

Focus: Sull'immagine / 1

L'immagine che c'è*

Fabrizio Desideri

1. Il termine "immagine" copre molti usi linguistici e si applica a molti contesti, venendo a significare cose molto differenti tra loro. Una prima macro-distinzione nel campo concettuale implicato da tale termine può senz'altro essere individuata tra il suo significare qualcosa che si offre pubblicamente allo sguardo oppure qualcosa di accessibile privatamente: tra un'immagine esterna ed un'immagine interna. In quanto segue concentreremo la nostra attenzione sull'immagine esterna e dunque sull'immagine-presenza anziché sull'immagine-rappresentazione, chiamando la prima semplicemente "immagine". Questo, anche nella convinzione che il chiarimento della questione dell'immagine esterna in quanto presenza sia una condizione preliminare per tentare di chiarire quella dell'immagine interna in quanto rappresentazione (cosa che non faremo qui, se non per accenni). Pur intesa in questa limitata accezione l'immagine fa problema, se non altro perché in essa sono coinvolte e intrecciate questioni inerenti sia al rapporto tra il vedere e il pensare sia alla difficoltà di definirne la natura (il suo specifico essere) . In virtù di questa sua intrinseca problematicità l'immagine oltre ad essere oggetto di ricerche scientifiche nell'ambito dell'ottica, della neurofisiologia, della psicologia e della scienza cognitiva sollecita un'autonoma e talvolta tormentata riflessione filosofica. Tale riflessione, infatti, si accompagna spesso alla consapevolezza che intorno all'immagine si giocano questioni decisive. A partire da quella anzitutto esibita nella difficoltà, per il pensiero, di penetrare qualcosa che si dà intuitivamente, saltando il *medium* del linguaggio e "apparentemente" perfino ogni mediazione concettuale. Come osserva lapidariamente

* Una versione a stampa di questo saggio è contenuta in P. De Luca (a cura di), *Intorno all'immagine*, Mimesis, Milano 2008; si ringrazia la curatrice per aver permesso di pubblicare il testo anche in questa sede.

Gombrich, «le immagini non possono fare asserzioni»¹. Da questo punto di vista le immagini sono mute. O meglio il loro dire sta tutto nel mostrarsi. Così che se l'immagine mi dice qualcosa – afferma Wittgenstein – non può che dirmi se stessa: «vale a dire ciò che essa mi dice consiste nella sua propria struttura, nelle sue forme e colori»². Al punto che tra la struttura dell'immagine e le sue – non si trascuri al riguardo l'enfasi wittgensteiniana – “forme e colori” non è possibile disarticolazione o differenziazione. Proprio dell'immagine è appunto di darsi olisticamente come un'unità densa, dove le parti costitutive non hanno determinazioni funzionali. Forse già per questi motivi per così dire “strutturali” da sempre – o almeno dalla nascita della filosofia – l'immagine, oltre ad interessare la ricerca scientifica e a ad appassionare e dividere la discussione teologica, mette in imbarazzo i filosofi. In un imbarazzo tanto epistemico quanto ontologico. Come si (ri)conoscono le immagini? C'è un sorgivo discernimento percettivo e dunque una peculiare cognizione dell'immagine (un diretto accesso cognitivo all'immagine in quanto immagine) o c'è anzitutto ri-conoscimento di quanto l'immagine mostra, denota o rappresenta? Una risposta a questa domanda potrebbe essere che le immagini “si vedono” e poi, o insieme (a seconda dei casi), si riconosce cosa mostrano, denotano o rappresentano. Nessun dubbio che le cose vadano così. Pare del tutto ovvio affermare che, dal punto di vista percettivo, le immagini riguardano esclusivamente la visione. A differenza dei corpi e degli oggetti sensibili in genere che, ad esempio, possono essere tanto visti quanto toccati. Puoi toccare lo specchio o lo schermo nel quale vedi un qualche tipo d'immagine, ma non puoi toccare l'immagine. In certi casi, anzi, il tatto distrugge la possibilità di vedere una qualsiasi immagine. Ad esempio quando smuoviamo con un gesto della mano la superficie riflettente dell'acqua. Ciò conferma, se ce ne fosse stato bisogno, che le immagini si mostrano a certe condizioni. Innanzitutto a condizione che una qualche superficie oggettiva, dai confini determinati, divenga lo spazio del loro mostrarsi. Come ha chiarito Paolo Spinicci in una ricerca di straordinaria importanza per il nostro tema, perché vi sia “percezione d'immagine” è necessario vedere «una qualche superficie materiale animarsi di una profondità apparente» così da dar vita «a uno spazio figurativo che sembra poter racchiudere in sé oggetti che sono in diversa misura riconoscibili»³. Perché vi si sia immagine di un qualsiasi tipo, dunque, lo spazio del supporto o del sostrato materiale deve esser colto nella duplicità di uno spazio di superficie (puramente esteriore)

¹ E. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, trad. It. di A. Cane, Einaudi, Torino 1985, p. 204.

