiva, è un dipinto, una specie particolare di immagine — tutto ciò va assunto come presupposto incondizionato di un'indagine iconografica ed iconologica. Ma cosa avviene sul piano preiconologico? Io so dire che quello che vedo è un certo insieme di linee: ma posso sempre dire che vedo in esse un uomo, una casa, un prato? E puntuale arriva la domanda: sappiamo che si *i m p a r a* a vedere immagini, che è necessario apprendere un certo tipo di « grammatica della rappresentazione »; e se ciò è vero, si può ancora sostenere che l'immagine sia di per sé veicolo di quello che in essa è rappresentato? A ben vedere, questo modo di domandare nasconde l'invito a rispondere in un senso ben determinato, orienta già le nostre riflessioni. Il bambino deve poter acquisire una certa familiarità con le fotografie prima di poterle intendere come fa l'adulto. Ma questo è un fatto che potremmo anche dare per scontato.

In questo capitolo voglio dedicarmi a un problema ulteriore: Che tipo di fatti — psichici o cognitivi — occorre presupporre per spiegare la comprensione del fatto che qualcosa è un'immagine di un'immagine, ovvero è un'immagine che ne presenta un'altra?

2. - ITERAZIONI.

Cercherò di fare ricorso ancora una volta a situazioni patologiche. In questo caso avranno per noi rilievo immagini che presentano, accanto ad altri oggetti, anche delle immagini.

Prendiamo le mosse dal seguente caso. Nel quadro è presente un altro quadro, che ci mostra il suo contenuto (a differenza di quanto accade, per esempio, nell'*Autoritratto* di Rembrandt che avevamo discusso nel capitolo precedente, in cui il quadro nel quadro è rivolto in direzione opposta all'osservatore, che ne vede solo il retro). Chiamiamo questo un caso di *iterazione* dell'immagine, e lo rappresentiamo schematicamente con l'inscatolamento delle cornici:

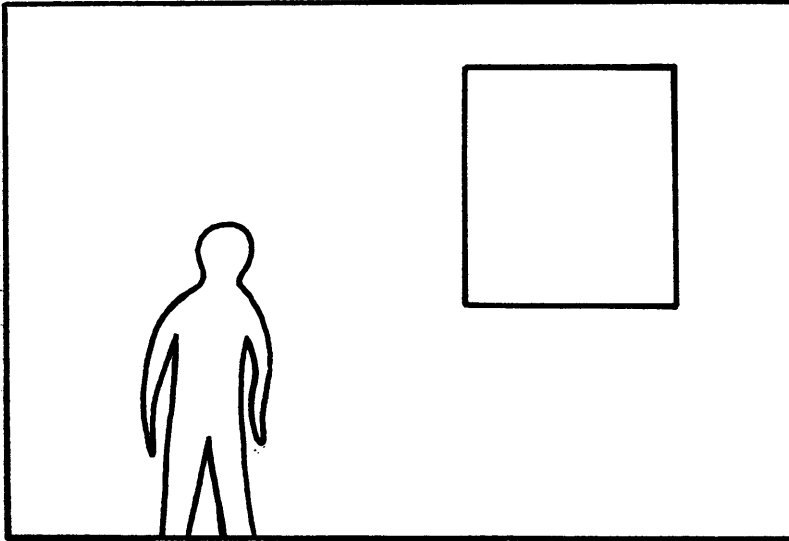


Nulla impedisce, in linea di principio, di reiterare quante volte si vuole il procedimento, anche se vi sono limiti di natura contingente, come l'insufficienza del tempo a disposizione, o l'impossibilità percettiva di vedere un quadro molto piccolo. Possiamo ad ogni modo « misurare » la distanza di un qualsiasi quadro inscatolato a partire dal mondo reale. Il primo quadro, l'oggetto reale che si appende alla parete, è un quadro di livello 0, per brevità q^0 . Il quadro in esso contenuto è un quadro di livello 1 o q^1 ; q^2 è ogni quadro contenuto in un q^1 ma non in un altro quadro e via dicendo.

Corrispondentemente, una scena di livello 0 (s^0) è la scena presentata da q^0 , s^1 è quella presentata da q^1 e così via. Queste differenze di livello debbono essere interpretate solo in relazione a certe caratteristiche che tra poco verranno meglio precisate, ma possono essere anche colte intuitivamente attraverso la condizione geometrica dell'inclusione nel piano.

3. - SCENE E IMMAGINATORI.

Un quadro presenta una scena. Ciò che viene rappresentato è uno stato del mondo, una parte del mondo, così come essa è stata vista od immaginata da una persona — da colui che ha dipinto il quadro, o da chi ha suggerito al pittore come dipingerlo. A chi dobbiamo attribuire questo raffigurare, e quindi immaginare (o ricordare, o credere) che aspetto abbia un certo stato di cose del mondo? Si dà un caso normale, e diversi casi limite che lo circondano. Il caso normale è il seguente: la scena di un quadro di livello n è stata vista (pensata, immaginata, ecc., e quindi ritratta) da un individuo che fa parte della scena di livello $n-1$, di cui q^n è un oggetto:

 $q^0 \quad s^0$ $q^1 \quad s^1$

C'è quindi qualcosa come una presupposizione di esistenza in questo caso normale: per ogni scena e ad ogni livello c'è un individuo che appartiene ad una scena del livello immediatamente inferiore e che immagina la scena stessa. Per comodità mi riferirò d'ora in poi a questo individuo come all' *i m m a g i n a t o r e*. È tuttavia evidente che possono esservi quadri le cui scene mostrano solo altri quadri, e non soggetti che si può immaginare aver dipinto questi ultimi. La nostra presupposizione concerne pittori od immaginatori possibili. Si pensi inoltre

all'obiezione seguente: se tutti i possibili soggetti appartenenti a s^n fossero affatto ignari dei contenuti dei quadri di livello $n + 1$? Ad esempio nel caso che questi quadri rappresentino certe scene immaginate dal pittore « reale ». Ma è chiaro che se i soggetti della s^n dovessero attribuire il contenuto del q^{n+1} a qualche immaginatore, dovrebbero cercarlo tra gli individui che affollano il mondo cui essi stessi appartengono. Non potrebbe nemmeno porsi il problema di cercarlo in uno dei livelli inferiori al loro.

Con questa affermazione (un'ovvia affermazione: come pensare che il personaggio di un quadro possa interagire attivamente con un essere reale?) ho voluto adombrare quella importante caratteristica della non-reversibilità della relazione di inscatolamento tra scene, non reversibilità che deve essere assunta in rapporto ai possibili comportamenti o stati o episodi mentali (credenze, giudizi, immaginazioni) degli abitanti di un livello dato. Quest'ultima condizione significa che il pittore può anche costruire scene di livello 1 impossibili a pensarsi per qualsiasi abitante di livello 0 (ad esempio fare un interno aristocratico dell'800 e rappresentare appeso alle pareti un poster di Marilyn Monroe) ma con il fare questo o si assume delle responsabilità nel caso in cui voglia usare il suo quadro per fare asserzioni — la sua rappresentazione può venir giudicata falsa — oppure attribuisce un insieme di conoscenze del tutto particolari a qualche individuo appartenente a s^0 , e questo fatto deve poter essere riconosciuto da chiunque guardi il quadro, e soprattutto da chi non sappia nulla delle relazioni temporali tra Marilyn Monroe e, poniamo, la regina Vittoria. Ne segue che la prima tesi che ho enunciato, che esiste un immaginatore di livello inferiore alla scena immaginata, esprime una caratteristica essenziale per configurare insiemi di conoscenze e loro portatori¹.

¹ Abbiamo una variante se q^0 rappresenta dei soggetti di livello 0, k^0, l^0, m^0, \dots , tali che, per qualche individuo $k, l, m \dots$ appartenente al mondo reale, k è identico a k^0 , l è identico a l^0 , m è identico a m^0 , \dots . Quindi q^0 è un quadro intrinsecamente realista, che fotografa (almeno) un pezzo di realtà. A questo punto alcuni degli eventuali q^1 appartenenti a s^0 devono essere intesi come rappresentazioni degli oggetti delle credenze (percezioni ecc.) di individui nel mondo reale (o anche solo) possono essere intesi in tale modo. Per fare un esempio, si pensi alla fotografia del pittore nel suo studio.

4. - CREDENZE ITERATE.

Intendo fare alcune osservazioni sul valore di verità delle rappresentazioni, dato che il problema del realismo rappresentativo si pone in qualche misura anche sotto questo rispetto, e non solo riguardo al modo in cui viene strutturato il pattern percettivo di un quadro. La questione del valore di verità non si pone sempre e comunque, e parrebbe anzi esser un caso anomalo: nella norma i quadri *non* sono usati per fare asserzioni, e sono contemplati senza che venga sindacata la loro verità, o addirittura paiono per essenza escludere la determinazione di un valore di verità, come accade nelle rappresentazioni de *L'invidia sconfitta dalla prudenza* e simili. Ma è tuttavia possibile usare le immagini per fare asserzioni. Ovvero: nel caso normale le immagini non vengono usate come possibili contenuti di mosse nel gioco linguistico assertorio, e nemmeno possono venir considerate alla stregua di giudizi — a meno che non le si consideri, seguendo una proposta di Brentano² una sorta di giudizi sull'immaginazione del pittore. Se tuttavia consideriamo le immagini quando sono usate per fare asserzioni, e se tali asserzioni sono vere, le scene possono essere soltanto queglii stati del mondo per i quali vale che un individuo li ha visti e rappresentati, o che crede che le cose stiano in questo modo. Scene che siano null'altro che ciò che un individuo fantastica non verranno prese in considerazione (a meno che non le si intenda come utilizzabili o utilizzate a guisa di mosse assertorie).

Vi è anche qui un caso normale circondato da casi limite. La modalità della credenza, del credere che ciò che si rappresenta sia un fatto, costituisce il caso normale, e per questo motivo si può pensare alla logica dell'immagine realistica iterata come a una logica della credenza iterata. Ciò significa che il valore di verità di un quadro di livello n non è funzione dei valori di verità dei quadri di livello superiore contenuti in esso. Se un q^2 è falso, se non esiste la scena da esso rappresentata, q^1 nel rappresentare q^2 non presenta uno stato di cose falso. Inoltre, verità e falsità sono in primo luogo di pertinenza delle credenze di un certo immaginatore, e i quadri che le riportano sono veri o falsi solo nella misura in cui vengono usati come asserzioni del sussistere delle scene intese in essi. Ma come resoconti di una credenza essi sono veri

² Brentano, 1874/1925, II, p. 61.

o falsi solo se compiono il loro ufficio rappresentativo fedelmente o meno. Se osserviamo la seguente tavola di verità pittorica³ per credenze rappresentate

(a)	V	V	V
(b)	V	F	F
(c)	F	V	F
(d)	F	F	?

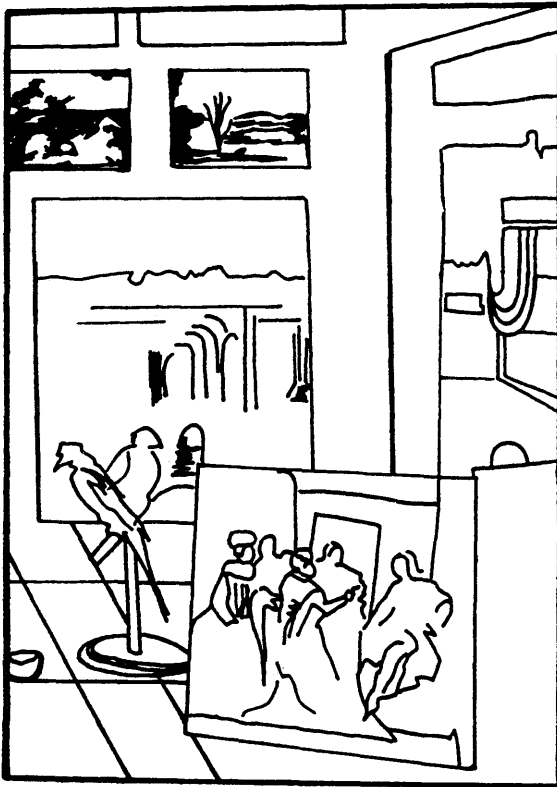
notiamo come sorgano due problemi. Il primo è che pare che solo nel caso (a) si possa sapere con certezza chi sia nel giusto rappresentando la credenza inscatolata, perché sia l'immaginatore che colui che raffigura la sua credenza sono nel giusto; in (b), (c), e (d) non possiamo riconoscere mediante nessun contrassegno particolare se la responsabilità dell'errore vada attribuita all'uno o all'altro o ad entrambi. Il secondo problema è nel caso (d), in cui il valore di verità da attribuire a q^1 è indeterminato, e questa possibilità si verifica nel caso in cui una rappresentazione successiva, sbagliandosi sul conto di una credenza errata, inavvertitamente la « corregga ». Ne segue che non potremmo distinguere tra (a) e (d), e che la tavola di verità comporta una lacuna.

Un altro modo per esprimere questo fatto è dire che i quadri inscatolati non possono essere considerati da un punto di vista assoluto. Dobbiamo sempre connettere un quadro alla scena in cui esso è esposto e ai (possibili) abitanti di quella scena; e considerare ciò che esso rappresenta in relazione alle credenze che immaginiamo di attribuire a quegli stessi abitanti. L'iterazione di credenza in particolare deve essere dipanata a partire dal livello più esterno, quello in cui un indi-

³ I valori di verità si riferiscono al frammento di quadro delimitato su cui compaiono come iscrizioni; e alla credenza che corrisponde al quadro più interno. Si deve leggere la tavola da sinistra a destra per osservare come l'immagine vera o falsa di una credenza vera o falsa sia rappresentata da un'immagine ulteriore inscatolata nella prima.

viduo reale ha dipinto un quadro reale q^0 ; un q^1 appartenente a q^0 può venir inteso come ciò che il pittore vero riteneva che l'immaginatore di livello 1 ritenesse; e così via. Il senso del quadro è per così dire parassitario del senso del mondo.

La verità delle credenze deve essere controllata volta per volta. Questo controllo si può effettuare in modo diretto solo in certe occasioni speciali, quelle in cui ogni scena ed ogni quadro in essa contenuto siano confrontabili con situazioni e credenze del livello reale. Esiste poi un controllo a corto raggio, che si può effettuare a partire da un certo livello, e che si limita ad un intorno immediato, comprendenti i livelli inferiore e superiore. Qui il criterio può essere ancora quello del confronto con la realtà, ma può anche rendersi necessaria un'integrazione o addirittura una sostituzione di esso col più debole criterio della coerenza interlivellare. Un quadro di Francken II mostra un q^1 in cui

 q^0 q^2 q^1

Apelle dipinge un q^2 che rappresenta Campaspe. La s^1 in cui appaiono Apelle e la sua modella è barocca, e conformi ad essa sono gli abiti che i nostri personaggi indossano. Evidentemente q^1 è una rappresentazione (che supponiamo vera) di una credenza falsa. A stabilire ciò è intervenuto il confronto con la realtà (per il tramite della testimonianza storica; Grecia antica e abiti delle corti europee non vanno d'accordo). Ma cosa dire di q^2 ? In esso Campaspe appare abbigliata esattamente come in q^1 . Ma la responsabilità di ciò non è di Apelle, che si limita a riprodurre fedelmente ciò che vede, ma dell'immaginatore che ha prodotto la scena in cui Apelle si situa.

Una credenza falsa può originarsi in un punto della catena e trasmettersi in avanti. Ma non è ritenuta falsa dagli individui dei livelli più alti: solo dai livelli inferiori è possibile stabilirne la falsità. Apelle si comporta innocentemente, e possiamo anche immaginare che egli tra sé e sé protesti per gli strani vestiti che lui e la sua modella indossano! Ma ciò non ha nulla a vedere col nostro sapere che quei vestiti non sono rappresentati veritativamente. È solo in quanto noi sappiamo ciò che possiamo figurarci una sua creazione. Egli è costretto a dipingere Campaspe vestita di raso, se vuole farne un ritratto che dall'interno delle scene in cui egli e la sua modella si trovano sia valutato come vero.

5. - CORNICI E FINESTRE.

Finora ho considerato la cornice come limite tra il reale e l'immaginario. Questa sua caratteristica è relativizzata ai vari livelli, e si ripropone in ciascuno di essi. Se così non fosse, non potremmo riconoscere all'interno di una s^n un quadro come tale, come diverso dagli altri oggetti della scena per via della sua proprietà di esser immagine. Ma allora, si obietterà, vuoi sostenere che una scena di un quadro è in qualche modo una scena reale? Cosa vuol dire, in questo caso, distinguere la realtà dall'immagine? Rispondo riaprendo la questione della continuità tra il nostro mondo e quello del quadro, e ampliandola a forme di continuità che non sono soltanto spaziali. Per poter guardare o intendere un quadro (inscatolato o no) in quanto quadro, dobbiamo in qualche modo fare lo sforzo di immergerci nella scena che lo ospita, diventarne attori, istituire una continuità ideale tra il mondo e lo spazio della nostra — reale — esperienza e quello fittizio ma illusionisticamente evocato dal quadro. Una volta che si è prodotta questa messa in comune il quadro nel quadro sarà disponibile non come immagine di un quadro ma come

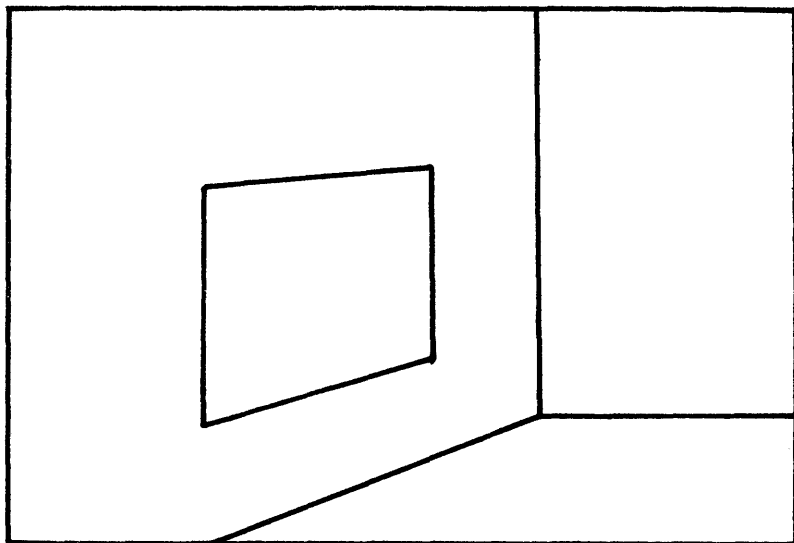
quadro e nient'altro. Qualcosa di simile era stato rimarcato da Husserl, che così descriveva le sue peregrinazioni nella Galleria di Dresda:

« noi giriamo per le sale, ci fermiamo davanti a un quadro di Tenier, che rappresenta una galleria di quadri. Supponiamo che i quadri di quest'ultima rappresentino di nuovo dei quadri, che a loro volta rappresentino delle epigrafi leggibili, ecc., e possiamo così misurare quale intreccio di rappresentazioni e quante mediazioni si possano effettivamente instaurare rispetto alle oggettività apprensibili » (Husserl 1913, § 100).

Vale la pena di notare che le sue passeggiate Husserl le effettuava per metà nel ricordo e per metà nell'immaginazione, e che non sono certo traslazioni fisiche i voli translivellari che compie chi a sua volta legge quelle righe e le comprende. Non bisogna allora pensare che le cornici del mondo vero siano distinte da quelle immaginarie in virtù di qualche strana proprietà strutturale; le une come le altre separano il reale dall'immaginario, e le prime sono cornici del mondo vero in quanto — strana tautologia! — appartengono al mondo vero.

È allora impropria la metafora della finestra che ho usato finora? Il quadro *non* è, in generale e primariamente, una finestra su un'altro mondo prossimo a quello in cui siamo situati. Ma in certe condizioni può diventare una finestra su tale mondo. In tal caso la cornice non separa più il reale dall'immaginario, ma il reale dal reale, come avviene nel *trompe-l'oeil*. Intendo dire che le condizioni dell'illusione debbono essere particolarmente forti per produrre l'effetto di non-iterazione, e ciò dipende in buona parte dal repertorio tecnico del pittore; ma è anche vero che vi sono alcune condizioni minimali, che risiedono in certe proprietà che le immagini devono possedere, e di esse ci occuperemo in quanto segue.

Deve in primo luogo essere istituibile una *continuità spaziale* tra gli ambienti che ospitano le scene dei vari quadri, nel senso in cui si è parlato di ciò nel capitolo dedicato allo spazio nell'immagine. Ad esempio deve essere conservata la condizione della comunanza dell'orizzonte (condizione di rinforzo, anche se non strettamente necessaria, è quella della comunanza del punto di fuga). È in certa misura determinante anche la *forma della cornice*, che deve essere compatibile con l'inclinazione della parete in cui vogliamo che si apra la nostra finestra.