² L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1999, p. 187 (§ 523).

³ P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 112.

e di uno spazio di profondità apparente (interno per così dire al primo). Tra questi due spazi l'immagine istituisce un vincolo che con il venir meno di certe condizioni ambientali e/o oggettive può sempre sciogliersi. La superficie oggettuale perde la virtù della profondità apparente e l'immagine è consegnata al ricordo. Quel che resta da capire è se il vedere un'immagine equivalga percettivamente al vedere un corpo o un oggetto o se non implichi piuttosto il vedere la duplicità di tale spazio e dunque un' autonoma dimensione cognitiva. In altri termini: quello relativo all'immagine è 1) un vedere semplice, per il quale la sintesi tra i due sensi dello spazio in un medesimo oggetto vale come una ricostruzione cognitiva a posteriori, oppure è 2) un vedere una "superficie differenziata" e insieme un "vedere in" essa e dunque un "vedere" e un "vedere in" in un senso tendenzialmente più esteso di quello usato da Wollheim⁴, che restringe la questione alle immagini pittoriche? Dalla risposta a questa domanda dipenderà certamente la possibilità o meno di attribuire una specifica dimensione cognitiva alla percezione (visiva) di un'immagine. Non è detto, però, che la risposta consista nell'accettare l'alternativa posta dalla domanda. Forse la questione epistemologica posta dall'immagine esige un *tertium* sia dal punto di vista epistemico sia da quello ontologico, a cui l'alternativa – nella sua formulazione – non sembra concedere spazio. Vediamo perché, considerando anzitutto la prima soluzione. Se il vedere un'immagine mettesse in moto la stessa dinamica percettiva del vedere un oggetto ovvero qualsiasi cosa non sia una pura e semplice immagine, la cognitività dell'esperienza visiva consisterebbe essenzialmente nell'esercizio di tutte quelle categorizzazioni percettive e/o linguistico-concettuali necessarie al riconoscimento di ciò di cui l'immagine è immagine (al suo contenuto). La cognizione dell'immagine sarebbe, in tal caso, puramente ricognitiva di ciò di cui è immagine. Nel caso di un semplice "vedere", come discriminazione percettiva sufficiente a riconoscere l'unità oggettuale tra la superficie di supporto e il suo contenuto d'immagine, si perderebbe la distinzione epistemica tra la forma dell'immagine e il suo contenuto e tantomeno si avrebbe un qualche criterio per una distinzione di tipo ontologico relativa alla specificità dell'immagine. Seguendo la soluzione 1) si sarebbe infatti limitata la risposta alla problematicità epistemica della domanda, rimanendo però quasi muti circa il suo tenore ontologico. A meno di non ritenersi soddisfatti di risolvere la questione ontologica dell'immagine, assimilandola ad un'illusione percettiva seppur *sui generis*. Se la soluzione offerta dall'ipotesi di un semplice "vedere" non risulta soddisfacente, nemmeno quella che consiste nell'ipotizzare una sorta di duplicità fenomenologica tra "vedere" e "vedere in"

⁴ R. Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton 1987, in part. pp. 46-75.