Vi sono pittori che non sono riusciti appieno a fare di un'area del quadro una finestra. Si veda il *Noli me tangere* di Holbein. In basso a destra è raffigurata la caverna che ospitò il corpo del Cristo, con i due angeli « seduti l'uno dalla parte del capo e l'altro dei piedi ». Ma l'informazione percettiva è interpretabile anche diversamente: potrebbe trattarsi di una lapide che reca, illuminata, il dipinto dei due angeli.



Manca la possibilità di istituire una continuità tra gli ambienti anche perché la regione di tela in cui è raffigurato l'interno del sepolcro è

campita in un bruno profondo, che nega qualsiasi indicazione prospettica (o addirittura la fornisce errata, essendo di per sé il nero fortemente retrocedente). Può allora capitare che, contrariamente alle intenzioni del pittore, noi vediamo l'immagine inclinata di un ambiente, anziché l'immagine di un ambiente inclinato.

Vi sono invece pittori che, pur volendo mostrare un quadro nel quadro, hanno aperto una finestra nel quadro: è quanto ad esempio accade a Vasari (*Studio del pittore*). Nonostante la cornice sia ben rilevata e inequivocabilmente non integrabile alla parete di fondo — il che costituisce un forte fattore di resistenza allo sfondamento — l'uniformità cromatica e chiaroscurale della scena e del quadro in essa contenuto, nonché il ripetersi dell'immagine della modella con diminuzioni scalari che soddisfano le leggi della costanza, fanno apparire il pittore intento a ritoccare non la sua tela ma lo stipite di una porta al di là della quale si staglia una figura umana.

6. - CORNICI E ASPETTI.

Per tutti i casi in cui abbiamo visto dialogare un personaggio di livello n con un personaggio di livello $n + 1$ risulta importante la seguente considerazione: sia il quadro n che il quadro $n + 1$ presentano la caratteristica fenomenologica di bloccare i possibili elementi di aspettualità della cosa vista in quell'immagine. Non ci è possibile trovare tra il personaggio di livello n e quello di livello $n + 1$ la stessa differenza che esiste tra il personaggio del mondo reale e il personaggio- n : entrambi sono non aspettuali. Cosa accade dunque nel caso dell'immagine iterata? Non siamo più in grado di distinguere la scena dall'immagine in essa contenuta a partire dalle caratteristiche dell'aspettualità. C'è, come ho già notato (nei capitoli 2 e 3) una precisa differenza tra l'aspetto di una cosa e l'immagine della stessa cosa dallo stesso punto di vista. Mentre l'aspetto non è che un elemento di una serie e presuppone quest'ultima, non ha esistenza indipendente al di fuori di essa, l'immagine è in primo luogo una cosa⁴. Una differenza che ho illustrato dicendo che di un'immagine possono darsi aspetti, ma che non vi sono aspetti di aspetti. Posso far ruotare tra le mani una fotografia di Carlo, ed essa mi mostrerà aspetti di volta in volta differenti se-

⁴ Si cfr. Husserl, 1900-1901, pp. 337-338.

guendo legalità dipendenti dalla sua natura di cosa materiale — specificamente di porzione di una superficie materiale. Sulla base di questi aspetti posso poi produrre immagini le quali avranno ancora aspetti e così via — senza che si possano fissare limiti alla possibilità dell'iterazione. D'altro lato, l'aspetto di una cosa non mi si può dare attraverso aspetti. Se così fosse, esso sarebbe una cosa a sua volta; ma a questo punto dovremmo risolvere il problema del suo modo di offrirsi alla percezione, che non permetterebbe di distinguere tra la cosa ed il suo apparire, mentre sappiamo che questa distinzione ci è necessaria se vogliamo rendere ragione della nozione di percezione di una cosa materiale. Risulterebbe da ciò un regresso all'infinito: se l'aspetto 1 mi si dà solo attraverso l'aspetto 2, questo può darsi solo attraverso aspetti 3 e così via. Questa distinzione tra aspetti e immagini per il tramite dell'applicabilità di certe proprietà strutturali alle seconde ma non ai primi ci torna utile per chiarire il caso dell'immagine iterata. Possiamo infatti chiaramente distinguere tra una cosa e la sua immagine, anche se quest'ultima è perfettamente illusionistica sotto ogni profilo (cromatico, geometrico, chiaroscurale) sottoponendo quello che vediamo ad una prova di realtà che poi non è altro che un piccolo esperimento di movimento. Facendo un passo a destra o a sinistra provochiamo un mutamento nella scena percepita, e comprendiamo se a mutare sono aspetti delle cose o aspetti dell'immagine, per via del dissolversi (nel secondo caso) o del permanere (nel primo) di quelle invarianti che sappiamo legate alla percezione di oggetti. Ora, questa possibilità di distinzione ci è negata nel considerare il rapporto tra la scena che viene presentata e l'immagine che è contenuta (e quindi presentata a sua volta) in essa. Non c'è una possibilità di prova di realtà, perché gli aspetti di cose o persone che abitano la scena rappresentata sono ridotti all'unico aspetto che presenta(ro)no a chi ha prodotto l'immagine. Così, questo stesso aspetto non può rimandare (se non allusivamente) ad una serie, non è un momento non indipendente di una serie: diventando un'immagine, perde il suo carattere essenziale, diviene una cosa. Dell'immagine nella scena rappresentata si danno allora aspetti nello stesso modo in cui se ne danno dell'immagine contenuta nella scena stessa. È per questo che si può giocare sull'ambiguità tra quadro e finestra rappresentati. Per fare di un quadro rappresentato una finestra è sufficiente alterare certi indici più o meno normali (cornice, colore, inclinazione) basandosi sull'equivalenza illusionistica — che resiste a

differenziazioni percettive — tra l'immagine dell'immagine di una scena e l'immagine di una scena *tout court*.

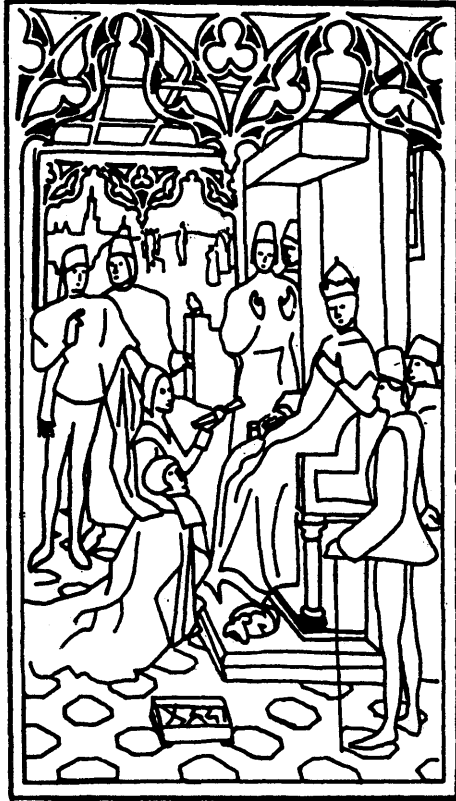
Presento alcuni esempi. Un quadro del Bassano (il *Banchetto di Cleopatra*) mostra una tavolata con diversi personaggi. Il tavolo accenna prospetticamente ad un ambiente che appare sullo sfondo. Ma questo ambiente è da intendersi come « accessibile » ai commensali, o si



tratta di un affresco che chiude la sala? L'ambiguità è di difficile soluzione, restando solo nell'ambito di quel che riusciamo a percepire (si può, è evidente, ricorrere ad altri criteri. Forse esiste una sala da pranzo vera fatta nell'uno o nell'altro modo, forse esistono precise indicazioni dei committenti del pittore, tramandate in una lettera. Ma in mancanza di questi criteri esterni non si può compiere alcun passo verso una risposta univoca).

La cornice assume a volte un esplicito carattere narrativo. Un

esempio particolarmente pregnante è il quadro di Dirk Bouts *La giustizia dell'imperatore Ottone*. La scena si svolge tra due cornici. La prima è la cornice del quadro, in legno traforato. La seconda è dipinta



nel quadro, e — di forme del tutto simili alla prima — racchiude un paesaggio. Ma come dobbiamo intendere quest'ultimo? È un paesaggio reale, oppure un dipinto sul muro di fondo della stanza? Nel primo caso, le due cornici svolgono una funzione simmetrica: la scena è tale per gli abitanti del mondo reale così come per quelli del paesaggio sullo sfondo, al di là della seconda cornice; noi veniamo accomunati a questi ultimi, e così a noi come a loro viene offerta una sorta di *tableau vivant* (la prova del fuoco) nell'intercapedine fra il nostro ed il loro mondo. Nel secondo caso, così come la scena sta a noi, il paesaggio sta agli abitanti della scena. In entrambi i casi l'uniformità delle cornici spinge



gli osservatori ad insistere perché venga ad essi concesso qualcosa di piú di quello che il quadro può offrire.

In molte raffigurazioni di S. Luca è evidente l'errore tipico della non considerazione dell'aspettualità. La Madonna che compare nel ritratto di S. Luca, rappresentata cioè nel q^1 , si mostra di tre quarti così come la vediamo noi dalla nostra posizione. Ciò è possibile solo se, per assurdo, ammettiamo che S. Luca si alzi e venga a ogni pennellata a guardare il suo modello dal nostro punto di vista. L'immagine della Vergine passa inalterata da q^0 a q^1 , senza che si tenga conto della modificazione che dovrebbe invece subire. Inoltre, in q^1 essa non subisce nemmeno l'alterazione dello scorcio, per la quale dovrebbe apparire molto piú allungata di quanto non appaia effettivamente.

Una variazione riuscita del tema è costituita invece dal *San Luca* di Martin van Heemskerck. Il bambino Gesù e la Vergine compaiono sia nel quadro di livello 0 che in quello di livello 1, ma il loro aspetto, conformemente alla differenza dei punti di vista, muta. In q^0 vediamo il gruppo come esso appare dal nostro punto di vista, in q^1 ci viene offerta l'immagine che S. Luca può catturare. Il gioco degli sguardi è di grande efficacia costruttiva. La Madonna guarda verso l'osservatore fuori dal quadro, attraendolo all'interno di questo. Tra le sue braccia il bambino guarda il pittore a destra, che ne dipinge l'immagine dalla quale a sua volta il bambino lancia un'occhiata, al di fuori dei due quadri in cui è confinato, verso il mondo dell'osservatore — una tensione rafforzata dal gesto vivacemente deittico.

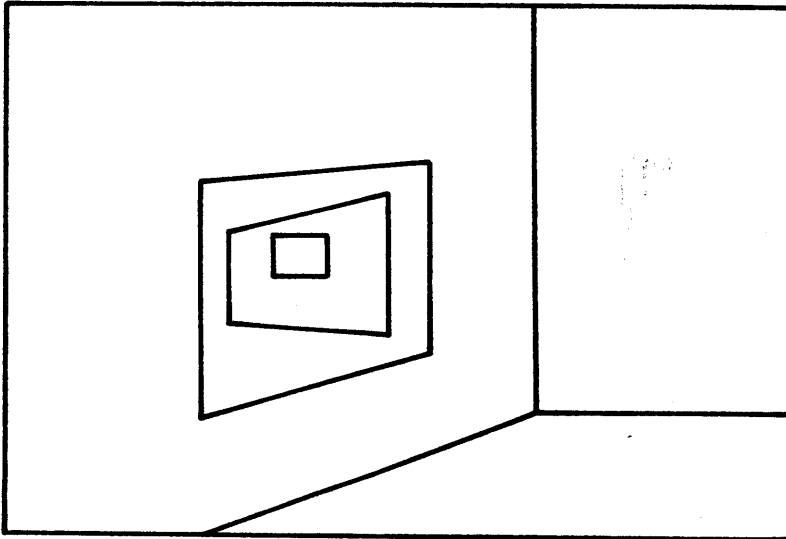
7. - RELAZIONI CAUSALI.

Spesso ciò che deve venir preso in considerazione nel discutere gli elementi dell'immagine iterata è il dispiegarsi delle relazioni di causa ed effetto, e con ciò stesso la struttura della temporalità. Il quadro presenta un insieme non solo di situazioni ma anche — implicitamente — di processi ed eventi, presenta quelle come risultato di questi. Supponiamo che q^0 ritragga una scena con dei personaggi e q^1 (un elemento di questa scena) ritragga uno di questi personaggi sul letto di morte. Chi ha (idealmente) dipinto il q^1 ? Ovvero: quale evento o processo può essere alla base di questa situazione? La risposta realista è: nessuno. Non esiste un mondo dotato di struttura causale in cui possa darsi un'effettiva percezione del futuro — il q^0 deve quindi essere frutto di immaginazione, perché falso. I quadri nei quadri possono, in linea

di principio, presentare situazioni che alterano la struttura della causalità e della temporalità, e pertanto costituiscono un tipo di tematizzazione teorica di questa forma del mondo, sviluppato stabilendo transidentificazioni tra mondi causalmente/temporalmente inaccessibili.

8. - ITERAZIONI RIDONDANTI.

Consideriamo ora un'importante caso, quello del collasso dell'iterazione. In generale, i quadri nei quadri posseggono degli indici percettivi che mostrano che si tratta di immagini di immagini; ad esempio il loro presentarsi inclinati rispetto a chi osserva il quadro vero q^0 (in modo canonico, ovvero disponendo la direttrice perpendicolarmente al piano del quadro). Ma se pure i vari quadri inscatolati l'uno nell'altro sono immagini deformate in vario modo di quadri inclinati, secondo le più complicate modalità, mi basta che il quadro che ho di mira, a qualsiasi livello di inscatolamento esso si trovi, giaccia percettivamente su di un piano perpendicolare alla direzione del mio sguardo perché io lo possa considerare alla stregua di un quadro di livello 0. In questo caso q^0 , q^1 , q^2 , possono diventare per me meri disegni su di un muro al quale è stato appeso q^3 , oppure q^1 e



q^1 q^2 q^3

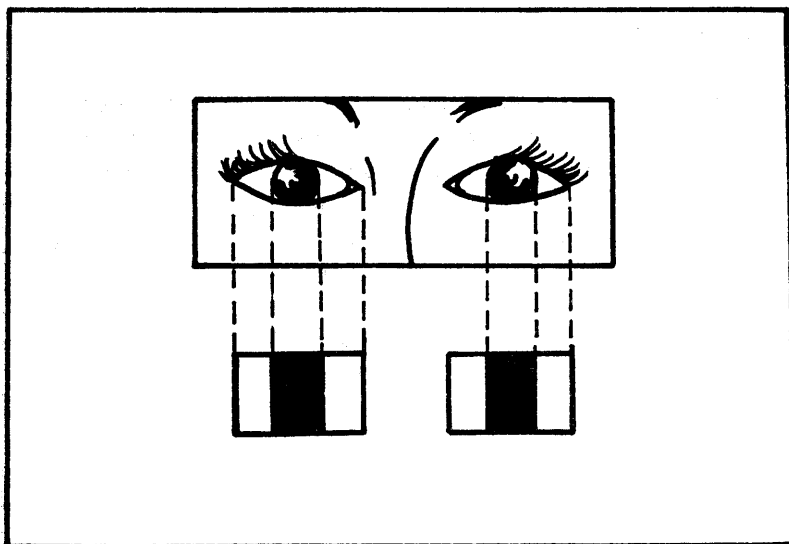
q^2 apparirmi come una finestra trapezoidale dietro alla quale vedo un muro su cui è appeso q^3 . La riprova di questa possibilità di saltare a piè pari i vari livelli intermedi tra q^0 e q^3 è data da una procedura (immaginaria) di ritaglio: se posso ritagliare un q^n ed incorniciarlo in modo che chiunque lo guardi lo prenda per un q^0 , le immagini in cui esso è inscatolato sono per così dire ridondanti. Detto in altro modo, vale, nelle condizioni sopra citate, una sorta di regola di cancellazione: sostituisci a qualsiasi n il valore 0, una regola che elimina la memoria dell'iterazione. L'immagine iterata diventa immagine immediata, e possiamo rivolgerci ad essa con la conveniente immediatezza.

Vi sono altri casi in cui siamo invitati a « forzare » i vincoli che sembrano esserci imposti nell'iterazione dell'immagine, e in cui ci pare del tutto naturale fare a meno di tali vincoli. Sono i casi in cui un quadro di livello n presenta un volto — e naturalmente non si tratta di una rappresentazione qualsiasi, ma di un volto che abbia dimensioni compatibili con quelle dei personaggi che abitano la scena raffigurata e che sia dipinto in uno stile non dissimile da quello del quadro ospite. Davanti ad alcuni quadri in cui sono rappresentate effigi di santi portate in processione non possiamo sottrarci alla sensazione che gli effigiati siano in qualche modo partecipi alla scena, siano lì a controllare o comunque svolgano la parte di spettatori interessati. Ma accade così anche nella realtà, quando i quadri degli antenati appesi alle pareti della sala da pranzo sembrano far entrare quella folla di personaggi austeri nelle vicende della casa — essi paiono giudicare con severità le mosse di ognuno di noi, e allora manteniamo un deferente silenzio. Il nostro esempio non sembra quindi dovere la sua specificità ad una caratteristica propria della struttura di iterazione dell'immagine, quanto piuttosto essere radicato in situazioni elementari del nostro quotidiano imbatteci in immagini particolarmente vive o dotate di un qualche potere di suggestione, o legate alla catena dei nostri ricordi e degli eventi della vita di chi ci è caro. Si tratta indubbiamente pur sempre di una modificazione — alle immagini non si dovrebbe poter parlare come alle persone, a meno di dimenticare che esse non possono risponderci — ma è una modificazione assai comune e del tutto naturale, e ormai così profondamente intrecciata con gli atti normali della nostra esperienza da lasciare a volte scomparire o mascherare il carattere modificante che la distingue da quegli atti (e condizione per ciò è certo l'estrema pregnanza dei tratti che rappresentano il volto).

9. - SGUARDI (II).

Il nostro andare avanti e indietro per i livelli, come abbiamo potuto constatare, può presentare diverse modalità. A volte possiamo essere molto esigenti, e lasciarci andare soltanto alla suggestione di quadri che presentino inscatolamenti del tipo a finestra, per far correre senza fatica lo sguardo nella prospettiva di sale che si apre davanti ai nostri occhi, oppure cercare un quadro che presenti condizioni per le quali possa essere applicata la nostra regola di cancellazione degli indici di livello. Altre volte, meno raffinati, ci accontentiamo di mettere a fuoco le scene inscatolate, anche se imperfette, conservando magari la consapevolezza che si tratta di quadri nei quadri, e partecipiamo degli avvenimenti che ivi si svolgono. Nel primo caso è la costituzione stessa dell'immagine a imporci con evidenza l'impressione dell'oggetto rappresentato. Nel secondo sono necessari un aggiustamento ed una correzione, ad esempio per riconoscere una casa e figurarcene la struttura a partire da un'immagine inclinata di essa.

Ma anche all'interno di quest'ultimo caso c'è una singolarità. Per quanto rappresentato in modo deforme, colto di scorcio, allontanato in una progressione smisurata di inscatolamenti, e per quanto noi ci disponiamo ad osservare non canonicamente il quadro, ma di lato, in diagonale: uno sguardo a noi diretto ci raggiunge ovunque siamo. Lo sguardo colto dal pittore che ne è stato sedotto non si lascia alterare da alcuna successiva riproduzione, cosicché non è necessario un nostro intervento per liberarlo. Di fronte ad esso siamo, per così dire, del tutto passivi. La spiegazione di ciò è molto semplice. La condizione perché uno sguardo dipinto colpisca il suo osservatore è che, rispetto ad una determinata posizione del volto, sia conservata una determinata proporzione tra la parte visibile della cornea e la parte visibile dell'iride:

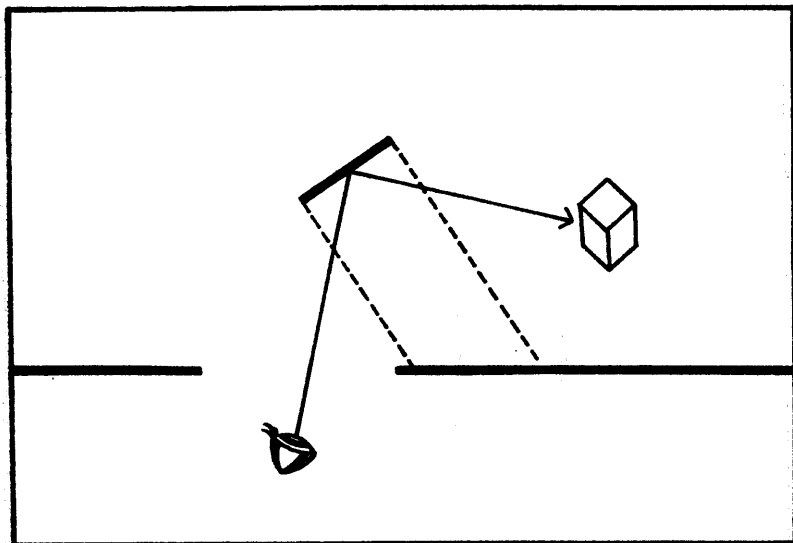


A ogni posizione del volto è associato un determinato valore della terna percepita [bianco, nero, bianco]. Quest'ultima proporzione non viene alterata inclinando in un qualsiasi modo il quadro rispetto all'osservatore, per cui lo sguardo colpirà comunque il suo bersaglio, anche se le alterazioni sono state iterate assieme all'iterazione dell'immagine.

10. - SPECCHI.

Possiamo per terminare inserire alcune considerazioni sull'ultimo, inquietante ospite delle scene rappresentate, lo specchio. Abbiamo visto che in un certo qual modo lo specchio funziona come una finestra vera, e quindi possiamo concludere che le *immagini* di specchi debbono soddisfare una certa parte delle condizioni che avevamo posto sulle immagini delle finestre: ad esempio la possibilità di istituire una continuità percettiva tra l'ambiente al di qua e quello al di là della superficie dello specchio. Inoltre, si deve accondiscendere a certe leggi dell'ottica, per le quali gli specchi riproducono quello che si trova davanti ad essi secondo certe modalità. E, se ci limitiamo agli specchi piani, riconosciamo che uno specchio rappresentato in un quadro può venir rappresentato svolgere la sua funzione solo se la perpendicolare portata ad un

punto della sua superficie non cade all'interno della cornice. Le cose stanno grosso modo come nel disegno:

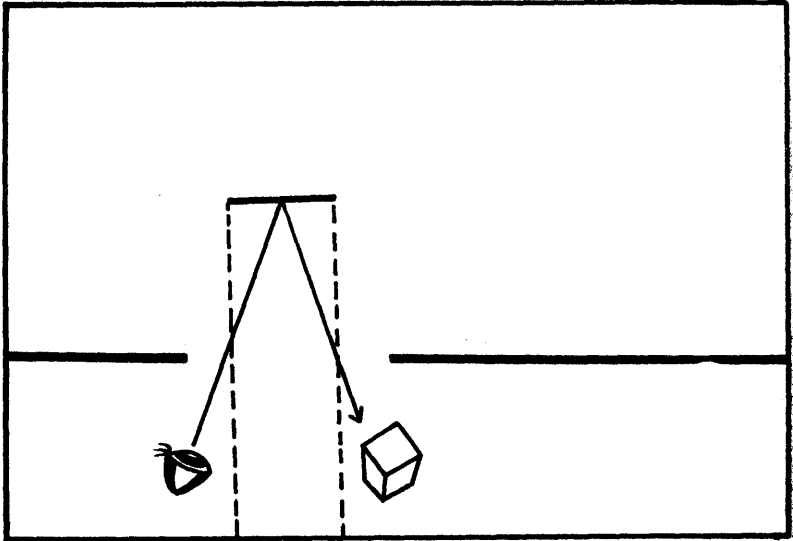


(a)

Si deve immaginare che il quadro sia realmente una finestra che ci permette di guardare in uno specchio reale.

Nel caso (b) lo specchio dipinto dovrebbe riflettere qualcosa che appartiene al mondo vero: il che non è certo auspicabile. Posta questa impossibilità, nel caso (b) non potremmo sapere — se non ricorrendo ad altri sistemi informativi, come le differenze di luminosità — che si tratta di uno specchio, dato che esso presenta un'immagine il cui contenuto è di necessità immutabile al variare della nostra posizione, mentre per gli specchi sussiste la necessità esattamente opposta: essi devono mostrare di assecondarci nel presentare noi e i nostri movimenti. La condizione per cui (a) può essere l'immagine di uno specchio deve venir soddisfatta ad ogni livello, per ciascun quadro inscatolato. Lo specchio *a* di livello *n* non può che riflettere gli oggetti di livello *n*, e mai quelli di livello *n-1*: gli osservatori che abitano una scena di livello *n-1* non possono utilizzare lo specchio nel quadro per ottenere informazioni sul loro mondo (possono, naturalmente, usare lo specchio per avere informazioni su ciò che è loro otticamente inaccessibile per via diretta al

livello superiore). È a partire da questa elementare osservazione che quadri come *La Revolution* di Magritte o *Las meninas* di Velasquez costruiscono buona parte del loro contenuto di paradossalità.



(b)

Se il quadro fosse una finestra, lo specchio nel quadro dovrebbe riflettere oggetti al di qua del quadro

CAPITOLO SETTIMO
I CONFINI DELL'IMMAGINE

1. - PARADOSSI DEL VEDERE.

Uno dei classici modi di procedere del filosofo consiste nel mostrare i presupposti di una tesi, ciò di cui non si può fare a meno se si vuole comprendere un'asserzione e che, di solito, viene nascosto dalla forma dell'asserzione stessa. Questo lavoro può portare a scoperte interessanti, che obbligano spesso ad una revisione dei nostri modi di pensare più inveterati, siano essi luoghi comuni radicati nelle consuetudini linguistiche o sociali, siano invece raffinate costruzioni teoriche. Ad esempio può manifestarsi una contraddizione tra quanto abbiamo asserito in piena buona fede e le premesse su cui saremmo tentati di fondare la nostra asserzione — in questo caso dovremo rivedere le premesse, o la conclusione, o la struttura stessa dell'argomento. A volte — come nel caso dei paradossi della logica — sono strutture e modi di pensare molto vicini al nucleo profondo delle nostre attività cognitive a venir messi in forse. Qualcosa di simile avviene anche nell'ambito delle immagini, allorché le nostre aspettative di fronte ad un certo pattern percettivo vengono sistematicamente deluse. Questo d'altronde non ha — di solito — le implicazioni distruttive che — per fare un esempio — il paradosso di Russell ebbe sulla teoria fregeana dei fondamenti della matematica. Nel caso delle immagini che deviano dalla norma (le immagini che chiamerò « patologiche ») è sempre possibile stabilire cosa non va e rifiutare di conseguenza l'immagine come si rifiuterebbe una proposizione non conforme alle regole della sintassi. Che questa possibilità di analisi dell'immagine possa essere fatta senza conoscenza esplicita o implicita delle regole di rappresentazione (che tali regole possano essere scoperte via via

che si analizza l'immagine) testimonia ad ogni modo a favore di una radicale differenza tra immagini e proposizioni o strutture linguistiche in genere; mi occuperò di questo nel capitolo 10. Nelle pagine seguenti seguiremo il filo analitico propostoci da due artisti del '900, Escher e Magritte.

2. - ESCHER E I FONDAMENTI DELLA RAPPRESENTAZIONE.

Credo che per la comprensione dell'opera di Escher sia necessario l'isolamento del nucleo teorico, che a mio avviso non è ridicibile — come spesso viene indicato — ad una mistica della rappresentazione dell'infinito mediante il finito, o alle sfumature ideologiche dell'espressione di un'ambiguità che altro non sarebbe che l'essenza stessa della cultura contemporanea¹. L'ambiguità che mi interessa, che poi è quella della forma pittorica di rappresentazione, è completamente interna a questa ultima, e si manifesta nelle immagini stesse prima di qualsiasi interpretazione. I casi più comuni sono quelli del rapporto tra figura e sfondo², anche perché si tratta del tipo di ambiguità radicato nelle forme più elementari della percezione. Un primo livello di complicazione si ha nella contrapposizione tra figure geometriche (come nel caso della doppia croce) e immagini ad incastro di cose o esseri umani. Le condizioni che presiedono alla scelta di cosa sia figura e cosa sia sfondo saranno nel primo caso solo di primo livello (maggiore o minor spessore dei bracci della croce, prevalenza del nero sul bianco, orientamento, ecc.), mentre nel secondo caso tali condizioni saranno rafforzate o indebolite da fattori di secondo livello: ad esempio la ricerca di parti della figura che contribuiscono a dare ad essa un senso porta all'emergere di questa e al relegamento sullo sfondo della figura gestalticamente equiprobabile. Nell'opera *Sviluppo I* (1937, cat. 100) sono state avvicinate queste due possibilità.

Un caso estremo, in quanto l'ambiguità sembra coinvolgere soltanto gli oggetti, è costituito dalla *Natura morta con strada* (1937, cat. 97).

¹ Si vedano il saggio *Passi verso l'infinito* di M. C. Escher, in Locher (1971), e l'introduzione di Locher, *L'opera di M. C. Escher*, ivi, per esempi di queste posizioni. I lavori interpretativi più vicini all'aspetto qui considerato sono quelli di Teuber (1974), Craig (1969), ma soprattutto il saggio di Gombrich, *Illusioni e paradossi del vedere*, in Gombrich (1963), pp. 230-44.

² Ho attinto al catalogo dell'opera grafica di Escher, nell'edizione di Locher (1971), al quale faccio riferimento citando il numero d'ordine. Si vedano i nn. 7, 22-23, 99, 100, 101, 108, 120, 134.

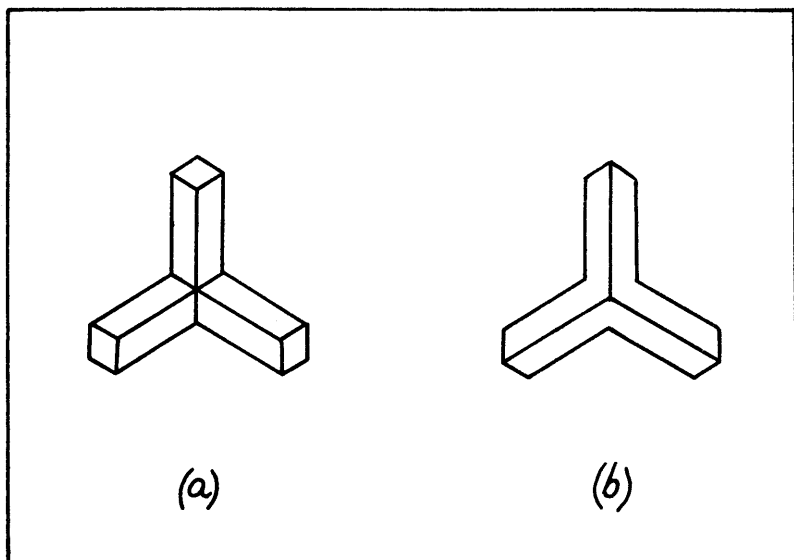
Gli oggetti in primo piano sulla scrivania si saldano senza soluzione di continuità alle case nello sfondo. Al varco tra i primi fa da controtema l'aprirsi prospettico di una via cittadina che origina dal piano stesso del tavolo. Il disegno che è servito da idea guida per la xilografia rappresenta una via di Savona (cat. 96) così come potrebbe venir vista da una finestra. Nella versione definitiva è intervenuta una sorta di r i m o z i o n e della cornice; purtuttavia tale rimozione non è vissuta immediatamente in quanto la normalizzazione delle dimensioni relative degli oggetti, secondo i parametri della costanza percettiva, fa sí che ad una prima impressione l'immagine sia del tutto in ordine. *Balconata* (1945, cat. 130) presenta un'altra rimozione di questo genere. Quello che vediamo è un'immagine deforme di una cittadina. L'aspetto che ci viene offerto ci risulterebbe pienamente comprensibile se pensassimo che è dovuto all'interposizione di una grossa lente semisferica appoggiata sul piano del disegno. Ma l'immagine non ci fornisce alcun indizio in questo senso e attribuisce alla cosa stessa che viene rappresentata la responsabilità dell'aberrazione. Invece dell'immagine deforme di una cosa abbiamo l'immagine di una cosa deforme. Altra rimozione in *Pozzanghera* (1952, cat. 175). Ci pare di vedere un paesaggio rovesciato in un buco nel terreno, ma è ben piú ragionevole pensare che si tratti del riflesso di alcuni alberi in una pozzanghera. La superficie di questa è così liscia ed immobile che non lascia traccia di sé nella rappresentazione xilografica, e in mancanza dell'informazione opportuna è per noi coercitivo vedere uno squarcio nel terreno. Un altro esempio di tematizzazione dell'oggettività delle immagini — e al tempo stesso della nostra difficoltà a situarci a livelli diversi di oggettività, in particolari condizioni, all'interno di un'unica immagine — ci è fornito da *Tre sfere* (1945, cat. 133). La parte superiore della figura è l'immagine di una sfera: ed è proprio una sfera quella che abbiamo l'impressione di vedere, essendo assai vivida l'impressione di tridimensionalità. Ma ci è difficile comprendere le due figure inferiori. Dobbiamo in effetti presupporre che qualcuno abbia ritagliato l'immagine della sfera e l'abbia piegata a metà, disponendola parzialmente di scorcio (figura mediana), in modo che la sua parte inferiore, essendo orientata perpendicolarmente all'osservatore, conserva l'apparenza di tridimensionalità, mentre quella superiore, essendo adagiata come su un tavolo, altro non sembra che una figura di carta ritagliata. L'ultima figura — una volta che abbiamo compreso la seconda — è facilmente interpretabile come immagine « ritagliata ed adagiata ». La difficoltà della percezione (qui legata ad un complesso in-

sieme di ipotesi e di verifiche delle strutture bi- e tridimensionali) è acuita dalle resistenze veramente tenaci offerte dall'immagine nel suo complesso. Se infatti possiamo ancora ipotizzare che la prima figura rappresenti una sfera reale, e troviamo quindi naturale che essa proietti la sua ombra sul piano cui appartiene la seconda figura — cioè l'immagine piegata della sfera — ci risulta d'altronde incomprensibile perché mai quest'ultima, che siamo appena stati costretti a considerare mera immagine, si comporti da solido genuino nella sua metà inferiore, e proietti a sua volta un'ombra. Questa è un'interessante esemplificazione della nostra capacità di attuare reificazioni più o meno complete degli aspetti.

Ma sono gli ormai classici *Belvedere* (1958, cat. 230), *Salita e discesa* (1960, cat. 243) e *Cascata* (1961, cat. 258) a portare a compimento lo sforzo analitico di Escher. Si prenda la prima di queste tavole: il piano superiore dell'edificio è saldamente impiantato, mercé alcune belle colonne, su quello inferiore. Ma, contrariamente a quel che ci si potrebbe attendere, è orientato perpendicolarmente ad esso. Ciò di cui si è avvalso Escher è la conservazione di alcuni elementi strutturali nel passare dall'immagine di un rettangolo orientato N-S a quella di un rettangolo orientato E-O, dove il primo è visto dal basso mentre il secondo è visto dall'alto: può accadere infatti che, data una certa posizione relativa dell'osservatore e dell'oggetto, gli spigoli siano tutti visti come giacenti sulle stesse linee. Qui è avvenuto un vero e proprio collasso strutturale, determinato dal passaggio dall'una all'altra di due strutture totalmente distinte da un punto di vista ontologico ma affini per quel che concerne i loro aspetti. Naturalmente c'è un prezzo da pagare nei termini della capacità illusionistica dell'insieme — una capacità che deve comunque rimanere alta, per permettere il cortocircuito percettivo: se non fosse, almeno sotto un certo riguardo, una buona immagine di un edificio, questa illustrazione non provocherebbe alcun effetto di straniamento, o almeno non uno così forte. Il prezzo da pagare è l'impossibilità di conservare la prospettività delle colonne assieme a quella dell'edificio: tutte le colonne hanno infatti la stessa dimensione, cosa che non potrebbe accadere se la rappresentazione fosse veramente prospettica.

Ciò ci porta a considerare un'altra delle coordinate lungo le quali è possibile variare patologicamente le immagini: si tratta delle diverse dimensioni che devono assumere le parti dell'immagine di una cosa per poter consentire la sua localizzazione nello spazio tridimensionale. Esistono cioè precise regole di variazione relative alle lunghezze apparenti

che sono funzione della distanza tra l'osservatore e la cosa osservata (uso qui forse non del tutto propriamente l'espressione « lunghezze apparenti ») le quali formano un sovrainsieme delle regole della prospettiva, che ne sono un caso particolare. *Belvedere* infrange queste regole, ma l'infrangimento è al di sotto dei limiti di tolleranza. Ma l'insieme di regole di cui sto parlando può venir contrastato da un altro, che potremmo definire delle regole di sovrapposizione. Per meglio chiarire la differenza guardiamo l'oggetto che è tenuto in mano dal personaggio in basso a sinistra nella figura. Si tratta di qualcosa che a prima vista sembra un cubo, ma che ad un esame più attento si rivela essere un solido impossibile, generato a partire da un telaio cubico con una sovrapposizione-collasso di superfici. Perché si tratta di un collasso? Evidentemente perché la rappresentazione funziona localmente ma non permette l'inserimento dei vari aspetti in un insieme globale di relazioni tra le parti del solido rappresentato. Abbiamo possibili interpretazioni tridimensionali di certi accostamenti di regioni bidimensionali: gli elementi di (a) devono muovere dal primo piano verso lo sfondo,

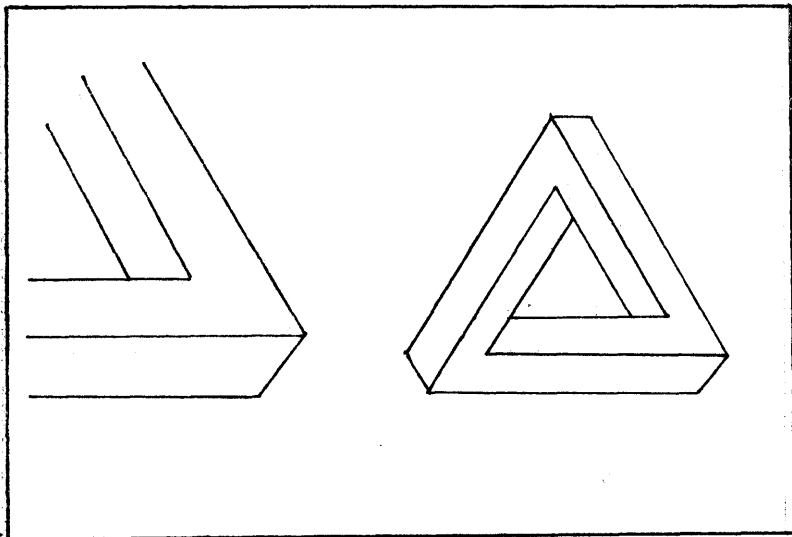


contrariamente per quanto accade per quelli di (b). Se si « montano » le varie parti del solido si deve ottenere una precisa gerarchia nella sovrapposizione dei piani che conservi la transitività delle relazioni davanti e dietro; la reiterata applicazione di questa regola porta,

nel caso del cubo, all'ovvio risultato che devono comparire entrambe una sola volta le configurazioni (a) e (b), condizione, questa, non osservata nello pseudo-cubo rappresentato in Belvedere, dato che (a) vi compare due volte, rendendo così inevitabile la sovrapposizione incrociata dei due lati del cubo, per rimediare alla difficoltà strutturale. Ma se è vero che le regole topologiche per l'accostamento delle regioni e per la sovrapposizione delle superfici implicano, quando soddisfatte, una sovrapposizione su piani diversi dell'oggetto rappresentato, ne segue che si deve avere una corrispondente variazione delle relazioni metriche — cosa che non accade in questi esempi di solidi impossibili³. Lo stesso noto triangolo di Penrose, una configurazione ispirata alle opere di Escher, sembra inseribile in questa classe di casi.

Mi sembra a questo proposito appropriato prendere in considerazione un problema sollevato da Kanizsa (1980, p. 111). Analizzando le caratteristiche del triangolo di Penrose egli dice: il triangolo non posso pensarlo, ma la figura la vedo.

Dobbiamo però chiarire che cosa si intenda con « figura » e con « ve-



(a)

(b)

³ A questo stesso tema possono ricondursi lavori come il n. 243 ed il n. 258 citati, entrambi giocati sull'intransitività paradossale delle relazioni davanti-dietro e sopra-sotto.

dere ». Qualcosa è, in primo luogo, presente nel mio campo visivo. Diremo di vedere₁ questa cosa, se si tratta di una configurazione che soddisfa le note condizioni di segmentazione, ecc. Se mi soffermo su uno spigolo, posso notare che la sua struttura è corretta — in un intorno abbastanza limitato: in questo senso dico di vedere₂ qualcosa. Come criterio per la effettività di questo vedere₂, potremmo richiedere che sia immaginabile una rotazione dello spigolo nello spazio tridimensionale (rotazione che è possibile soltanto se lo spigolo è preso in isolamento). Ma il vedere₂ è qualcosa di diverso dal vedere₁: implica la possibilità di considerare quanto vedo in (b) come aspetto, ovvero come momento di una sequenza continua. Ma in questo senso di vedere non posso dire di vedere₂ il triangolo di Penrose nella sua interezza, come un tutto: mi manca la capacità di considerare (a) come aspetto di un tale oggetto. Se allora voglio dire che non p e n s o il triangolo di Penrose, con l'introdurre questo modo di esprimersi mi impegno a dire che penso lo spigolo in (b) — e non, come è nell'uso normale, che lo v e d o . Questo a sua volta implica che l'unico modo di vedere il triangolo è quello descritto da « vedere₁ », anche se c'è un continuo sforzo di violare i limiti di questo livello. Un'altra classe di casi è in parte affine a quella appena menzionata, in quanto mantiene come unica condizione per la coerenza del rappresentato la continuità del rappresentante, facendo variare a piacere tutti gli altri elementi (*Altro mondo*, 1947, cat. 142; *Su e giù*, 1947, cat. 145-146). In particolare viene negata la costanza di orientazione degli edifici rispetto all'osservatore, pur nella compattezza locale dell'immagine; di uno stesso edificio possono venir così mostrati ad un tempo più aspetti riferentesi ad un unico lato. Il che fa letteralmente a pezzi quello che è essenziale all'immagine di una cosa: che in essa sia offerto all'occhio del riguardante solo un aspetto alla volta della cosa osservata.