pare esserlo. Non solo per l'artificiosità della distinzione, ma soprattutto per il fatto che risulterebbero opachi i criteri di discernimento della forma dell'immagine, non potendo questa consistere in una mera percezione della superficie di supporto. In particolare rimarrebbe pur sempre da chiarire se tali criteri siano di ordine puramente percettivo oppure di ordine squisitamente concettuale. A meno di non assumere che il discernimento cognitivo di un'immagine in quanto tale implica una categorizzazione percettiva *sui generis* capace di discriminare tra la classe delle immagini e quella degli oggetti, l'immagine, nell'autonomia della sua forma, verrebbe consegnata – seguendo la soluzione 2) – all'ordine problematico delle rappresentazioni. Ed a questo punto si potrebbe insinuare la facile risposta che per cogliere quelle strane entità che sono le immagini nella loro autonomia formale è necessaria una facoltà specifica ossia l'immaginazione⁵. A meno di non assimilare ancora la specificità dell'immagine a ciò di cui è immagine, così che per il suo riconoscimento valgano i criteri impiegati nei confronti del riconoscimento di quanto rappresenta immaginalmente. Ma vedere un'immagine non è la stessa cosa di (o qualcosa di simile a) immaginare qualcosa. Così come «mentre vedo un oggetto, non me lo posso rappresentare»⁶, nemmeno quando vedo un'immagine posso rappresentarmela. Appunto in quanto «la rappresentazione non è immagine»⁷. L'identità o l'analogia qui varrebbe solo ipotizzando che ogni vedere, pure il vedere ciò che immagine non è, sia cogliere l'immagine di qualcosa, facendosene una rappresentazione. Anche in questa ipotesi, però, resterebbe pur sempre la necessità di distinguere tra il vedere qualcosa che è puramente immagine e il vedere l'immagine di qualcosa nel senso di coglierne un aspetto.

2. Si può senz'altro ammettere che ogni visione e più genericamente ogni percezione di un oggetto non si configura mai come una determinazione totale, ma sempre relativa ad alcuni suoi aspetti in rapporto alle condizioni del vedere, al punto di vista, alle focalizza-

⁵ A tale proposito condivido la critica che Margolis muove alle tesi di Wollheim: «Wollheim deve infatti sostenere che il vedere-in *non* è una forma reale di percezione quanto piuttosto una forma di immaginazione visiva: cioè è un "vedere" ciò che non è affatto realmente visto bensì che si immagina solo di vedere [...]» (J. Margolis, «Vedere-in», «finzione», «trasfigurazione». *La percezione nella rappresentazione pittorica*, in "Discipline filosofiche", a. XV, n. 2, numero monografico a cura di G. Matteucci dedicato a *Elementi di estetica analitica*, p. 46).

⁶ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, a cura di R. De Monticelli, Adelphi, Milano 1990, p. 338 (§ 63).

⁷ *Ibidem*.

zioni attenzionali, alle inclusioni contestuali e così via⁸. Non c'è, però, alcun bisogno di trasformare il vedere, e più in generale il percepire, pur ammettendo la necessaria parzialità della sua natura prospettica, in una sorta di rappresentazione interna. Così infatti si perderebbe non solo ogni distinzione tra il vedere qualcosa e il rappresentarselo *in absentia*, ma anche la specificità tra il vedere-riconoscere un'immagine e il vedere-riconoscere un oggetto. Seguendo questa strada esplicativa il passo a spingere all'interno il criterio della conoscibilità della natura specifica dell'immagine sarebbe breve. (Ri)Conoscere un'immagine implicherebbe, così, un atto immaginativo. Forse in questo modo, ossia ricorrendo alle capacità immaginative della mente umana, avremmo pensato (o immaginato!) di risolvere il problema epistemico dell'immagine. Al prezzo, però, non solo di aver moltiplicato inutilmente gli enti o – se si vuole – le interfacce immaginali tra noi e il mondo, ma anche di eliminare il problema ontologico delle immagini in quanto immagini: quello relativo alla loro natura ossia al loro nascere ed esistere indipendentemente dall'accesso epistemico che se ne può avere⁹. In questa mossa il criterio sia del conoscere sia dell'esistere dell'immagine sarebbe, in ultima istanza, un'immagine interna e quindi la capacità della mente umana di formarsi internamente delle immagini. L'immagine nella sua esteriorità, nel suo riguardare in un senso determinato tanto il tempo quanto lo spazio, diverrebbe – così intesa – solo un effetto della natura rappresentazionale della nostra mente: di ogni immagine esterna il criterio di riconoscimento sarebbe interno. Ci sarebbero immagini, in altre parole, ed immagini riconoscibili in quanto tali, solo perché siamo capaci di formarci all'interno qualcosa di analogo al loro contenuto ossia un'immagine interna dell'immagine esterna che vediamo. Con tutto quel che ne consegue quanto all'ontologia dell'immagine e, a ben pensarci, quanto all'ontologia in generale. Perché non dovrebbe valere dell'oggetto in quanto tale, e dun-

⁸ A tale proposito Emilio Garroni, nel suo ultimo libro, insiste giustamente sul carattere di sintesi integrativa, proprio di ogni percezione, tra determinatezza e indeterminatezza e sulla necessaria correlazione, per noi umani, tra percezione e linguaggio. Meno d'accordo mi trova lo sfumarsi di una distinzione tra immagine esterna ed interna. Cfr. in proposito E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005.