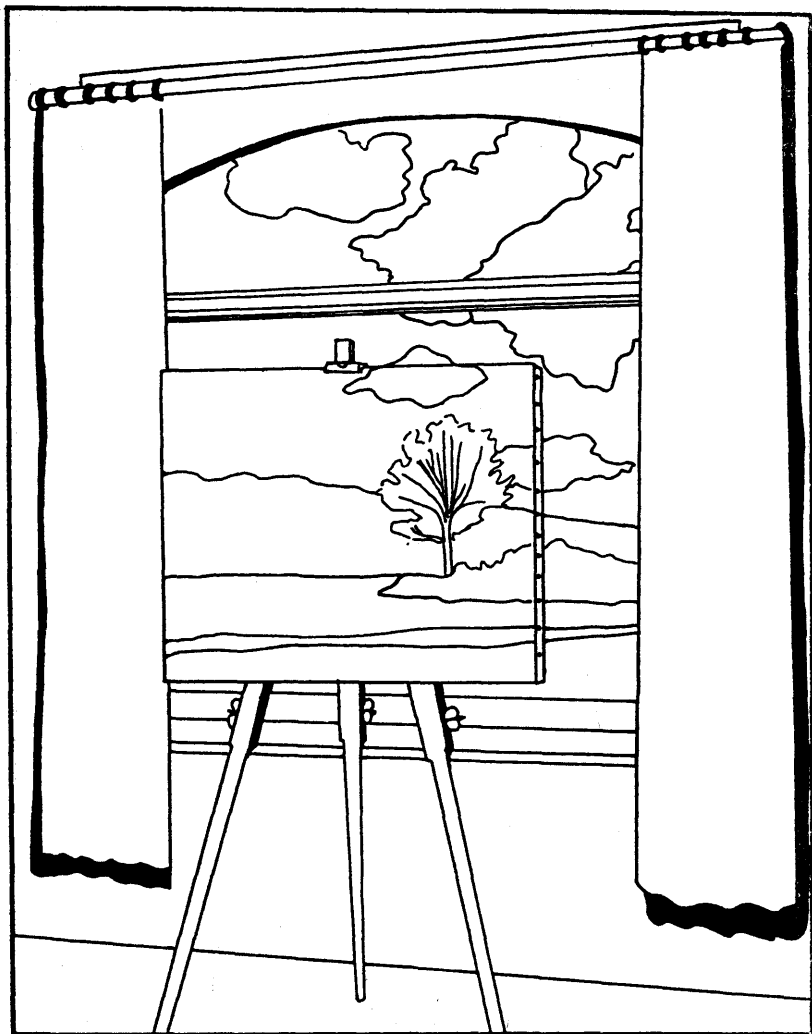
3. - MAGRITTE: RAPPRESENTARE E IMMAGINARE.

Il secondo artista la cui opera può esser utilmente presa in considerazione allo scopo di fornire un filo conduttore per le nostre indagini è Magritte. Qui l'interpretazione è aiutata dalle dichiarazioni esplicite che egli fa a proposito dei suoi lavori. Sembra che Magritte considerasse i suoi quadri come soluzioni a dei problemi (o quantomeno posizioni di un problema). In uno scritto autobiografico del 1938 egli elenca alcuni dei suoi lavori, mostrando come, a parer suo, essi possano venir consi-

derati come modi di venire a capo di certe difficoltà o stati di stallo concettuale che sorgono dalla considerazione delle affinità tra cose tra loro distanti, o dalle dissomiglianze tra cose superficialmente affini. Leggiamo qui che « *La condition humaine* è la soluzione al problema della finestra »; che « un problema alla cui soluzione mi sono a lungo occupato è quello del cavallo », e cose affini. Conosciamo inoltre l'importanza che aveva per Magritte la possibilità di evocare le strutture stesse del mondo, di mettere alla luce il loro aspetto di irriducibilità ad elementi razionali e, quindi, il loro aspetto di inesplicabilità, ciò che egli esprimeva col termine « mistero »: « Non è [...] una rappresentazione del mistero quella che io cerco, bensì immagini del mondo visibile, unite da un ordine che evochi il mistero ». Ora, in molti casi possiamo considerare del tutto discutibili le « scoperte » alle quali la ricerca di Magritte è pervenuta. Una bicicletta che sovrasta un sigaro acceso (*L'État de Grâce*, 1959), o una bottiglia che nella sua parte superiore diventa una carota (*L'explication*, 1952), ci sembrano prive di valore euristico. In altri casi le connessioni sono sottili e toccano veramente qualcosa di essenziale (*L'esprit de la Géométrie*, 1932): una madre dal viso di neonato tiene tra le braccia un bimbo il cui sembiante è quello di una donna matura. Le leggi che governano il succedersi degli eventi e il divenire delle fattezze umane nel tempo, l'intero sistema delle cause e degli effetti viene sovvertito. Oppure, ne *L'empire des lumières* (1950-54, varie versioni) sono messe in questione le regole della luminosità: ciò che è coerente da un punto di vista locale perde di significato quando inserito nel più ampio contesto del quadro — un cielo meridiano non riesce con tutto il suo splendore ad arrivare a mutare le appena percettibili variazioni di luce di un parco immerso nelle tenebre.

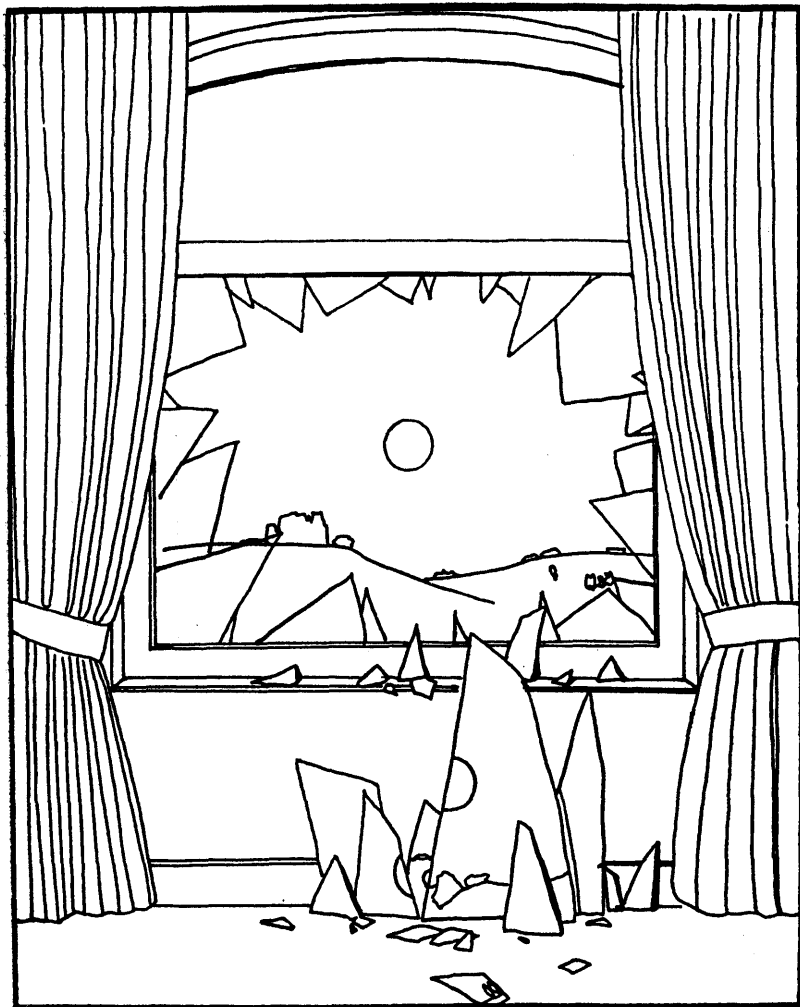
Ma laddove le esplorazioni di Magritte sono condotte più a fondo e con maggior messe di risultati è nel campo delle strutture stesse della rappresentazione visiva. Qui la sua pittura assume l'aspetto di un vero e proprio sistema teorico il cui articolarsi è legato all'esibizione di alcuni casi esemplari. Di essi discuto quelli che mi sembrano i più notevoli. Ne *La condition humaine* (1933) si porta alla luce il problema fondamentale della messa in comune, da parte di chi osserva un quadro, dello spazio in cui egli si muove con quello evocato dalla pittura. Infatti la differenza che nel mondo reale esiste tra l'aspetto di una cosa e l'immagine di essa viene eliminata all'interno del quadro. Cosicché non potremmo rilevare, se non per via del breve tratto del bordo che è stato rappresentato, la differenza tra aspetto del prato e immagine del prato: ci

rendiamo quindi conto del fatto che il primo non è per niente un aspetto, che la finestra dipinta apre su di un prato dipinto. Ma non avremmo



già dovuto essere consci di questo? Non ci è noto da sempre che ciò che un quadro rappresenta non esiste e non è percepito allo stesso modo in cui esistono e vengono percepite le scene del mondo reale? La verità è che di fronte ad un quadro rappresentativo noi siamo condotti ad operare una messa in comune (cfr. i capp. 4 e 5) del nostro ambiente con

quello del quadro stesso. Per così dire, facciamo centro in quest'ultimo, lo consideriamo una possibile estensione del nostro campo di indicazione, lo consideriamo accessibile al sistema di coordinate che orientano i nostri percetti. E tutto divenne lecito, se mettiamo in discussione questa distinzione. Il vetro di una finestra diventa una superficie ricettiva, che non si limita a riprodurre in maniera fedele i salti cromatici e chiaroscurali del paesaggio che appare dietro ad esso — condizione questa necessaria all'instaurarsi dei fenomeni di trasparenza: *Le soir qui tombe*



(1964) suggerisce che l'immagine che noi vediamo non muterà di posizione, venendo in parte occultata dallo stipite della finestra, quando noi ci sposteremo. L'irrevocabilità del legame indissolubile tra aspetto e immagine intrecciato sulla tela viene sottolineata dalla duplicità che è propria del vetro, *trait-d'union* tra il concetto e la funzione di quadro e quelli di finestra: i frammenti dell'immagine del paesaggio, conservati nel vetro, sono a terra e li possiamo comparare con l'aspetto stesso. Caso più delicato è forse quello in cui si ha a che vedere con situazioni che prevedono un'articolazione temporale. Se pure ci è ancor con facilità concesso di subire la fascinazione dello spazio evocato del quadro, non possiamo certo perdere di vista il fatto che quest'ultimo è per sua natura dotato di una temporalità che non ha struttura comune a quella degli oggetti in esso rappresentati. Un quadro fissa un punto nel tempo, blocca la catena delle determinanti causali che danno forma a uno stato di cose proiettando sul decorso futuro di un processo il decorso passato. Di fronte al problema del tempo la nostra immaginazione deve compiere un lavoro maggiore, creare dei contesti per i quali non esistono delle limitazioni così rigide come quelle che, ad esempio, regolano i decorsi aspettuali. *La belle captive* (1947) è un esempio interessante di paradossalità temporale. Se l'immagine nell'immagine fosse un quadro, essa avrebbe la curiosa proprietà di rappresentare proprio la scena, posta dietro ad essa, che si svolge in « questo » momento. Essa è una rappresentazione dell'« ora ». Cosa pensare? Se circondiamo tutto ciò di un contesto temporale abbiamo (almeno) due possibilità: o ritenere che ad un evolversi della scena corrisponda un evolversi del quadro, e a ciò siamo portati dalla totale uniformità di aspetto che entrambi presentano; e allora una via di uscita potrebbe essere il vedere il quadro nel quadro come una semplice cornice, attraverso la quale si vede il mare (ma a ciò si oppone il riflesso della fiamma sulla tela e il fatto che non vediamo il cavalletto dietro alla cornice). Oppure lasciamo al suo destino il quadro nel quadro e l'immagine che esso presenta, e lo condanniamo a rappresentare eternamente quelle due onde che vediamo in esso, e facciamo scorrere e corrispondere liberamente gli altri cavalloni nella scena — ma ciò porta inevitabilmente a dubitare della buona fede del quadro di livello 0. A cosa può tendere il desiderio del pittore di inserirsi nella complessa rete di meccanismi che portano alla percezione di una realtà coerente? Egli, come ricorda Gombrich⁴, svolge a volte un compito simile a quel-

⁴ 1959, nel capitolo sul *Potere di Pigmalione*: cfr. anche Kris e Kurz, 1980.

lo del divino demiurgo, crea mondi ed oggetti di cui è il signore assoluto. L'allusione a Pigmalione è nel nostro contesto piú che una metafora: Magritte stesso ha fornito una visione pittorica del mito, ne *Le tentative de l'impossible* (1928). In esso vediamo che il pittore sta completando l'immagine della modella, ma ciò avviene senza la mediazione di un q¹. Il quadro su cui egli stende il colore è lo stesso su cui egli è dipinto. La mancanza di distanze tra il suo mondo e quello cui appartiene l'immagine della modella fa sì che ella sia dotata del medesimo grado di realtà del pittore stesso. Veramente attende, trepidante, che le ultime pennellate definiscano completamente il suo corpo, per poter cominciare a muovere i primi passi nella stanza.

A partire da questa immagine possiamo ottenere una quasi-legge: la relazione di dipendenza causale tra mondi corrispondente ai diversi livelli di rappresentazione è orientata da mondi con indici bassi a mondi con indici alti. Di ciò si era parlato discutendo di cornici; voglio aggiungere qui due possibili controesempi: uno è fornito dall'ultimo quadro di Magritte or ora considerato — ma, per l'appunto, si tratta di una situazione controessenziale, e che rigettiamo facilmente come aberrante. Il secondo ci interessa solo di sfuggita, perché concerne l'immagine come oggetto materiale: la foto di una certa situazione può determinare un mio comportamento di risposta, ad esempio l'immagine di un mio conoscente che entra in una banca pistola alla mano può spingermi ad andare a denunciarlo alla polizia.

È dall'idea del collasso tra livelli rappresentativi che trae alimento il tema di *Ceci n'est pas une pipe*, variato in differenti modi (*L'usage de la parole*, 1928-29, *Les deux mystères*, 1966, *L'air et la chanson*, 1964). È interessante notare come il tema si sviluppi a partire da un problema di indicività, suscitato dall'uso ambiguo della frase introdotta da « ceci... ». Se la frase stessa venisse pronunciata al livello del mondo rappresentato nel quadro, e non al livello della realtà, sarebbe falsa. Un oggetto rappresentato si muove tra oggetti rappresentati, e non tra immagini di oggetti. Non possiamo ritenere che il pensiero « questa non è una pipa » da noi attribuito all'uomo che in un dipinto fuma la pipa sia vero. Dal nostro campo di indicazione, dal mondo delle cose verso le quali possiamo puntare il dito, quella non è un pipa — in quanto, banalmente, ne è l'immagine. L'iterazione dà forma migliore al problema. *Les deux mystères* ripresenta la situazione del quadro precedente. Sopra di esso appare, a mezz'aria, una grande pipa di terracotta. Abbiamo appena terminato di chiarire che la pipa al livello 2 non è

una pipa solo se vista come immagine al livello 1. Ma la seconda pipa? Se il contenuto dell'iscrizione sulla lavagna si riferisce ad essa, che grado di impegno ontologico dobbiamo assumere nei suoi confronti? Ancora una volta, tutto pare dipendere dal contesto di emissione dell'enunciato « Ceci... ». Un enunciato con un dimostrativo che vari su oggetti spaziali richiede di essere associato ad un contesto di emissione il cui ambito spaziotemporale è lo stesso di quello indicato.

Riferimenti bibliografici.

La difficoltà della descrizione di un'immagine è in un certo senso il vero tema dei capp. 5, 6 e 7. È molto difficile tenere separato il percepire dall'immaginare, e l'immaginare dal raccontare storie, ed è per questo che a volte può sembrare che il processo di analisi non tenga conto dei confini tra questi atteggiamenti ed attività.

E. Rausch, uno dei massimi studiosi della psicologia della Gestalt, pone in modo assai dettagliato nel suo (1982) il problema della descrizione. Eco (1979) contiene un'utile sintesi di molte teorie semantiche in vista di una loro applicazione ai testi letterari. Sull'indicalità in contesti degeneri si veda il già citato cap. II di Bühler (1934). Un famoso esercizio di descrizione è il saggio su *Las Meninas* che apre *Le parole e le cose di Foucault*; molto utile riguardo a questo quadro il meno suggestivo, ma più preciso Searle (1979).

Panofsky (1939) introduce la distinzione tra il livello iconologico e quello preiconologico. Non mi sono noti studi sulla teoria della percezione abbracciata da Panofsky; si potrebbe caratterizzarla come una teoria che considera come primario l'afferramento di significati o di eventi significativi. Sul concetto di iconologia in relazione a Panofsky cfr. Hermerén (1969). Per i pro e i contro della tesi di apprendimento cfr. Freeman e Cox (1985).

Una discussione (fortemente semioticista) dell'iterazione dell'immagine in Limentani (1981); Goodman (1978) distingue tra citazione linguistica e pittorica.

Sul problema della verità nell'opera d'arte si vedano i testi di Frege (1918), ripreso da Gabriel (1975); soprattutto Ingarden (1949): in quest'ultimo lavoro Ingarden separa nettamente il concetto di verità logica da tutti quelli che usiamo – derivativamente – quando valutiamo opere d'arte. Più recentemente Solt (1989).

Sulle diverse forme di rapporto all'immagine e agli oggetti rappresentati Husserl (1913), (1980). Sullo sguardo è fondamentale il lavoro di Neumeier (1964); si veda Gombrich (1959), pp. 334, 514.

Gombrich (1959), cap. II, e soprattutto Kris e Kurz (1934) hanno attirato l'attenzione sulle variazioni immaginative e letterarie intorno alla figura dell'artista creatore.

PARTE TERZA

PROBLEMI APERTI

GERARCHIE CONCETTUALI E GERARCHIE ESTETICHE.

Nelle prime due parti di questo lavoro ho cercato di mostrare quali sembrano essere gli elementi fondamentali di una teoria dell'immagine, mostrando dapprima il modo in cui l'essenza dell'immagine si radica nel terreno della percezione di oggetti materiali, come l'immagine si situi in un punto limite per la percezione stessa e come infine possano venir individuate alcune leggi (o quantomeno tendenze) che regolano la percezione di un mondo di oggetti presentati in immagine, leggi che è possibile violare in piú direzioni. Il mio filo conduttore è stata l'immagine presentativa, quella in cui un oggetto materiale fa la sua comparsa. Ho considerato gli altri tipi di immagine come modificazioni piú o meno marcate di questo caso paradigmatico, situate quindi a distanze progressivamente crescenti dal tipo dell'immagine caratterizzata dalla presentazione. Al limite di questo processo di dissoluzione si situa, ancora una volta, l'oggetto materiale. Non piú però l'oggetto che l'immagine presenta — di questo infatti non resta piú traccia — ma l'immagine stessa in quanto oggetto materiale. Ovvero, l'immagine che non è piú immagine di nulla, che altro non presenta che se stessa — se ha ancora senso parlare di 'presentare' — e che finisce cosí per essere vista come nient'altro che un semplice pezzo di materia con un certo colore ed una certa forma. Vorrei riconsiderare brevemente questo modo di procedere. Si sar  avvertita la mancanza di una discussione dei problemi estetici, o dei problemi che si ritiene di solito che una teoria dell'arte in senso lato e dell'arte visiva in particolare debba affrontare. È forte la tentazione di ripercorrere il cammino sin qui fatto con un occhio alle possibili implicazioni per la teoria del-

l'arte, e soprattutto di vedere, nella mia insistenza sul paradigma rappresentativo e illusionistico, una precisa presa di posizione a favore di un canone estetico che nel nostro caso si identificherebbe con una certa forma geograficamente limitata della produzione artistica, quella occidentale, e con un particolare momento di essa, quello della prospettiva rinascimentale e dei suoi sviluppi.

Questo sarebbe però chiedere troppo alle riflessioni fin qui sviluppate. La trasposizione di una gerarchia concettuale a una gerarchia di valori mi pare un passo del tutto ingiustificato. Ho cercato argomenti ed evidenze a favore delle distinzioni gerarchiche tra casi paradigmatici e loro modificazioni e limiti tra essi, ma non c'è evidenza né argomento che possa sorreggere la pretesa di un maggior valore estetico dell'arte rappresentativa (perlomeno, di evidenze ed argomenti di tal genere non c'è traccia in quanto ho scritto sin qui). Se l'estetica deve occuparsi, come credo, soprattutto di questioni di valore, se non deve limitarsi a essere una scienza delle cose dei sensi, i criteri qui utilizzati possono essere messi completamente in ombra da altri diversamente orientati. Non potrebbe dirsi bello ciò che è massimamente semplice e concluso? e quindi non certo un complesso oggetto materiale che ne presenta un altro, non un'immagine presentativa, ma una struttura geometrica. Oppure bello è ciò che è equilibrato, ciò che offre la massima varietà unita al massimo ordine. Ma non è mio compito sostenere l'una o l'altra tesi, o che esistono priorità di valore tra le possibili soluzioni.

Non posso però non sollevare la domanda se la proposta di una gerarchia concettuale tra le svariate forme dell'immagine non ammetta anche un'interpretazione sul piano dei prodotti della storia dell'arte, del tutto indipendentemente da considerazioni valutative. È quello che nelle prossime pagine cercherò di sostenere per poi dedicarmi a un ultimo problema: la distinzione tra immagini e segni.

CAPITOLO OTTAVO

IL PRIMATO DELL'ARTE RAPPRESENTATIVA

1. - L'ANNULLAMENTO DELL'IMMAGINE NELLA MATERIALITÀ

L'idea che mi guida è molto semplice. Come nella serie dei tipi di immagine il tipo dell'immagine presentativa occupa una posizione del tutto particolare, così del tutto particolare è il luogo che l'arte rappresentativa occupa nel campo dell'arte figurativa. Posso azzardare una affermazione di questo tenore perché ho messo preliminarmente da parte ogni discorso sui giudizi di valore. La particolarità di cui sto parlando non implica un maggior valore, ma concerne solo tratti concettuali. Ma devo motivare questa tesi, e per farlo mi occorre un'analisi di quei casi che ancora non ho preso in esame perché mi ero attenuto alla presentatività e alle sue forme più o meno degeneri. Diviene ora importante analizzare la non presentatività e la quasi-presentatività nelle loro articolazioni sistematiche; e, dato che le vie dirette sono in generale le più fruttuose, inizio proprio con un caso limite, quello della assoluta non presentatività, quello dell'immagine che diventa oggetto autonomo, indipendente da un contenuto presentato, e che si lascia contemplare per quello che è.

Per quello che è, e ciò significa: senza autoannullarsi a favore di ciò che essa dovrebbe presentare. Un mero supporto. Una tela quindi, o un foglio di carta, o una tavola di legno o qualsiasi altro materiale che sia o abbia una superficie. Così alcuni artisti ci mostrano proprio il materiale e nient'altro, o il materiale su cui è stato versato, a titolo di semplice operazione manuale, del colore: e questo è già un livello ulteriore, in cui si fa strada l'idea di un'interazione con il materiale, di una sua modificazione. Questo gruppo di situazioni limite si conclu-

de con l'insieme delle immagini in cui l'elemento materiale di supporto è eliminato a favore della cromaticità della superficie, che diviene il vero e proprio centro dell'interesse. Qui abbiamo forme colorate a ricoprire uniformemente lo spazio, senza distinzione di piani, né davanti e dietro: l'unica dialettica è quella tra la figura e lo sfondo, ma ogni elemento può essere indifferentemente figura o sfondo. Questo tipo di immagine rappresenta un caso del tutto a sé, perché in esso viene stabilizzato un preciso livello oggettuale. Il termine della nostra visione è in questo caso ciò che avevo definito l'oggetto visivo, la macchia di colore, la semplice figura, la superficie. L'ostensione diretta di questi elementi è di natura totalmente diversa da quella che si ha nell'opera d'arte (e in generale nell'immagine) presentativa, dove ciascuna macchia o figura è integrata in un sistema tale da farle perdere autonomia e da lasciarla esistere solo come tramite per l'oggetto di cui essa individua la superficie. Qui non v'è però più oggetto, e la giustapposizione di superfici e colori diversi segue altri criteri, esterni alla funzionalità rappresentativa: ad esempio, si evidenzieranno contrasti di colore (chiaro/scuro, saturo/insaturo, e tra diverse tonalità), o di forma (linea/superficie, continuo/spezzato, denso/rado, regolare/irregolare) come elementi inaugurali della varietà (questo grossolano elenco non rende certo giustizia della infinita sottigliezza classificatoria che si trova in molte opere di teoria della pittura. Si considerino per tutte la *Teoria della forma e della figurazione* di Klee e *Punto, linea, superficie* di Kandinski). Oppure, al contrario, si cercherà l'assoluta semplicità e concisione, l'uniformità della ripartizione, la libertà degli accenni. Una vasta combinatoria fa di questo uno dei campi più stimolanti per la sperimentazione. E inoltre la sua particolare suggestione deriva dalla radicale volontà di autonomia dell'oggetto materiale che promana dalla tela coperta da una semplice giustapposizione di macchie colorate. Quasi che qui risieda una delle più importanti tendenze del fare artistico, la separazione della vista dal suo oggetto naturale, la cosa materiale, separazione che prelude alla libera contemplazione e riplasmazione dell'apparenza.

2. - LA GEOMETRIA DELL'ESPRESSIONE.

Ma non solo. Perché l'eliminazione dell'oggetto materiale presentato dall'immagine ha come conseguenza l'eliminazione della figura umana. Nella pura d'atità visiva non c'è quindi spazio per l'immediatezza

della comunicazione del sentimento o, in generale, di ciò che fa parte dell'azione degli uomini. L'arte non rappresentativa non è però per ciò stesso esclusa dalla sfera della comunicazione di questi sentimenti; solo, essi appariranno per così dire travestiti da forme di tipo differente. Non sarà più possibile leggerli dal gesto o dal volto, loro naturale medium, ma vi sarà comunque l'occasione di mimare, in parte, gli schemi elementari dell'interazione tra soggetti umani. Ciò proprio grazie alla composizione di quelle semplici dinamiche (grande/piccolo, chiaro/scuro) che possono manifestarsi nel gioco degli oggetti visivi. Linee arcuate sembrano resistere al peso dei punti, colori caldi si contrappongono con delicatezza a colori freddi, certe figure sono più instabili di altre. Un sistema certo elementare, e molto distante dall'estrema complessità delle sfumature dell'anima umana. Ma anche un sistema che tra le mani di grandi maestri, come Klee, o Kandinski, può rivelare una sorprendente elasticità e vitalità. Del resto, allo svantaggio del dover manifestare niente più che lo scheletro d'un sentimento o d'una idea, si unisce — in certi casi — anche la possibilità positiva di separare questo schema, questo puro gioco di forze, dalla contingenza — quel viso, quel gesto — in cui esso per solito s'incarna. Allora veramente può capitare (e di fatto capitò a Mondrian) di vedere nei valori delle linee e del colore l'essenza stessa del mondo, può accadere che proprio in quanto v'è di più concreto e immediato (questi colori, queste forme che io vedo) si nasconda l'intera struttura metafisica dei contrasti di forze presenti nel cosmo. Ma questo può accadere solo se l'immaginazione metafisica cerca di impossessarsi delle nostre riflessioni davanti ad un quadro astratto — anche se riconosciamo che c'è senza dubbio un fondamento percettivo per queste divagazioni.

Ci troviamo così di fronte ad un primo continuo:

immagine	----->	----->	----->	immagine
in quanto oggetto				in quanto gioco
materiale				di superfici

L'estremo sinistro è un limite assoluto: al di là di esso vi è l'oggetto che non è più immagine. Dall'estremo destro è possibile muovere verso le forme dell'arte rappresentativa. Diverse vie conducono dalla pura datità visiva alla presentazione dell'oggetto. Possiamo ad esempio andare proprio nella direzione della presentazione. Gli elementi cromatici perdono allora la loro equivalenza funzionale, e alcuni di essi diminuiscono il proprio grado di autonomia a favore di altri. I

piani si moltiplicano, v'è un contrasto di figura e sfondo, risaltano alcuni oggetti in primo piano ed altri, un po' discosti, sono da questi parzialmente coperti. Il mondo appare allora sotto la specie di un'insieme di colori quasi-materiali fluttuanti in un medium tridimensionale trasparente, un insieme di entità quasi-materiali che però non sono più mere unità visive ma piuttosto oggetti materiali degeneri, privi della compiutezza e regolarità delle cose del mondo reale, privi di specifiche relazioni causali, immersi in uno spazio dalle caratteristiche incerte. Non so se questo tipo di immagini abbia una effettiva esemplificazione artistica. I lavori di Kandinski nella fase di transizione all'astrattismo, nonché certe opere di Ernst, sembrano comunque una buona approssimazione a questo tipo di rappresentazioni. Anche in questo mondo la dissoluzione dei vincoli specifici tra le cose ed i loro colori e forme fa sí che la caratteristica formale che piú colpisce la percezione sia quella di un'estrema libertà, quasi che qui piú che altrove la fantasia trovi il modo di sbizzarrirsi. Qui il pittore diventa un vero e proprio creatore, piú che nel caso del livello delle pure datità visive, in cui l'oggettività era in certo senso preconstituita: colori, forme già disponibili, da distribuire in un qualche modo seguendo certi e certi altri canoni. Nel nostro caso invece resta per principio indeterminato che tipo di oggetti ci sarà possibile vedere, se una cosa materiale o una semplice apparizione spaziale, se una superficie o un corpo tridimensionale; e indeterminate restano la materia o la qualità che possono caratterizzare questa oggettività.

Da questo punto in poi la via alla presentazione effettiva di oggetti è aperta: sarà sufficiente restringere i margini di libertà che abbiamo qui lasciato all'azione di chi crea le configurazioni per avvicinare sempre di piú i quasi-oggetti materiali (presentati), sotto certi aspetti, agli oggetti materiali effettivi (presentati). Il colore viene ad esempio distribuendosi secondo maggiori regolarità, le forme acquistano definizione e solidità, le materie sono determinate. Alla fine di questo processo ideale sta la effettiva presentazione di cose materiali in uno spazio definito e coerente.

3. - LA DISSOLUZIONE DELLA RAPPRESENTAZIONE.

È possibile intraprendere una via diversa se muoviamo dalla presentazione del mondo costituito alla sua dissoluzione nei puri valori vivi di superficie. Si offrono allora, sostanzialmente, due strade. La prima

si ottiene con l'assolutizzazione della struttura degli aspetti; con l'indebolire la difformità tra aspetto e immagine e far sí che gli aspetti contino come vere e proprie immagini, ovvero come cose materiali. Tra essi e la cosa di cui sono aspetti non v'è piú allora quella relazione funzionale che li condannava ad un'esistenza priva di autonomia e dipendente dall'esistenza della cosa stessa; ma in questo modo essi tendenzialmente negano la cosa, sovrapponendovisi. È questo uno dei molti modi in cui possiamo interpretare le opere dello « stile » cubista, nelle quali l'oggetto è nascosto al tempo stesso dentro e dietro il caleidoscopico dispiegarsi di alcuni dei suoi possibili aspetti o di loro frammenti. Anche per questo si è spesso utilizzata, a proposito dell'arte cubista, l'approssimativa e per molti versi imprecisa metafora del movimento, o della scomposizione cinematografica della visione dell'oggetto. Di metafora si tratta, poiché presentare diversi aspetti d'un oggetto (anche d'un oggetto in movimento) non significa presentare questo oggetto nel suo muoversi. E per questo motivo si tratta anche d'un modo inesatto di descrivere la situazione: non è infatti implicato nessun punto di vista mobile, nessun muoversi dell'oggetto. Diversamente vanno le cose con l'impressione di dinamismo che un quadro cubista produce in chi l'osserva, ed è qui che si deve cercare la base per la metafora. Il dinamismo non è però dell'oggetto, ma delle forme e delle linee — è un'impressione dovuta al vivace contrastare delle direzioni ed al moltiplicarsi delle spezzate (una qualità, quindi, in primo luogo gestaltica). Al limite, gli aspetti sostanzializzati e reificati possono abbandonare del tutto l'oggetto e lasciarsi scomporre nei loro frammenti: ritroviamo così le semplici forme e colori, gli elementi di base delle composizioni puramente di superficie.

Un'altra via alla dissoluzione dell'oggetto è quella percorsa dagli impressionisti. Esempio in tal senso è l'opera tarda di Monet, nella quale il riferimento all'oggetto (a quell'oggetto che pure è in rapporto diretto coll'immagine eseguita in sua presenza ed intesa a rappresentarlo) viene assicurato solo da un fattore estrinseco all'immagine stessa, dalla didascalia: « Cattedrale di Rouen ». In quel che vediamo non c'è piú unità cosale, ma mera distribuzione spaziale e agglomerazione del colore intorno ad alcuni punti o linee di maggior rilevanza. Non potremmo dire se quella regione chiara è parte di quanto sta alla sua destra o di quanto sta alla sua sinistra, il colore sfuma nell'indeterminazione e presenta grandi aree di transizione. Di contro, le singole superfici, i minimi sensibili sembrano acquisire autonomia on-

tologica, e si propongono senz'altro come termini di riferimento delle nostre esplorazioni visive. E a questo punto è pronta la transizione alla strutturazione solo di superficie delle datità visibili, ovvero all'altro polo del nostro *continuum*. Molte differenze di grado possono però presentarsi nelle situazioni che stiamo considerando. La cosa può dissolversi progressivamente nel medium che la ospita, nell'aria e nella luce, e vi sono per questo diversi stadi e tendenze; appena accentuata è ad esempio in Renoir la contaminazione reciproca di luce e cosa; tema dominante essa diventa in Seurat (ciò vale indipendentemente dalle prese di posizione teoriche che mostrano lo stesso operare artistico di Seurat — la sua teoria del colore composto — e viene asserito solo in relazione alla struttura fenomenica delle sue opere) e in Segantini per un verso; e in Turner per un altro. L'importanza è tutta dalla parte del medium il quale contribuisce con la sua azione alla disgregazione dell'unità della materia.

4. - STILI RAPPRESENTATIVI.

Possiamo immaginare dei modi di combinare tra loro queste modificazioni per produrre effetti percettivi tra i più svariati. Quello che però conta è il poter individuare alcune situazioni rilevanti intorno alle quali si polarizzano le possibili modificazioni. Un risultato provvisorio consiste nell'aver isolato due situazioni percettive ben determinate, quella della visione di oggetti e della visione di datità sensibili, corrispondenti approssimativamente ad uno stile rappresentativo e ad uno non rappresentativo, e nell'averne mostrato le possibili interconnessioni. Se ci limitiamo ora a ciascuno di questi due poli, presi in isolamento, notiamo che vi è la possibilità di individuare elementi di variazione al loro interno. Il caso non rappresentativo ammette almeno una direzione di sviluppo, sulla quale incontriamo quei patterns che provocano risposte fisiologiche degeneri del sistema oculare, come catene di retroazioni tra successivi accomodamenti, e che sono solitamente accompagnati da uno sforzo della percezione (si pensi ai lavori della *Op Art*, o alle ricerche sui contrasti percettivi). Una seconda direzione è quella delle forme della decorazione che sono indipendenti da ogni riferimento oggettuale. Nel caso presentativo vi sono le diverse situazioni-limite che abbiamo analizzato nelle sezioni precedenti; voglio qui aggiungere, come problema a sé stante, quello delle modificazioni specifiche degli oggetti rappresentati. È un problema che non coinvolge le strutture stesse della

visione, ma le proprietà dell'oggetto, come ricorda Cartesio in un noto passo della *I Meditazione*: se l'immaginazione dei pittori « è così stravagante da inventare qualcosa di talmente nuovo che mai non si sia visto nulla di simile e che così la loro opera rappresenti qualcosa di puramente fantastico e di assolutamente falso, certo devono almeno esser reali i colori con cui l'hanno composta ». Gli oggetti finora mai visti sono specie non naturali, o specie naturali che abbiano subito sostanziali modificazioni o ibridazioni. Ma questo problema ci sfiora appena: l'oggetto si presenta alla vista, nel caso in questione, in modo completo e soddisfacente, e la sua stranezza crea perplessità non al sistema della visione, ma a quello del sapere. Questa asimmetria d'altro lato rende l'immagine un veicolo primario per la finzione in cui si pretende di rappresentare ciò che non esiste, che è soltanto frutto dell'immaginazione.

Quale che sia il grado di piacere estetico che possiamo provare, o di bellezza intrinseca che ci sentiamo nella condizione di attribuire ai diversi tipi di immagine sopra elencati, resta a mio parere la necessità di costruire la gerarchia concettuale a partire dall'immagine presentativa. Da un lato si potrebbe sostenere una tesi forte, stando alla quale essere immagine ed essere (in qualche misura) presentativo sono due proprietà che insieme vivono e insieme cadono. In tal caso, le immagini non presentative non sono vere e proprie immagini, a meno di usare questo termine in modo molto ampio. D'altro lato un indebolimento di questa tesi ci porterebbe comunque a sostenere che anche nei casi intermedi, ed eventualmente in quelli limite, la percezione è comunque orientata all'oggetto, a unità percettivamente stabili. Nell'arte non rappresentativa il problema è presto risolto: macchie di colore, forme, e simili non fanno altro che offrirsi come oggetti diretti di percezione; mentre ciò non avviene nel caso presentativo, ove l'immediatezza concerne il modo d'esserci dati non dei colori ma degli oggetti presentati.

La percezione si dirige all'oggetto materiale — ma non sempre l'oggetto si lascia trovare sulla sua strada. Non sempre lo sguardo affonda in un insieme di unità stabili di una categoria percettiva simile a quella degli oggetti materiali; e a questo punto deve accontentarsi di surrogati, di entità non primarie, dei materiali da costruzione che normalmente non hanno rilievo nell'orizzonte del mondo percepito.

Quello che intendo ancora una volta sottolineare è che queste possibilità precedono le nostre attività percettive e le condizionano. Non è il risultato di un ragionamento o di un atto di volontà se qui sul ta-

volò vedo un libro, ma certo devo concentrare la mia attenzione sulla forma del libro per isolarla dal contesto percettivo e considerarla come entità a sé stante. Il tipo di contemplazione che mi concedo davanti ad un quadro astratto è basato su un'attenta osservazione del dettaglio, mentre la visione d'un quadro rappresentativo scorre liberamente sugli oggetti in esso presentati.

5. - FORMA E CONTENUTO; TEMA E MEZZI DI ESPLICITAZIONE.

È possibile leggere questi ultimi paragrafi come un contributo alla distinzione, forse un po' fuori moda, tra forma e contenuto. Devo dire subito che faccio uso di questa distinzione in un senso molto attenuato rispetto a quello presente in molte grandi costruzioni teoriche della filosofia o della critica di matrice strutturalista, perché cerco di limitarla ad un ambito basato sulla contrapposizione tra arte presentativa e arte non presentativa. La definizione hegeliana, per cui «l'arte ha come compito di render manifesta l'idea per l'intuizione immediata in forma sensibile» rischia di girare a vuoto se non si prende una decisione circa l'uso delle parole. E questa decisione è stata già presa dal filosofo che vede nelle forme artistiche solo un modo di manifestare un contenuto spirituale, anzi addirittura lo spirito stesso. Ad un opposto estremo teorico vi è invece la negazione della possibilità che la distinzione tra forma e contenuto sia alcunché di significativo o addirittura di sensato. La forma diventa il contenuto, ciò su cui l'attenzione si concentra. Le opere dell'arte figurativa di questo secolo esemplificherebbero questa tendenza alla rimozione di un tema contenutistico e alla sua assimilazione alla stessa ricerca formale.

Un modo molto semplice di giustificare intuitivamente la differenza tra forma e contenuto è quello di distinguere in primo luogo tra l'oggetto ed il modo della sua rappresentazione. È questo a mio avviso il senso primario in cui si può parlare di una distinzione tra la forma ed il contenuto: l'oggetto è il contenuto e la forma è il modo in cui esso viene presentato. Se pensiamo allo schema tipologico sopra abbozzato, notiamo subito che questa distinzione si attaglia anzitutto ai casi dell'arte rappresentativa e che vi può essere in certa misura una dipendenza tra tipo d'oggetto presentato e modo della presentazione. Con la seconda osservazione intendo dire che esistono forme rappresentative che meglio di altre si adattano a certi oggetti. La rappresentazione di oggetti materiali sarà qualitativamente migliore se vi è pre-

cisione nella definizione delle luci e delle ombre, dei colori, della tessitura superficiale. Viceversa ad una forma rappresentativa che privilegi l'indistinzione e le transizioni saranno piú appropriati oggetti come acque in movimento, vapori, piogge e via dicendo. D'altro lato sappiamo che ad un certo punto della transizione verso l'indistinto non si può piú parlare di oggetti presentati, mentre resta l'oggetto che presenta. Ciò è quanto esprime la prima osservazione.

A questo senso elementare della differenza tra forma e contenuto può venirne associato un altro, che è riassunto nell'opposizione tra tema artistico e mezzi di esplicitazione del tema, e che si incrocia col precedente. Il tema artistico è ciò su cui un certo artista ha intenzione di sperimentare, e può essere quindi non solo un contenuto rappresentato ma anche il modo stesso della presentazione. Confondere queste due distinte opposizioni può portare a non vedere piú in modo chiaro la distinzione tra forma e contenuto che a mio avviso è invece interamente giustificata nella sua accezione elementare a partire da una base percettiva, e porta a parlare di forme che sono esse stesse contenuti — quando invece occorrerebbe definirle temi.