⁹ A tale proposito dissento dalla seguente tesi di Spinicci: «dire di qualcosa che è un'immagine non significa indicare quale sia l'insieme degli oggetti reali cui appartiene, ma vuol dire invece sottolineare che di quell'oggetto si può parlare soltanto in quanto è il *correlato intenzionale* di una percezione possibile» (P. Spinicci, *op. cit.*, p. 131). Dell'immagine credo piuttosto che si possa sostenere che appartiene alla classe dei “quasi oggetti” e che l'esistenza di tale classe seppur abbia un grado di essere differente da quello dei cosiddetti “oggetti reali” sia la condizione di possibilità di un rapporto fenomenologico con l'immagine ovvero di una “correlazione intenzionale”.

que di ogni oggetto possibile (di tutte quelle entità che consideriamo oggettive), quanto vale di quello strano fenomeno che resta comunque l'immagine?

Il fatto è che le immagini con cui commerciamo quotidianamente hanno un irriducibile carattere di esteriorità, in virtù della quale si presentano indipendentemente da o, comunque, anteriormente ad ogni attività rappresentativa. Ed appunto per tale ragione il problema ontologico dell'immagine si ripresenta intatto. È vero che a proposito del vedere un'immagine allo specchio, la propria o quella di un altro, diciamo semplicemente "mi sono visto nello specchio, e non mi sembrava di avere una buona cera" o "ti ho visto allo specchio, non sapevo che fossi in casa". Qui l'esperienza sembra quella di un vedere semplice e diretto, del tutto relativo al contenuto dell'immagine ovvero a ciò che l'immagine presenta. A negare, però, che in effetti lo sia, basta scattare una foto di quanto abbiamo visto. La mia foto allo specchio è qualcosa di differente da una semplice foto di me. È, infatti, la foto della mia immagine. È la presenza dell'immagine che qui viene attestata: una presenza autonoma, seppur in un senso necessariamente relativo. Mentre corpi e oggetti, infatti, sono quello che sono, le immagini sono in quanto sono di qualcosa. Sono "di riflesso", si potrebbe dire, indipendentemente dall'essere o meno immagini speculari. Per riflettere, mostrare, denotare¹⁰ o rappresentare qualcosa le immagini debbono anzitutto esserci. In forza della sua presenza, insomma, l'immagine non può essere risolta in e ridotta a rappresentazione, a meno di non usare indifferentemente i due termini. Il fatto che talvolta lo facciamo non implica che siano perfettamente equivalenti. Molte immagini funzionano rappresentando qualcosa in senso figurativo. Non tutte, però. Non implicano "rappresentazioni", ma "aspetti" di qualcosa quei tipi d'immagine che sorgono senza incorporare intenzionalità (sempre quelle speculari, spesso quelle fotografiche). Da questa constatazione deriva la necessità di pensare la specificità delle immagini in quanto immagini, indipendentemente dal fatto che implicino o meno rappresentazioni: che incorporino o meno un'intenzionalità figurativa. E dunque diviene ineludibile chiedersi quale posto occupano le immagini nel (nostro)

¹⁰ Giustamente Spinicci contesta nel suo libro la tesi goodmaniana secondo la quale «la denotazione è il nocciolo della rappresentazione» (cfr. P. Spinicci, *op. cit.*, pp. 67-93). Sostenere, infatti, che ogni immagine è di qualcosa non equivale a sostenere che vi sia sempre un oggetto (reale) che le corrisponda. La dimensione primieramente figurativa dell'immagine non esclude, però, un suo uso denotativo, ad esempio nell'esemplificare una classe di oggetti. A questo proposito Spinicci concede wittgensteinianamente che «il riferimento dell'immagine al mondo» sta «esclusivamente nell'uso» (*ivi*, p. 93) che se ne fa. Ma se un tale uso per così dire quasi linguistico è sempre possibile, ciò forse significa che tale possibilità si iscrive nella grammatica dell'immagine stessa. In una grammatica – si vuol dire – più ampia di quella della figuratività.

mondo. Si può insomma affermare che le immagini esistono nello stessa misura in cui esiste tutto ciò cui attribuiamo valore di essere? E, dunque, che il loro essere nel mondo precede necessariamente il fatto che questo sia il "nostro"?