Un esempio è offerto dalle opere che abbiamo considerato nei capitoli precedenti. Spesso quadri che presentano iterazioni o autoritratti sembrano lasciare la pura e semplice funzione rappresentativa per assumere il senso di riflessioni teoriche sulle operazioni artistiche. Vediamo qui all'opera un pensiero, che è racchiuso nelle risposte ai problemi che l'immagine pone e che si manifesta quando cerchiamo di seguire la storia percettiva che l'immagine suggerisce. Ma il quadro stesso non presenta quel pensiero, quanto piuttosto un certo contenuto percettivo. C'è qui una precisa asimmetria rispetto alle funzioni metalinguistiche che un linguaggio può svolgere. Un termine come « casa » non è metalinguistico, perché si riferisce ad un'entità non linguistica; viceversa è metalinguistico il termine « sostantivo », perché è applicabile a tutti gli elementi del linguaggio che sono sostantivi. D'altro canto la grande capacità del linguaggio è quella di riassorbire il piano metalinguistico in quello linguistico, e di parlare di propri elementi così come parlerebbe delle cose del mondo (« in questa frase ci sono due sostantivi »). Una cosa del genere non avviene per l'immagine e, in genere, per tutte le formazioni non linguistiche (architettura ecc.). Un'immagine che ne presenta un'altra non è una metaimmagine, nel senso in cui lo è una parola che ne denota un'altra. Questo perché essa presenta l'immagine come oggetto tra gli altri oggetti del mondo rappresentato e nella sua con-

cretezza percettiva, mentre ciò non avviene per il termine metalinguistico. Possiamo chiarire ciò con un esempio: un'immagine potrebbe presentare solo un'altra immagine e nient'altro? Se ciò potesse avvenire, non vi sarebbe più differenza tra essa e l'immagine in essa presentata. Per poter capire che quello è un quadro nel quadro e non solo un quadro devo vedere almeno la cornice del quadro inscatolato. Cioè un elemento del mondo che non è parte di quest'ultimo quadro. C'è tuttavia un caso linguistico che si avvicina a quello che abbiamo qui sollevato, e riguarda la differenza tra usare una parola e citarla. Le virgolette svolgono infatti all'interno della proposizione un ufficio analogo a quello svolto dalla cornice nel caso del quadro nel quadro, segnalano una transizione, una rottura nel campo del significato (nella cornice, del campo percettivo), e l'inserimento in esso di qualcosa di « modificato », di un frammento del discorso che non ha lo stesso ruolo del discorso che lo circonda e ne è (almeno parzialmente) indipendente. Come nel caso dell'iterazione dell'immagine, si producono anche qui dei collassi interessanti. Di un autore posso citare un passo in cui egli ne cita un altro, e la cosa può risultare evidente oppure venir mascherata. Ad esempio, leggiamo nella *Poetica* di Aristotele un passo in cui egli cita Euclide il Vecchio, che così parodiava Omero nella sua stessa elocuzione " Vidi Epicare che andava a Maratona " (1458 b). Ho utilizzato le duplici virgolette, che consentono di misurare i passi di inscatolamento. Invertiamo adesso l'esempio. Ci ricordiamo che Aristotele parla di Euclide il Vecchio, che fece la parodia di Omero con l'elocuzione ' Vidi Epicare che andava a Maratona '. Possiamo qui ricostruire il contesto ed immaginare che il verso ne sia stato estrapolato. Ma è anche vero che un lettore potrebbe chiedersi se la mia è una citazione da Aristotele o da Euclide¹. Ma, nonostante le affinità tra iterazione e citazione, restano le differenze con i fenomeni metalinguistici. L'uso metalinguistico si rivela non soltanto nelle presentazioni di parole, ma nel discorso su di esse. Le immagini nelle immagini sono, in un certo senso, null'altro che citazioni. Se il linguaggio può far direttamente riferimento a ciò che in esso avviene con l'inventare parole per i concetti appropriati a questa descrizione, ciò non può viceversa avvenire nel

¹ Nella *Quarta Ricerca Logica* Husserl propone una teoria della modificazione da cui traggio spunto. La modificazione tipica, accanto alla citazione, è la nominalizzazione. Sembra evidente che nulla di simile alla nominalizzazione esiste nel campo dell'immagine.

campo dell'immagine. Tutto quello che una immagine può fare è presentare un contenuto percettivo. Anche i casi limite dei precedenti capitoli non chiamavano in causa quadri i cui contenuti « descrivessero » in qualche misura situazioni paradossali: quei quadri si limitavano a mostrare certe situazioni, e a lasciare a noi il compito a volte ingrato della ricostruzione dei termini del problema. Quello che in essi era piuttosto in causa era il concetto stesso di rappresentazione come tema, e non però come contenuto. Non si trattava insomma di immagini che sviluppassero un compiuto discorso sulla rappresentazione, quanto piuttosto di immagini che non comportandosi in modo standard invitavano noi stessi a iniziare quel discorso.

Riferimenti bibliografici.

Ingarden (1962), p. 8, studia le differenze di stili rappresentativi in rapporto ai loro oggetti. La sua tesi è che la preferenza, da parte di un certo stile rappresentativo, per certi oggetti è fondata nelle proprietà visive di questi ultimi, per la loro maggior adattabilità alle possibilità rappresentative dello stile adottato. Alcuni dei presupposti percettivi sono indagati in Schapp (1910). Il classico lavoro di Arnheim (1954) studia nel dettaglio i valori figurati, non rappresentativi, con una ricca esemplificazione. Cfr. Osborne (1976) sull'astrazione.

CAPITOLO NONO

IMMAGINI E SEGNI

1. - LA METAFORA EURISTICA DEL LINGUAGGIO.

Piú di una volta mi è accaduto in queste pagine, e da ultimo proprio nel precedente paragrafo, di discutere problemi linguistici, e sempre si sarà avvertita la mia riluttanza ad ammettere l'immediatezza del passaggio dal piano linguistico a quello (latamente) percettivo — come pure del passaggio inverso. È giunto il momento di dedicare qualche parola a questo punto di vista. Spesso si sostiene che l'immagine è un fenomeno linguistico; in senso piú generale, che è un fenomeno segnico¹. È una tesi le cui radici affondano nella tradizione terminologica della filosofia, che ha fatto spesso uso di locuzioni come « linguaggio della natura », « linguaggio dei sentimenti », « linguaggio del corpo », ma è una tesi che in questo secolo soprattutto ha conosciuto un grande favore fino a fare del linguaggio la base per tutte le nostre metafore euristiche. Bisogna distinguere a mio parere almeno due dei sensi in cui si può prendere la tesi e discuterli separatamente. Il primo di essi non ci riguarda da vicino e concerne l'accostamento dell'arte ai fenomeni di natura espressiva. L'oggetto artistico esprime un sentimento od una emozione, un atteggiamento, lo spirito di una comunità. Questa tesi è

¹ La tesi ha una forma debole, secondo la quale l'immagine può essere considerata come un fenomeno segnico o linguistico, ed una forma forte, secondo la quale essa dev'essere considerata un fenomeno necessariamente segnico o linguistico. È della forma forte della tesi che intendo occuparmi. Nella formulazione piú generale, essa stabilisce che non è possibile fornire una definizione dell'immagine senza utilizzare concetti intrinsecamente linguistici (come ad esempio quelli utilizzati in sintassi o in semantica).

abbastanza solida perché è fondata su alcune precise evidenze, e non pare certo il caso di metterla in discussione. Discutibile è invece la pregnanza che si vuole trovare nell'accostamento di questa funzione espressiva alla funzione espressiva esercitata nel e dal linguaggio. Perché se da un lato non v'è nulla che si opponga all'accostamento, molto vi è da dire sulla centralità della funzione espressiva nel linguaggio. Occorre chiedersi se sia questo il tratto caratteristico dei fatti linguistici, e una risposta affermativa non è per nulla scontata. Vi sono due modi fondamentali, nel linguaggio, di veicolare funzioni espressive: l'uso di parole e proposizioni a tale scopo destinate (« Ahi! », « Aiuto! »); e l'uso « espressivo » di parole e proposizioni comuni (« Ti amo », « Desidero che piova »), vale a dire con una certa intonazione della voce, o con l'accompagnamento di certi fenomeni come gesti o espressioni facciali. Nell'uno e nell'altro caso il fatto linguistico sembra però retrocedere, assumere una posizione di non grande rilievo. Al limite potrebbe anche scomparire, e resterebbero il grido ed il gesto ad esprimere il sentimento dell'uomo. Ciò che costituisce il linguaggio è, tra le altre cose, anche la possibilità che esso sia usato espressivamente; ma non è una questione statistica se il linguaggio sia, nella sua essenza, espressivo: anche se di esso si facesse solo quest'uso, pure quella espressiva continuerebbe a restare solo una funzione secondaria. A causa di ciò non è particolarmente interessante, sotto questo aspetto, l'accostamento di arte e linguaggio.

Il secondo senso in cui questo accostamento può venir inteso fa perno sulla constatazione di alcune affinità nel nucleo profondo dell'essenza degli oggetti artistici e di quella degli oggetti linguistici, affinità che si distribuiscono su più livelli. Per ragioni di semplicità nell'esposizione mi limiterò alle relazioni tra le immagini ed il linguaggio. Ecco schematicamente una lista di analogie: (1) anzitutto, così le immagini come le parole sembrano per natura non vivere soltanto una vita autosufficiente ma *rimandare* a qualcosa d'altro da esse: l'immagine all'oggetto che essa presenta, la parola a quello che denota. Entrambe *stanno per* l'oggetto. Questa potrebbe venir chiamata l'affinità sotto il profilo referenziale. (2) Inoltre, così come un singolo elemento fonetico non ha nella norma valore semantico se preso in isolamento, altrettanto poco ne ha la singola macchia di colore quando è percepita indipendentemente da un contesto (adeguato) di altre macchie di colore: perché un significato faccia la sua comparsa, l'elemento singolo deve venir inserito in un contesto al quale esso appartiene in confor-

mità ad una morfologia o ad una sintassi; la sintassi (in generale, la presenza di regole strutturali) è quindi ciò che accomuna l'immagine alla parola, e che fa sí che vi sia un « linguaggio » delle immagini. Questa può venir chiamata l'analogia olistica. (3) Se pure si è visto che l'immagine non sembra consentire l'accesso alle funzioni metalinguistiche, resta la somiglianza di comportamento tra le citazioni e le immagini iterate. (4) Si può ancora aggiungere che un elemento di convenzionalità sembra accompagnare la produzione di immagini, in un modo simile a quello in cui esso è radicato nella molteplicità delle lingue umane: in diverse culture gli individui imparano in modo diverso a produrre immagini, e producono immagini che da una cultura all'altra sono molto differenti, cosí come diversa è la lingua che parlano.

Le immagini, dunque, sembrano strettamente imparentate con i fenomeni di tipo (latamente) segnico e (in alcuni casi) con quelli di tipo piú specificamente linguistico. Non intendo sostenere che i punti (1)-(4) esauriscono le possibili analogie tra immagini e segni; tuttavia, essi costituiscono un insieme di tesi abbastanza significative, che cercherò di criticare nei prossimi paragrafi.

2. - QUATTRO CRITICHE.

Le immagini non sono nella norma segni, e quando lo sono si tratta di un caso limite, di una modificazione del loro *status* originario. Credo di aver fornito almeno gli spunti per una teoria autonoma dell'immagine; per difendere la tesi di eterogeneità di segni e immagini devo analizzare, sia pur approssimativamente, il concetto di segno, e lo farò mettendo in rilievo soprattutto quei tratti che, come abbiamo visto, possono costituire un punto di contatto con il concetto di immagine. Riconsideriamo le tesi (1)-(4) dal punto di vista dei segni.

1) I segni rimandano a qualcosa d'altro da essi. La natura del segno prevede che, pur essendo esso un ente dotato nella maggior parte dei casi di una certa realtà materiale (un segnaposto nell'abaco, una macchia d'inchiostro con una qualche configurazione) non si esaurisce però in questa realtà ma mira a qualcosa d'altro. Un segno è qualcosa che sta per, qualcosa che abbiamo messo in sostituzione di qualcosa d'altro. In questo senso, tutto può essere segno, purché venga usato come tale, o venga inteso come svolgente la funzione di segno (quindi, banalmente, anche un'immagine, ma anche il ponte di Rialto)...

Ulteriori e piú precise sottoclassificazioni debbono venir adottate quando si esamina la struttura di questo rimandare, il modo in cui un segno sta per qualcosa d'altro. Questo può essere piú o meno diretto, i segni possono essere naturali o artificiali, semplici o composti a partire da un altro segno. Un segno può semplicemente indicare qualcosa — e svolge in questo la sua funzione al livello minimale — ma può pure essere strutturalmente affine alla cosa — possedere cioè dei tratti e una loro distribuzione spaziale o astratta che in qualche misura si ritrovino anche nella cosa. Particolarmente interessanti sono i segni di quest'ultimo tipo — spesso chiamati segni iconici — e i segni naturali — quelli legati causalmente in modo diretto ad una cosa — perché è in questa categoria che le immagini sembrano in prima istanza rientrare. Un segno naturale è un oggetto legato ad un altro (di cui è segno) da una relazione di dipendenza, che è in primo luogo dipendenza causale. Così il fumo, stando ad un noto esempio, è segno del fuoco, o il tuono segno dell'imminente arrivo della pioggia. A questa classe appartengono anche le tracce degli animali o i crateri della luna. Vi sono quindi molti modi in cui qualche cosa può essere segno di qualcos'altro e non sembra esserci, sotto questo aspetto, limite alla possibilità di instaurare legami tra due cose qualsiasi per considerarle i relata di una relazione segnica. Ma osserviamo subito che il fatto che tutto possa essere segno non è una buona base per la tesi che anche le immagini siano segni. In primo luogo questa tesi non è una buona premessa in un argomento perché la nozione di segno viene qui usata a vuoto. Il potere di discriminazione della nozione di segno diventa troppo debole, e perde di valore cognitivo. Detto altrimenti, non apprenderemmo niente di particolarmente interessante col venire a sapere che le immagini sono segni. In secondo luogo, vi sono problemi piú specifici: io posso, per ragioni di comodo, usare un'immagine di Maria come segno per Luigi (ad esempio se sto facendo la ricostruzione di un incidente capitato a Luigi). In questo caso l'immagine continua ad essere immagine di Maria, pur essendo segno che rimanda a Luigi. Una tesi piú precisa è quella per cui l'immagine è qualcosa di simile ad un segno naturale o ad un segno iconico. Nel primo caso, essa deve venir legata all'oggetto che rappresenta da un vincolo di tipo causale (o di dipendenza in senso piú ampio). Ma questo tratto sembra essere ed è affatto irrilevante all'immagine. Posso essere davanti a Maria, volere ritrarre Maria e tracciare segni sulla tela guardando Maria e cercando di far sí che quanto dipingo le somigli; e tuttavia il risultato potrebbe essere un'immagine di

Giovanni. Se questo esempio sembrasse troppo artificioso, lo si sostituisca con quest'altro: duecento anni fa un pittore fece un ritratto di fantasia, che io oggi vedo in un museo con un certo stupore, perché è l'immagine di un mio amico. Qui il rapporto causale non svolge alcun ruolo, eppure l'immagine è (anche) di quel mio amico. Ma non ne è « segno naturale » — ciò è escluso dalle condizioni della sua produzione.

Il caso dei segni iconici è piú spinoso, perché è la nozione stessa di segno iconico a prestarsi ad interpretazioni non univoche (e questo in quanto viene in causa la nozione di somiglianza). Notiamo anzitutto che nel caso del segno non ci occorre una somiglianza così poco elastica come quella che era richiesta per l'immagine. Il segno iconico può essere tale in virtù di affinità strutturali con l'oggetto rappresentato che poco appagherebbero l'occhio esigente. Di una casa può darsi il seguente segno iconico:



in cui la somiglianza con l'oggetto si limita ad una semplice enumerazione ordinata dei suoi elementi portanti (le mura, il pavimento, il tetto) nelle reciproche posizioni. Non si tratta di un segno non iconico proprio per via di questa corrispondenza (un segno non iconico di una casa potrebbe, ad esempio, essere la lettera « c » o la stessa parola « casa »), ma, evidentemente, questa configurazione ci sembra ancora decisamente sottodeterminata per essere un'immagine. Ora, il problema che si pone è il seguente: supponiamo di introdurre altri elementi di affinità strutturale tra questo segno e una casa, ovvero di introdurre parti del segno che corrispondano alle finestre, alla porta, fino ad avere un elemento per qualsiasi parte della casa. In che cosa questo segno differisce dall'immagine? Viceversa, sarebbe già legittimo chiedersi se il nostro disegno lí sopra non sia un'immagine *impovertita* di una casa. Dov'è allora il confine tra segno e immagine? Sarei tentato di adottare una strategia prudente di risposta, e di dire che vi sono molti casi limite tra immagine e segno, che è difficile stabilire quando siamo dall'una o dall'altra parte del confine, e che i segni iconici e le immagini impoverite occupano posizioni molto vicine a questo confine. Questa conclusione prudente può però venir rafforzata da una clausola: che un

segno sia iconico è una caratteristica accidentale del segno stesso, così come è accidentale dell'immagine che essa sia segnica. Vale a dire, per ogni segno, non è necessariamente vero che sia iconico; e per ogni immagine, non è necessariamente vero che sia segnica. Che qualcosa sia un segno dipende dall'uso segnico che ne facciamo: ma un'immagine non può diventare immagine di qualcosa a nostro piacimento e nemmeno per unanime decisione. Anche nei casi più problematici che ci si possono presentare (ad esempio, immagini che non sono immagini di nessun oggetto esistente) la funzione presentativa dell'immagine è sempre distinta dalla funzione di rimando del segno. L'ambiguità dei segni iconici è che essi possono (in certi casi) venir considerati tanto come immagini quanto come segni. Ma questa ambiguità non ci impedisce di riconoscere la differenza tra le funzioni, e di comprendere in cosa differisca l'uso di questa cosa che abbiamo di fronte se essa è immagine o segno. Un modo di riassumere questa tesi è il seguente: certi oggetti sono segni soltanto presupponendo persone che sappiano usarli nella comunicazione; mentre altri oggetti sono immagini soltanto presupponendo che vi siano creature dotate di un sistema percettivo che consenta loro di vedere, presentati dall'immagine, determinati oggetti materiali. E questa distinzione è ereditata dalla distinzione tra immagine impoverita e segno iconico.

2) Se si accetta questa impostazione del problema, sembra più semplice risolvere gli altri casi. Prendiamo la tesi che vede l'affinità tra segno ed immagine nel fatto che entrambi devono far parte di un sistema all'interno del quale soltanto possono svolgere la loro funzione. Per i segni, in particolare per i segni linguistici, questo pare essere un fatto scontato. Ma anche qui si devono distinguere diversi casi. Ad esempio un segno come la parola « cane » dipende dal linguaggio in un modo diverso da quello in cui ne dipendono la lettera « e » che ne è parte, o da quello in cui ne dipende la stessa lettera « e » quando viene usata come congiunzione. Tralasciando il fatto che questi che abbiamo tracciato sulla pagina sono segni per le corrispondenti espressioni fonetiche, i tre diversi tipi di dipendenza si riconducono per un verso alla dipendenza di un suono da un certo sistema articolatorio, per un altro verso alle dipendenze di un momento insaturo dagli elementi non insaturi che esso connette ed infine alla dipendenza di un certo termine da un campo semantico/lessicale in cui esso occupa una posizione più o meno definita.

L'affinità con l'immagine è qui giocata sul fatto che è possibile ritrovare nella sfera visiva tipi di dipendenza come questi. Ad esempio, il sistema dei colori fornisce un analogo del primo tipo di sistema oppozionale: il rosso può venir usato in modo pregnante in un'immagine solo perché esso è elemento non « atomico » e riceve senso dalla sua appartenenza al cerchio cromatico. Un'analogia con la dipendenza delle parti del discorso insature si ha forse nel caso delle parti di immagini che vengono viste come ombre — solo in un certo contesto esse dipendono dall'oggetto di cui presentano una porzione. Infine, la presentazione stessa di un oggetto nell'immagine non è indifferente alle diverse possibili presentazioni di uno stesso oggetto, è un momento di questa serie; e ciò somiglia al terzo tipo di oppozioni.