3. Forse uno dei motivi principali dell'imbarazzo epistemico ed ontologico di fronte all'immagine deriva dal fatto che una delle virtù o proprietà dell'immagine consiste nel trarre in inganno: l'immagine può essere fuorviante. Può illudere. Per questo, quando manchiamo la verità di qualcosa, quando ci sbagliamo, diciamo che siamo stati ingannati da una falsa immagine oppure che abbiamo colto un'immagine non veritiera. Da ciò non deriva, però, che la ragione della falsità sia nell'immagine stessa e quindi che l'immagine sia necessariamente un'illusione, seppur di tipo particolare. Dalla propensione all'ingannevolezza dell'immagine si può inferire la sua costitutiva ambiguità, ma non si può affatto concludere che essa faccia parte della sfera puramente soggettiva delle illusioni e dei miraggi. Un'immagine nello specchio, ad esempio, non può certo essere assimilata ad una illusione percettiva quale è quella del bastone nell'acqua che vedo spezzato, mentre so che non lo è. Noi saremmo di fronte ad un'illusione percettiva solo se scambiassimo un'immagine allo specchio (ad esempio di una tazza) con la sua reale presenza. Può capitare in un momento di distrazione. L'illusione percettiva qui non ha però alcuna necessità: basta protendere la mano per afferrare la tazza e l'illusione si dissolve. Un istante dopo, quell'errore non lo faremo più. A meno di non essere privi della capacità di distinguere un'immagine da ciò di cui essa è immagine. Una relazione di somiglianza tra la potenziale ingannevolezza cognitiva di un'immagine e l'effettivo inganno di un'illusione percettiva sussisterebbe, in altri termini, se e solo se prendessimo l'immagine (ad esempio un'immagine speculare) per ciò di cui è immagine. Ma questo solitamente non accade, ben presto diventiamo abili a distinguere le immagini dalle cose. All'interno di tale capacità di distinzione vi è anche la consapevolezza che l'immagine di per sé non è affatto riducibile ad un effetto ottico. Distintala dal percolato proprio di un effetto ottico, si tratta di capire in cosa consista la specificità dell'immagine: della sua natura e della sua esistenza. E qui iniziano le difficoltà, dovendo fare i conti, nel caso dell'immagine, con qualcosa che sfugge alla presa concettuale. Forse proprio per il motivo che non è nemmeno un qualcosa in senso proprio: lo sembra soltanto. Fuggevolezza e incostanza appaiono proprietà dell'immagine più che di qualsiasi altro oggetto che popola il nostro mondo. E così, senz'altro con buone ragioni, si rifiuta alle immagini una dignità oggettiva, con il suo corteo di proprietà stabili e intersoggettivamente riconosciute. Proprio perché mancano di queste proprietà le immagini assomigliano a degli oggetti, ma non lo