Per quanto questi spunti siano di estremo interesse ed esercitino un'inevitabile suggestione, devo avanzare alcune riserve quanto alla loro portata nell'argomento che sto criticando. Una riserva di carattere generale concerne l'assimilazione al linguaggio di tutto ciò che abbia carattere di struttura, che non sia mera aggregazione senz'ordine di parti tra loro indipendenti. Certo il linguaggio fornisce un notevole esempio di sistema di dipendenze, e meno di altri sistemi tollera tentativi di riduzione; ma l'assimilazione non è per questo solo motivo giustificata. Le immagini sono esempi di totalità strutturate (come i pezzi di musica o gli edifici, o i campi magnetici) che non necessariamente sono isomorfe a una qualche formazione linguistica. Se c'è un isomorfismo — l'unica condizione perché l'assimilazione abbia un qualche valore — questo dev'essere argomentato. La mia seconda riserva è diretta proprio ad evidenziare le profonde asimmetrie mascherate dalle affinità sopra evidenziate. Prendiamo l'esempio dei colori. C'è qualcosa che va al di là delle possibili affinità di struttura tra un sistema cromatico ed uno fonetico, ed è che i colori dell'immagine, per esserne parti significative, devono presentare colori dell'oggetto (e possibilmente gli stessi che l'oggetto ha) mentre gli elementi fonetici si sottraggono al dovere di presentare la conformazione sonora (ammesso che quest'ultima esista) di ciò cui si riferiscono. Ci sono, si potrebbe obiettare, le onomatopee; ma esse costituiscono un limite inferiore del linguaggio. Un linguaggio che volesse rappresentare il mondo rappresentandone l'articolazione sonora sarebbe qualcosa di profondamente differente dal tipo di totalità strutturate che siamo soliti considerare linguaggi. Esso sarebbe un'immagine sonora del mondo — al modo in cui lo è una sequenza registrata di suoni colti per la strada. D'altra parte, se utilizziamo il

sistema delle opposizioni cromatiche in accordo ad una regola sintattica arbitraria non è affatto detto che otterremo un'immagine — nella maggior parte dei casi otterremo anzi configurazioni da cui la presentatività sarà del tutto assente. Considerazioni analoghe valgono per il caso della dipendenza contestuale delle superfici colorate che corrispondono in un'immagine alle ombre. Non tutte le regole che assicurano la dipendenza di queste superfici dal loro ambiente circostante possono essere percettivamente accettabili, perché non tutte daranno luogo all'impressione di trovarci di fronte ad un oggetto con delle ombre. È impensabile che una siffatta regola di dipendenza asserisca la maggior chiarezza rispetto allo sfondo della macchia colorata che presenta la superficie in ombra, perché questo darà luogo ad un effetto percettivo opposto a quello sperato. Infine, anche la pretesa di vedere un elemento di affinità tra i valori posizionali delle parole nei campi semantici e quelli degli aspetti nel campo di tutti i possibili aspetti di un oggetto sembra molto artificiosa. La ferrea regolarità cui è sottoposto il decorso degli aspetti ha poco a che vedere con la fluidità dei campi semantici, che possono essere ripasmatis dall'uso, dalle nuove conoscenze, dalle decisioni puriste di un lessicologo autorevole. La difficoltà dell'assimilazione pare possa essere ricondotta ad una comune radice: se le immagini devono poter svolgere una funzione presentativa, non possono usare indiscriminatamente tutti i sistemi di regole che fondano una sintassi. Esistono dei vincoli di natura percettiva che non è possibile infrangere pena la perdita di presentatività. Un modo, a questo punto, di spostare la direzione dell'argomento consiste nel sostenere che anche la percezione è un linguaggio, che il sistema dei vincoli percettivi costituisce una vera e propria sintassi. Mi limito a segnalare questa tesi (sostenuta, in una sottile variante, da Berkeley) che potrebbe salvare l'argomento per l'assimilazione di immagini a segni, e che meriterebbe un approfondito trattamento, data la serie di confusioni cui ha dato vita.

Il caso (3), quello delle citazioni e delle funzioni metalinguistiche, è stato discusso in precedenza. Per il caso (4), il riconoscimento dell'esistenza di vincoli di natura presentativa fornisce lo spunto per la discussione dell'ultima delle pretese affinità, quella basata sull'idea della convenzionalità. Da un lato l'esistenza stessa delle convenzioni rischia spesso di venir assunta senza sufficiente chiarezza. Bisogna distinguere infatti tra convenzioni istitutive (ad es. di un sistema di segni) fatte senza ricorrere ad altri sistemi di segni, e convenzioni modificatorie (come l'introduzione di nuovi termini). Ora, mentre queste ultime co-

stituiscono per noi un concetto relativamente a portata di mano, cosa effettivamente siano le prime è difficile comprendere: in che senso possiamo creare un sistema di convenzioni senza averne già uno a disposizione? La vastità della letteratura sull'« origine » del linguaggio è una testimonianza della problematicità di questo concetto di convenzione. In secondo luogo, la nozione di convenzione non è di immediata applicazione alle modalità della produzione di immagini. Di solito, quando se ne fa uso, si pensa alle regole di bottega, agli stili di rappresentazione, al modo di stendere il colore o di mettere in evidenza gli angoli degli occhi. Su queste differenze convenzionali non ho niente da dire, anche perché esse sono situate ai margini del fare e del guardare immagini, e non intaccano in misura rilevante l'attuazione della funzione rappresentativa. Le differenze cominciano ad assumere importanza dove si ha a che fare con le diverse forme di geometria soggiacenti ai diversi sistemi rappresentativi, con le forme dell'organizzazione spaziale e della dipendenza dall'osservatore. Già nel capitolo 3, nel discutere il problema del realismo dell'immagine, cercavo di mostrare come vi siano importanti differenze di « categorizzazione geometrica » dello spazio visibile. Margaret Hagen, nel testo precedentemente citato² elenca una possibile combinatoria di modalità rappresentative tra le quali l'artista — sotto spinte culturali o religiose ecc. — può scegliere quella che meglio si adatta a tali esigenze culturali. Questo fatto che sembra ad un primo sguardo sostenere in maniera decisiva la tesi convenzionalista si rivela però ad essa esiziale; infatti vi sono due imprescindibili limitazioni dal lato non dell'opzione artistica ma dello stesso sistema di categorizzazione: si può scegliere tra le diverse geometrie rappresentative, ma quali siano le geometrie tra cui scegliere non è oggetto di decisione, e ciascun sistema di invarianti esistente nell'uno o nell'altro stile rappresentativo ha un correlato anche nei fondamenti geometrici della percezione. L'azione combinata di queste restrizioni respinge ai margini il momento soggettivo, delle convenzioni e delle decisioni, che possono esercitarsi solo su un materiale ampiamente pre-strutturato.

È, in definitiva, la prestrutturazione della visione rispetto al linguaggio a costituire un grave problema per le teorie convenzionaliste (e relativiste). Nonostante le divergenze che diverse scuole di pensiero hanno manifestato al proposito, esiste oggi una notevole quantità di

² Hagen, 1986, p. 111 sgg.

materiale sperimentale che sembra confutare la pretesa di radicali incommensurabilità percettive tra individui appartenenti a culture differenti. Non è comunque questo il luogo per analizzare tale materiale, anche perché desidero sostenere per quanto possibile il mio argomento con evidenze interne e non con resoconti antropologici.

3. - RIFERIMENTO E GENERALITÀ.

Intendo terminare questo capitolo con una digressione sul modo in cui la generalità entra a far parte dell'immagine e, per contrasto, del linguaggio: e questo ci condurrà a discutere il problema del riferimento iconico. Per generalità intendo il modo del riferimento tipico, nel linguaggio, di espressioni come « il cane » in « il cane è un animale ». A partire da Frege la generalità viene analizzata parafrasando « il cane è un animale » con « se una certa cosa è un cane, allora quella cosa è un animale ». Per le semantiche di vecchio stampo il riferimento di un nome comune è un concetto, sotto il quale possono cadere diversi oggetti le cui proprietà siano tratti caratteristici del concetto stesso. Questo ricorrere alla mediazione del concetto, se da un lato semplifica le cose perché evita che vengano chiamate in causa relazioni dirette tra il nome comune e l'oggetto che dovrebbe corrispondergli, ha d'altro lato lo svantaggio di mantenere una certa equivocità circa ciò che è — o deve essere — un concetto, tanto che una teoria concettualista può sposarsi con differenti opzioni ontologiche, dal realismo essenzialista a una variante psicologica del nominalismo. Bisogna inoltre distinguere tra la generalità in quanto caratteristica di un termine e il processo (eventualmente psicologico) con il quale arriviamo all'oggetto concreto disponendo soltanto del nome comune. Ora, ciò che conferisce generalità ad un termine dipende per un verso dalla sua forma semantica e per un'altro dall'uso che facciamo del termine stesso. Un'espressione generica come « cane » sarà suscettibile di essere trasformata in sintagma nominale mediante la premissione dell'articolo indeterminativo « un » o « il », cosa che non avviene normalmente con un nome proprio. Di contro anche differenze di caratterizzazione in base all'uso sono relativamente importanti per comprendere il significato dei termini generici. Un concetto (il referente di un nome comune) ha una posizione in un sistema ordinato di concetti affini: è un sopraconcetto od un sottoconcetto di altri concetti. Passare dall'uno all'altro elemento del sistema significa selezionare restrizioni o ampliamenti dell'insieme di pro-

prietà che appartengono agli oggetti da individuare. Ad esempio, il concetto di cane sarà piú ristretto di quello di mammifero e piú ampio di quello di pastore tedesco. Naturalmente, non vi sono oggetti che soddisfino solo uno di questi concetti appartenenti al sistema. Non c'è un oggetto che sia soltanto un mammifero senza essere un cane o qualcosa d'altro, o che sia un cane senza essere un pastore tedesco o un fox-terrier o... Ciò che esiste è questo o quell'altro pastore tedesco, e i concetti non sono altro che modi di attirare l'attenzione su determinate proprietà che i singoli pastori tedeschi hanno in comune con i singoli alani o, ad un livello di generalità superiore, con i singoli cavalli o con le singole amebe. La flessibilità del linguaggio consente comunque di considerare i concetti anche come un tipo particolare di oggetti e di quantificare su di essi o di ascrivere ad essi proprietà così come vengono ascritte agli oggetti. Un concetto può essere tale che dato un altro concetto esso ne è piú ampio; può essere tale che può venir esemplificato o meno da un oggetto, ecc. Ciò viene espresso in proposizioni in cui i concetti sono il riferimento di nomi o di variabili quantificate.

Un problema connesso è quello — epistemologico — dell'individuazione. In generale le procedure di individuazione sono il risultato incrociato di competenze lessicali (o piú latamente enciclopediche) intorno al tipo di proprietà che deve possedere un certo oggetto, e di capacità di localizzazione di questo oggetto nel mondo di chi esegue le procedure stesse. Dato però che « incontrare » un oggetto nel mondo significa, in un numero abbastanza significativo di casi, vederlo, si è spesso posto il quesito se il concetto non fosse una specie di immagine mentale dell'oggetto, qualcosa come la foto segnaletica che il detective ha con sé quando è sulle tracce di un criminale. Inteso in questo modo il problema dell'individuazione si ridurrebbe al problema di far collimare un oggetto che percepiamo nel nostro ambiente con l'« immagine » mentale che abbiamo di esso. Il rovescio di questo problema è formulato nella domanda: le immagini possono essere generali? Ci può essere un'immagine non di questo o quell'individuo, di questo o di quel cane, ma del cane in genere, o del pastore tedesco in genere? Evidentemente per le immagini non si pone il problema della generalità così come esso si pone per il linguaggio: non ci sono immagini quantificate così come ci sono enunciati quantificati. Tuttavia si potrebbe pensare alla generalità nei termini delle vecchie discussioni scolastiche; si potrebbe per un momento fingere di credere all'esistenza di individui generici, come il cane in genere o il mammifero in genere,

esangui referenti dei termini generici. Rispondere alla domanda sulla generalità (in questo senso) delle immagini significa riprendere le fila del discorso sul grado e tipo di realtà del mondo che l'immagine presenta. Un'immagine offre alla percezione la possibilità di accedere ad un piccolo mondo, o ad una situazione del mondo reale. Questo accesso non è, come abbiamo visto, diretto, e non è nemmeno accompagnato dalla sensazione o dalla credenza di un'immediatezza, ma in alcuni casi la mediatezza può attenuarsi e trasformarsi nella convinzione di essere di fronte ad una realtà (anche se questa forma di coscienza può facilmente venir annichilita da un brusco ritorno alla realtà). Quale che sia lo statuto ontologico della realtà rappresentata, è però vero che essa non sembra poter sfuggire a quei minimi requisiti formali che presiedono alla strutturazione della realtà di tutti i giorni. Un primo argomento ci può portare ad asserire che il riferimento dell'immagine è — nella norma — individuale; che se l'immagine ha struttura semantica, questa assomiglia alla struttura semantica dei nomi propri o delle descrizioni definite. Nell'immagine vediamo questi e questi altri *i n d i v i d u i*, che sono rappresentati possedere queste e queste altre proprietà. Non possono darsi presentazioni di cose in genere, ma solo di cose determinate. Non ha qui valore l'obiezione che io posso rappresentare un pastore tedesco con l'aiuto della fantasia, senza che questa che ho prodotto sia l'immagine di un animale effettivamente esistente o esistito. Anche se rappresento un unicorno o qualche altro nobile prodotto dell'immaginazione, « lo » rappresento, rappresento proprio quella creatura che, in immagine, mi sta davanti agli occhi, un oggetto particolare, e non un'entità generica. Sappiamo che a questo individuo che vedo manca essenzialmente la capacità di « rispondere » a tutte le domande che io pongo sul suo conto, che è un individuo per essenza incompleto. Ma questa incompletezza nulla ha a che vedere con l'indeterminazione del concetto o del presunto oggetto generico. Potremmo esprimere la differenza con un esempio. Un cane in immagine è: questo pastore tedesco che ho l'impressione di vedere qui davanti a me, con una certa dimensione, un certo colore di pelo, un certo modo di fare aggressivo; di cui però non vedo una parte del corpo a causa del punto di vista scelto per rappresentarlo. Viceversa, un cane inteso come oggetto generico non è visibile, non è né un pastore tedesco né un alano, non ha un colore di pelo stabilito, non ha nessun modo di fare particolare. Una cosa del genere non esiste — e nessuno può vederla a spasso per la strada. Quello che possiamo ammettere è invece che esiste l'esi-

genza di rappresentare determinati oggetti con il massimo di generalità possibile, ad esempio nei manuali scientifici, nelle enciclopedie, nei dizionari. L'immagine deve in tal caso prescindere da tutto ciò che dell'oggetto può apparire legato alla contingenza della situazione in cui esso si trova, per darne una rappresentazione depurata — ma non può tuttavia evitare di rappresentare un individuo concreto. Quello che però può fare è presentare un oggetto che meglio di tutti gli altri esemplifichi la specie, un oggetto che potremmo definire il campione esemplare della specie. Non quindi un pastore tedesco dal pelo troppo lungo o senza coda, ma un individuo che possa assommare in sé le migliori qualità (non in senso assoluto, ma proprio in quanto possa essere fatto valere come esempio) dei pastori tedeschi. Questa presentazione del campione esemplare non sarà d'altro lato possibile in tutti i casi, ma soltanto dove vi siano dei generi naturali ben delimitati. E già anche al livello dei concetti solo un poco piú astratti, come quello di cane o di essere vivente, è impossibile trovare un campione che rappresenti esemplarmente tutte le possibili sottospecie canine o di viventi.

All'immagine è posto in questo caso un limite insormontabile, proprio in virtù dell'immediatezza della funzione presentativa da essa svolta. Questo limite non si pone per il segno, perché nella genericità della funzione di rimando non è contenuta a priori una limitazione delle classi di proprietà esemplificabili. D'altro lato, questo argomento ci obbligherebbe a lasciare al di fuori della nostra considerazione qualcosa che sembra invece rilevante. La concretezza della rappresentazione non deve essere scambiata con l'individualità del riferimento. E l'impossibilità di trovare campioni esemplari per concetti generali non è incompatibile con la rappresentazione di un tipo visivo: di un oggetto che presenti un aspetto che possa convenire a molti altri oggetti. La mia tesi è che il concetto di generalità visiva è un concetto che deve essere introdotto nell'analisi delle strutture della rappresentazione. Ciò che viene rappresentato sono cose visive che possono venir esemplificate, nel mondo reale, da tutti gli oggetti in grado di esibire un aspetto prossimo a quello che esse esibiscono. Gli esperimenti mentali cui la teoria del significato ci ha abituati sono volti a stabilire che identità di contenuto informativo di un enunciato o di un concetto non implica identità del riferimento. E questo vale anche per le immagini, nel cui caso l'elemento visivo (una certa esperienza visiva, un certo modo di vedere certe cose) è tutto quello che abbiamo, ed è anche tutto quello che da esse possiamo richiedere. Potremmo dire, in una formu-

la, che la presentazione non ha come propria conversa la relazione referenziale. Se questa tesi è corretta, diventa difficile vedere un'applicazione della teoria del riferimento al caso dell'immagine.

Non sto dicendo che le immagini non possono svolgere una funzione referenziale. Evidentemente, le immagini possono far parte di contesti linguistici e comunicativi nei quali ricevono di necessità un ruolo semantico. Ne abbiamo visto un esempio nel capitolo sull'autoritratto. In tal caso esse possono essere usate come asserzioni o come parti di asserzioni, e possono ricevere un valore di verità, o (parti di esse) possono svolgere una funzione referenziale o contribuire alla determinazione del valore di verità di asserzioni. Ma quando guardo una immagine essa non svolge alcun ruolo semantico: dell'atto del guardare un'immagine, e dell'avere una presentazione di un oggetto, non è parte un atto referenziale. Si potrebbe d'altronde pensare che senza una funzione referenziale questo che vedo davanti a me non sarebbe che un insieme di segni e non un'immagine. Ma questa tesi sembra essere falsa: dato che non basta stabilire per convenzione o con battesimo in presenza che questo scarabocchio è un'immagine della regina per farne un'immagine della regina, l'elemento semantico non è una condizione sufficiente. Ma non è nemmeno una condizione necessaria, perché l'elemento presentativo può instaurarsi indipendentemente da esso: presentare un aspetto che possa convenire a quello della regina non significa costruire un segno della regina. Quindi il fatto che non vi sia funzione referenziale non implica che vi sia davanti a me solo un insieme di segni, ed il fatto che vi sia più che un insieme di segni non implica che sia stato introdotto un elemento referenziale.

La stessa relazione causale, che costituisce l'asse portante delle nuove teorie del riferimento, può rendere conto del fatto che un'immagine è, a parità di altre condizioni, un'immagine di una certa cosa, ma non è sufficiente a dare all'immagine lo statuto di segno. Avere una teoria causale dell'immagine non significa avere una teoria semantica dell'immagine. Supponiamo che io ritragga Marco — che egli sia davanti a me e che io riempi una tela di colori con l'intenzione di ritrarlo. Supponiamo che ne risulti un ritratto assai somigliante (nel senso precisato nel terzo capitolo). Voglio sostenere che c'è un senso in cui questo non è ancora in senso pieno un segno di Marco. Non lo è fino al momento in cui viene usato per riferirsi a Marco. L'elemento causale non è sufficiente per la ragione seguente: ciò che nel ritratto mi consentirebbe di identificare l'oggetto, la conformità ad un aspetto di quest'ul-

timo, potrebbe essere il risultato di una catena causale del tutto differente. Tuttavia io posso usarlo per identificare Marco. Dunque il ritratto svolge una funzione referenziale anche in una direzione opposta a quella della catena causale. Ma conosciamo anche il perché di questa bizzarria: gli aspetti sono il frutto di reificazioni incomplete, e non oseremo spingerci al punto di attribuire loro proprietà causali che essi potrebbero avere solo se fossero costituiti di materia. Non interagiscono ad esempio con altre cose se non per il tramite di un osservatore che li contempra e non hanno interazioni causali con le cose di cui sono aspetti (essi potrebbero essere aspetti di molte altre cose differenti, al modo in cui il colore rosso è un colore che molte cose hanno). La teoria causale non si applica qui perché è difficile stabilire cosa sia causalmente rilevante.

Il risultato finale di questa serie di osservazioni potrebbe essere il seguente: le immagini non sono entità intrinsecamente referenziali ma possono diventare entità referenziali all'interno di una pratica linguistica (o quasi linguistica, in generale comunicativa), nel qual caso la funzione presentativa dell'immagine contribuisce parzialmente alla determinazione del riferimento; ma la funzione referenziale non contribuisce all'instaurarsi di una struttura presentativa.

Vi è dunque nelle teorie semantiche dell'immagine una assunzione esplicita di referenzialità che viene fatta prima dello studio descrittivo dei fenomeni presentativi; e in questo senso l'errore di tali teorie consiste nel mettere in evidenza qualcosa che esse stesse hanno introdotto nei fenomeni da studiare. Eliminando questo elemento spurio, resta l'enorme complessità della visione dell'immagine, e l'enorme difficoltà di trovare una strada nella costellazione di comportamenti e di attitudini che sulla visione dell'immagine fanno perno.

Riferimenti bibliografici.

Sulla funzione espressiva Langer (1953); uno studio dettagliato in Husserl (1900-1901), 1^a Ricerca, e in Bühler (1934), p. 28 sgg.; Goodman (1968) sull'accostamento di arte e linguaggio (p. xii sgg.); Schier (1986) contiene una densa critica dell'«eresia semiologica». Un punto che ci interessa da vicino di quest'ultimo libro – di gran lunga il più provocatorio e argomentato testo sull'immagine apparso negli ultimi anni – è il tentativo di accostare la teoria del riferimento iconico alla teoria del significato linguistico contemporanea. Un'acquisizione delle discussioni in filosofia del linguaggio di questi ultimi anni è la necessità di tener conto di una relazione causale (trasmessasi a partire da un battesimo iniziale) nella determinazione del significato dei

nomi propri. Schier (cap. 5) traspone questa tesi all'ambito dell'immagine: se pure i quadri x e y che raffigurano due i gemelli a e b sono indistinguibili, x non diviene immagine di b né y di a se le condizioni della loro produzione hanno fatto sí che x venisse eseguito ritraendo a e y ritraendo b . La mia obiezione muove da una domanda: perché questa tesi ci sembra paradossale? Notiamo che un caso analogo non esiste per gli usi linguistici: due gemelli percettivamente indistinguibili che scambiano tra loro il nome si comportano in un modo che possiamo qualificare chiaramente: essi mentono. Ma possiamo dire che mentono due gemelli che scambiano le loro fotografie? Certo, possiamo anche battezzare i due gemelli con lo stesso nome (e allora ovviamente non mentirebbero: ma perché dovremmo fare una cosa del genere?) ma il loro semblante è sottratto a battesimi, intenzioni e arbitrii. Schier sostiene che nel nostro caso x e y sarebbero due immagini spazialmente coincidenti e tuttavia semanticamente distinte. A mio parere questo modo di porre la questione misconosce l'uso effettivo che noi facciamo delle immagini. Ho sostenuto piú volte in questo testo che le immagini devono presentare individuo spaziotemporale, ma non considero questa tesi equivalente alla tesi per cui esse devono presentare un oggetto concreto e determinato. Forse la tesi di Schier non è che l'ultima manifestazione di una tendenza onnipervasiva dell'approccio linguistico ai problemi della filosofia della mente.

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni:

BJA = « British Journal of Aesthetics »

Erk = « Erkenntnis »

PAS = « Proceedings of The Aristotelian Society »

ALLESCH, G. J. VON

1921, *Wege zur Kunstbetrachtung*, Dresden: Sybillen.

ALLEN, R. T.

1986, *The Reality of Responses to Fiction*, BJA, vol. 26, pp. 64-68.

ARISTOTELE

De Anima, in *Opere*, vol. V, a cura di L. Laurenti, Bari: Laterza, 1973.

Poetica, in *Opere*, vol. VII, a cura di M. Valgimigli, Bari: Laterza, 1973.

ARNHEIM, R.

1954, *Art and Visual Perception*, Berkeley: University of California; trad. it. Milano: Feltrinelli, 1978.

1969, *Visual Thinking*, London: Faber and Faber; trad. it. Torino: Einaudi, 1974.

ASEMISSEN, H. V.

1970, *Zur Philosophie des Bildes*, « Neue Rundschau », 81.

BAXANDALL, M.

1972, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford: Oxford University Press.

BENNETT, J.

1974, *Depiction and Convention*, PAS, Suppl. vol. XL, pp. 47-62.

BERKELEY, G.

1709, *Essay Towards a New Theory of Vision*, trad. it. Lanciano: Carabba, 1974.

- 1710, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, trad. it. Bari: Laterza, 1984.
- BERNHEIMER, R.
1961, *The Nature of Representation. A Phenomenological Inquiry*, New York: New York University Press.
- BIERI, P.
1982, *Sein und Aussehen von Gegenstände. Sind die Dinge färbig?*, « Zeitschrift für Philosophische Forschung », 36, pp. 531-552.
- BLOCKER, G.
1974, *The Languages of Art*, BJA, vol. 14, pp. 165-173.
- BONOMI, A.
1973, edit. *La struttura logica del linguaggio*, Milano: Bompiani.
1983, *Eventi mentali*, Milano: Il Saggiatore.
- BOUVERESSE, J.
1987, *Voir, savoir et interpréter* (Ms.).
- BRENTANO, F.
1874, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, ed. O. Kraus, Hamburg: Meiner, rist. 1959.
- BROOK, D.
1986, *On the Alleged Transparency of Photographs*, BJA, vol. 26, n. 3, pp. 277-282.
- BUDD, M.
1987, *Wittgenstein on Seeing Aspects*, « Mind », 1987, pp. 1-17.
- BÜHLER, K.
1922, *Handbuch der Psychologie*. I Teil, I Heft: *Die Erscheinungsweise der Farben*, Jena.
1929 (1927), *Die Krise der Psychologie*, Jena: Fischer; trad. it. Roma: Armando, 1965.
1934, *Sprachtheorie*, Jena: Fischer; trad. it. Roma: Armando, 1983.
- CARNEY, J. D.
1982, *A Kripkean Approach to Aesthetic Theories*, BJA, vol. 22-23, pp. 150-157.
- CRAIG, C. J.
Phenomenal Geometry, « British Journal for the Philosophy of Science », 20, pp. 121-134.
- GRESSWELL, M. J.
1983, *A Highly Impossible Scene*, in BÄUERLE - SCHWARZE - VON STECHOF (eds.), *Meaning, Use and Interpretation of Language*, Berlin: De Gruyter, pp. 61-78.

DESCARTES, R.

1636, *Dioptrique*, in *Oeuvres*, a cura di C. Adam e P. Tannery, Paris: Cerf (1897-1909), rist. 1974.

1641, *Meditationes de prima philosophia*, in *Oeuvres*, a cura di C. Adam e P. Tannery, Paris: Cerf (1897-1909), rist. 1964.

Eco, U.

1979, *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.

FALK, B.

1975, *Portraits and Persons*, PAS, LXXV, pp. 181-199.

FARNÉ, M.

1978 (ed.), *Illusione e realtà*, Milano: Le Scienze.

FISHER, J.

1978, *On Perceiving the Impossible*, BJA, vol. 18, pp. 19-30.

1987, *Some New Problems in Perspective*, BJA, vol. 27, pp. 201-212.

FREEMAN, N. H. - COX, M. V.

1985, *Visual Order*, Cambridge: Cambridge University Press.

FREGE, G.

1892, *Sinn und Bedeutung*, «Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik», 100; trad. it. in BONOMI (ed.), 1973, pp. 9-32.

1918-19, *Der Gedanke*, «Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus», 1, pp. 58-77; trad. it. Milano: Guerini, 1988.

GABLIK, S.

1976, *Magritte*, London - New York: Thames and Hudson.

GABRIEL, G.

1975, *Fiktion und Wahrheit*, Stuttgart: Frommann - Holzboog.

1979, *Fiction - A Semantic Approach*, «Poetics», 8, pp. 245-255.

GIBSON, J. J.

1960, *Pictures, Perspective and Perception*, «Daedalus», pp. 216-227.

1965, *Constancy and Invariance in Perception*, in KEPES, G. (ed.), *The Nature and Art of Motion*, London: Studio Vista, pp. 60-70.

1966, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin.

1967, *Théorie de la perception picturale*, in KEPES, G. (ed.), *Signe, Image, Symbole*, Bruxelles, pp. 92-107.

1982, *Reasons for Realism. Selected Essays*, E. REED - R. JONES (eds.), Hillsdale, N. J.: Erlbaum.

GILSON, E.

1957, *Painting and Reality*, Kingsport: Pantheon Books.

GOMBRICH, E.

1959, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University Press; trad. it., Torino: Einaudi, 1965.

- 1963, *Meditations on a Hobby Horse*, London: Phaidon Press; trad. it. Torino: Einaudi, 1975.
- 1970, *L'immagine visiva*, in FARNÉ (ed.) (1978), pp. 10-25.
- 1972, *The 'What' and the 'How': Perspective Representation and the Phenomenal World*, in RUDNER e SCHEFFER (eds.) (1972), pp. 129-149.
- 1981, *The Image and the Eye*, Oxford: Phaidon Press; trad. it. Torino: Einaudi, 1985.
- GOMBRICH, E. - HOCHBERG, J. - BLACK M.
1972, *Art, Perception and Reality*, Baltimore: The Johns Hopkins University; trad. it. Torino: Einaudi, 1978.
- GOODMAN, N.
1968, *Languages of Art*, Indianapolis: Bobbs - Merrill; trad. it. Milano: Il Saggiatore, 1976.
1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Bobbs - Merrill; trad. it. Bari: Laterza, 1980.
1970, *Seven Strictures on Similarity*, in L. FOSTER - J. W. SWANSON (eds.), *Experience and Theory*, London: Duckworth, pp. 19-29.
1975, *Words, Works, Worlds*, Erk, 9, pp. 57-73.
- GREGORY, L.
1970, *The Intelligent Eye*, New York: McGraw-Hill.
- GRIGG, R.
1987, *Invincible Ambiguity*, BJA, vol. 27, pp. 62-69.
- HAGBERG, G.
1984, *Art and the Unsayable: Langer's Tractarian Aesthetics*, BJA, vol. 24, pp. 325-340.
- HAGEN, M.
1986, *Varieties of Realism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HARRISON, A.
1987, *Philosophy and the Visual Arts*, Dordrecht: Reidel.
- HERING, E.
1878, *Zur Lehre vom Lichtsinne*, Wien: Gerold.
- HERMERÉN, G.
1969, *Representation and Meaning in the Visual Arts*, Lund: Scandinavian University Books.
- HINTIKKA, J.
1975, *Concept as Vision. On the Problem of Representation in Modern Art and in Modern Philosophy*, in *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*, Dordrecht: Reidel.

HOFMANN, H.

1913, *Untersuchungen über den Empfindungsbegriff*, « Archiv für die Gesamte Psychologie », 26, pp. 1-136.

HOWARD, V. A.

1975, *The Convertibility of Symbols: A Reply to Goodman's Critics*, BJA, vol. 15, pp. 207-216.

HOWELL, R.

1972, *Seeing As*, « Synthèse », 23, pp. 400-422.

1974, *The Logical Structure of Pictorial Representation*, « Theoria », vol. XL, pp. 76-109.

HUME, D.

1739, *A Treatise of Human Nature*, trad. it. Bari: Laterza, 1987.

HUSSERL, E.

1894, *Intentionale Gegenstände*, in *Aufsätze und Rezensionen*, Den Haag: Nijhoff, 1979, pp. 303-348.

1900, *Logische Untersuchungen*, Halle: Niemeyer; trad. it. Milano: Il Saggiatore, 1968.

1913 (1952-1958), *Ideen I-III*, Den Haag: Nijhoff; trad. it. Torino: Einaudi, 1981.

1980, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, Den Haag: Nijhoff.

HYSLOP, A.

1986, *Seeing Through Seeing-In*, BJA, vol. 26, pp. 371-381.

JACKSON, F.

1977, *Perception*, Cambridge: Cambridge University Press.

JONES, R. K. - REED, E. S. - HAGEN, M. A.

1980, *A Three-point Perspective on Pictorial Representation: Wartofsky, Goodman and Gibson on Seeing Pictures*, Erk, vol. 15, 1, pp. 55-64.

INGARDEN, R.

1935, *Vom formalen Aufbau des individuellen Gegenstandes*, « Studia Philosophica », 1, pp. 29-106.

1949, *Des différentes conceptions de la vérité dans l'oeuvre d'art*, « Revue d'Esthétique », vol. II, n. 2, pp. 162-180.

1953, *De la structure du tableau*, « Bulletin International de l'Académie des Sciences de Cracovie » (Suppl. 7), pp. 39-42.

1962, *Ontologie der Kunst*, Tübingen: Niemeyer.

ISHIGURO, I.

1967, *Imagination*, PAS, 41, pp. 37-56.

KANDINSKY, W.

1970, *Écrits complets*, P. SERS (ed.), Paris: Denoël-Gonthier; trad. it. Milano: Feltrinelli, 1974.

- KANIZSA, G.
1980, *Grammatica del vedere*, Bologna: Il Mulino.
- KANIZSA, G. - LEGRENZI, P. - MEAZZINI, P.
1975, *I processi cognitivi*, Bologna: Il Mulino.
- KARDOS, L.
1934, *Ding und Schatten*, «Zeitschrift für Psychologie», Ergbd. 23.
- KATZ, D.
1911, *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung*, «Zeitschrift für Psychologie», Ergbd. 7.
1935, *The World of Colour*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner.
- KENNEDY, J. M.
1974, *A Psychology of Picture Perception*, S. Francisco: Jossey-Bass.
- KENNEDY, J. M. - FOX, N.
1977, *Pictures to See and Pictures to Touch*, in PERKINS e SEONDAR (eds.) (1977), pp. 118-135.
- KIORUP, S.
1978, *Pictorial Speech Acts*, Erk, 12, pp. 55-71.
- KLEE, P.
1973, *Ecrits sur l'art*, J. SPILLER (ed.), Paris: Dessain et Toltra; trad. it. Milano: Feltrinelli, 1975.
- KOH, J.
1980, *The Drawing Lesson*, BJA, vol. 20, pp. 195-203.
- KOLERS, P. A.
1977, *Reading Pictures and Reading Texts*, in PERKINS e SEONDAR (1977), pp. 136-164.
- KORZENIK, D.
1977, *Saying it with Pictures*, in PERKINS e SEONDAR (1977), pp. 192-207.
- KRIS, E. - KURZ, O.
1934, *Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch*, Wien: Krystall; trad. it. Torino: Boringhieri, 1980.
- KUBOVY, A.
1986, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge: Cambridge University Press.
- KÜNG, G.
1972, *Husserl on Pictures and Intentional Objects*, «Review of Metaphysics», XXVI, pp. 670-680.
- KUHNS, R.
1978, *Music as a Representational Art*, BJA, vol. 18, pp. 120-125.

LAMARQUE, P.

1981, *How Can we Fear and Pity Fictions?*, BJA, vol. 21, pp. 291-304.

1984, *Bits and Pieces of Fiction*, BJA, vol. 24, pp. 53-58.

LANGER, S.

1953, *Sentiment and Form*, New York: Scribner; trad. it. Milano: Feltrinelli, 1975.

LEONARDO DA VINCI

1966, *Scritti scelti*, a cura di A.M. Buzio, Torino: UTET.

LEWIS, M.

1980, *Hintikka on Cubism*, BJA, vol. 20, pp. 44-53.

LIMENTANI-VIRDIS, C.

1981, *Il quadro e il suo doppio*, Padova: STEM-Mucchi.

LOCHER, J. L.

1971, *The World of M. C. Escher*, Amsterdam: Meulen; trad. it. Milano: Garzanti, 1982.

LOCKE, J.

1690, *An Essay on Human Understanding*, trad. it. Torino: UTET, 1971.

MACH, E.

1903, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen* (4^a ediz.), Jena: Fischer; trad. it. Milano: Feltrinelli, 1975.

MAGRITTE, R.

1979, *Écrits complets*, A. BLAVIER (ed.), Paris: Flammarion; trad. it. Milano: Feltrinelli.

MAYNARD, P.

1972, *Depiction, Vision and Convention*, « American Philosophical Quarterly », 9, 243-250.

MCDONELL, N.

1983, *Are Pictures Unavoidably Specific?*, « Synthèse », 57, pp. 83-98.

MEAGER, R. M.

1966, *Seeing Paintings*, PAS, Suppl. vol. XL, pp. 63-84.

METELLI, F.

1974, *La percezione della trasparenza*, in FARNÉ (1979), pp. 115-123.

MONDRIAN, P.

1975, *Writings of P. Mondrian*, H. HOLTZMANN (ed.), New York: The Viking Press; trad. it. Milano: Feltrinelli.

MORIZOT, J.

1985, *L'art et la logique*, « Philosophie », pp. 63-90.

- MULLIGAN, K.
1988, *Seeing-as and Assimilative Perception*, « Brentano-Studien », I, pp. 129-152.
- NEANDER, K.
1987, *Pictorial Representation: A Matter of Resemblance*, BJA, vol. 27, pp. 213-226.
- NEUMEYER, O.
1964, *Der Blick aus dem Bild*, Berlin.
- NODINE, C. F. - FISCHER, D. F.
1979 eds.), *Perception and Pictorial Representation*, New York: Praeger.
- NOVITZ, D.
1977, *Pictures and Their Use in Communication*, Den Haag.
1982, *Pictures, Fiction and Resemblance*, BJA, 22-3, pp. 222-232.
- OATLEY, K.
1978, *Perception and Representations*, London: Methuen; trad. it. Bologna: Il Mulino, 1982.
- OSBORNE, H.
1976, *Non-Iconic Abstraction*, BJA, vol. 16, pp. 291-304.
- PANOFSKY, E.
1939, *Studies in Iconology*, London: Oxford University Press; trad. it. Torino: Einaudi, 1975.
- PEETZ, D.
1987, *Some Current Philosophical Theories of Pictorial Representation*, BJA, vol. 27, pp. 227-237.
- PENROSE, L. S. e B.
1958, *Impossible Objects: a Special Type of Visual Illusion*, « The British Journal of Psychology », II, pp. 31-33.
- PERKINS, D. - SEONAR, B.
1977, *The Arts and Cognition*, Baltimore - London: The John Hopkins University Press.
- PIANA, G.
1979, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Milano: Il Saggiatore.
1987, *La notte dei lampi*. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione, Milano: Guerini.
- PIRENNE, M. H.
1970, *Optics, Painting and Photography*, Cambridge: Cambridge University Press.

PITKANEN, R.

1976, *The Resemblance View of Pictorial Representation*, BJA, vol. 16, pp. 313-323.

POLE, D.

1974, *Goodman and the 'Naive' View of Representation*, BJA, vol. 14, pp. 68-80.

POLLARD, D. E. B.

1984, *Fictions and Resemblances*, BJA, vol. 24, 2, pp. 156-159.

PRICE, H. H.

1981, *Painting and the Theory of Knowledge*, BJA, vol. 21, pp. 99-119.

PUTNAM, H.

1981, *Reason, Truth and History*, Cambridge: Cambridge University Press; trad. it. Milano: Il Saggiatore, 1984.

RAUSCH, E.

1982, *Bild und Wahrnehmung*, Frankfurt: Kramer.

REY, G.

1981, *What are Mental Images?*, in BLOCK N. (ed.), *Readings in Philosophy of Psychology*, London: Methuen, vol. II, pp. 117-127.

ROBINSON, J.

1978, *Two Theories of Representation*, Erk, 12, pp. 37-53.

1979, *Some Remarks on Goodman's Language Theory of Pictures*, BJA, vol. 19, pp. 63-75.

RYLE, G.

1949, *The Concept of Mind*, London: Hutchenson; trad. it. Torino: Einaudi, 1955.

RUDNER, R. S.

1978, *Show or Tell: Incoherence Among Symbol Systems*, Erk, 12, pp. 129-151.

RUDNER, R. - SCHEFFER, I.

1972 (eds.), *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*, Indianapolis - New York: Bobbs - Merrill.

SARTRE, J. P.

1940, *L'imaginaire*, Paris: Gallimard; trad. it. Torino, 1964.

SAVILE, A.

1971, *Nelson Goodman's 'Languages of Art': A Study*, BJA, vol. 11, pp. 3-19.

SCHAPP, W.

1910, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Halle - Göttingen.

SCHIER, F.

1986, *Deeper into Pictures*, Cambridge: Cambridge University Press.

SCRUTON, R.

1981, *Photography and Representation*, « Critical Enquiry », 7.

SEARLE, J.

1979, *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*, « Critical Inquiry », 6, pp. 477-488.

1983, *Intentionality*, Cambridge: Cambridge University Press; trad. it. Milano: Bompiani, 1985.

SEGALL, M. - CAMPBELL, D. - HERSKOVITS, M.

1966, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.

SMITH, B.

1985-6, *The Substitution Theory of Art*, « Grazer Philosophische Studien », 25-26, pp. 553-557.

1988 (ed.), *Foundations of Gestalt Theory*, München: Philosophia.

SOLT, K.

1989, *Pictures and Truth*, BJA, 29, pp. 154-157.

TODD, G. F.

1975, *On Visual Representation*, BJA, vol. 15, pp. 346-357.

VAN FLEANDT, K.

1950, *Das phänomenologische Problem von Licht und Schatten*, « Acta Psychologica », pp. 337-357.

VASARI, G.

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Firenze, 1878-85.

WALSH, D.

1981, *Some Functions of Pictorial Representation*, BJA, vol. 21, pp. 32-38.

WALTON, K.

1973, *Pictures and Make-believe*, « Philosophical Review », 82, pp. 283-319.

1976, *Points of View in Narrative and Depictive Representation*, « Noûs », 10, pp. 49-63.

WARTOFSKY, M. W.

1972, *Pictures, Representation and the Understanding*, in RUDNER e SCHEFFER, 1972, pp. 150-162.

1978, *Rules and Representations: The Virtue of Constancy and Fidelity Put in Perspective*, Erk, 12, pp. 17-36.

WILKERSON, T.

1978, *Representation. Illusion and Aspects*, BJA, vol. 18, 1, pp. 45-58.

WILSON, C.

1982, *Illusion and Representation*, BJA, vol. 22-3, pp. 211-221.

WITTGENSTEIN, L.

1922, *Tractatus Logico-Philosophicus*, London: Routledge and Kegan Paul; trad. it. Torino 1964.

1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Blackwell; trad. it. Torino 1961.

1980, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Oxford: Blackwell; trad. it. Milano: Adelphi, 1990.

WOLLHEIM, R.

1963, *Art and Illusion*, BJA, vol. 3, pp. 15-37.

1968 (2^a ediz. 1980), *Art and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press; trad. it. della 1^a ediz., Milano: Isedi, 1974.

1965, *On Drawing an Object*, trad. it. Roma 1967.

1970, *Nelson Goodman's Languages of Art*, «The Journal of Philosophy», vol. 66, pp. 531-539.

1987, *Painting as an Art*, London: Thames and Hudson.

**Stampato presso la Tipografia
Edit. Gualandi S.n.c. di Vicenza**