sono. Sono quasi-oggetti: qualcosa di intermedio tra le cose e le rappresentazioni. Qualcosa del genere sostiene Bergson in *Materia e memoria*: «per “immagine” intendiamo una determinata esistenza che è più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa, un'esistenza che si trova a metà tra la “cosa” e la “rappresentazione”»¹¹. Il fatto, però, che da tale tesi derivi, per Bergson, una sostanziale equivalenza tra immagini e percezioni fa inevitabilmente perdere di vista la specifica esistenza delle immagini. Fenomenicamente le immagini esistono, non v'è dubbio. Esistono oggettivamente dal momento che si presentano come oggetti di un comune vedere. Ma esistono “oggettivamente” in un senso del tutto particolare: in uno strano “come se”. Come se fossero oggetti, mentre sappiamo che sono piuttosto fenomeni quasi oggettuali in quanto privi delle prerogative standard dell'oggettività. Fenomeni quasi oggettuali dall'esistenza labile, che non per questo si arrendono ad una perfetta inesistenza. Anche le immagini, al pari degli oggetti comunemente intesi (fisicamente percepibili), condividono infatti il valore posizionale di tutto ciò che esiste ed esistendo ha luogo. Pure le immagini hanno luogo – un luogo del tutto identificabile, del tutto determinabile secondo coordinate spaziali (destra, sinistra, sopra, sotto), sia all'interno dell'immagine (nella profondità apparente del suo peculiare spazio) sia relativamente al luogo e alla superficie determinata in cui l'immagine appare. Con la differenza che questo loro aver luogo, il valore posizionale delle immagini, va e viene. E per di più – lo sappiamo – la loro posizionalità non è fissa. Le immagini, a determinate condizioni si possono moltiplicare fino al punto di presentarsi come tendenzialmente ubiquie. Dal gioco di specchi all'immagine televisiva il passo, almeno dal punto di vista ontologico, è più breve di quel che sembra. Almeno un tipo di immagini – quelle che nessuna intenzione genera, quelle che a determinate condizioni nascono per effetto di relazioni causali tra oggetti – sono senz'altro sommamente evanescenti. L'immagine di Narciso persiste sulla superficie del ruscello finché il suo letto non s'intorbida. Lo specchio riflette la mia immagine finché il vapore non lo appanna. Qualcuno obietterà subito che quanto detto vale solo delle immagini che hanno una causa fisico-naturale e non di quelle immagini stabili che ci restituiscono quadri e affreschi. Sarà anche per questo che buona parte della discussione filosofica contemporanea intorno all'immagine si concentra su quelle immagini che sono il risultato di un fare e, dunque, non sono semplici “effetti” (nel senso kantiano dei fenomeni della natura), ma opere. Con questa restrizione del campo problematico dell'immagine, però, si restringe anche il senso del suo poter

¹¹ H. Bergson, *Materia e memoria*, in Id., *Opere 1889-1896*, a cura di P.A. Rovatti, Mondadori, Milano 1986, p. 143.

ingannare (della sua potenza o virtù illusoria) all'ambito della finzione intenzionale (nel senso attivamente formante della *fictio*) e, quindi, al valore intenzionalmente rappresentativo dell'immagine (pittorica). Senza misconoscere l'importanza di queste analisi e della raffinatezza analitico-concettuale¹² cui sono pervenute viene però da osservare che questo resta comunque un modo pur elegante per aggirare il problema dell'immagine. Non considerando, per dirla in breve, che quella della rappresentazione è una possibilità disposizionale dell'immagine: nel senso appunto che un'immagine può funzionare come una rappresentazione, ne costituisce per così dire un'*affordance* nel senso impiegato da Gibson. Ma da ciò non consegue che ogni immagine sia necessariamente una rappresentazione¹³. Sostenere questa tesi e quindi partire da essa per spiegare l'immagine significherebbe mettere il carro davanti ai buoi. Il carro come si sa viene dopo: logicamente e storicamente. Oltre a tutta una serie di questioni concernenti il suo carattere di oggetto sociale simbolicamente attivo, un'opera d'arte di tipo pittorico e affini non funziona nel senso di una rappresentazione in forza delle sue proprietà oggettualmente stabili, bensì per il fatto che queste proprietà hanno la virtù di generare stabilmente quel quasi-oggetto in cui consiste l'immagine. Un quadro, in altri termini, rappresenta qualcosa in quanto funziona oggettivamente e stabilmente come un'immagine. Senza la funzione d'immagine, di conseguenza, non c'è rappresentazione. Questo indipendentemente dal fatto che lo scopo che lo pone in essere – l'intenzionalità produttiva (poietica) che ne è all'origine – sia proprio quello di rappresentare qualcosa. Prima ancora che essere rappresentazione di qualcosa o espressione di qualità¹⁴ le opere d'arte (in misura maggiore, ma non esclusiva quelle pittoriche) sono anzitutto fissazioni d'immagine a valenza esteticamente simbolica: oggettivazioni sociali simbolicamente attive¹⁵ della funzione

¹² Si vedano per la loro esemplarità oltre al già menzionato saggio di Margolis, quelli di Dominic McIver Lopes, *Le immagini e la mente rappresentazionale*, di John W. Bender, *Esemplificazione ed espressione: le teorie di Goodman sono sbagliate* e di Susan Feagin, *La rappresentazione pittorica e la pittura come arte temporale*, contenuti nel citato numero monografico di "Discipline filosofiche", *Elementi di estetica analitica*.

¹³ A tale proposito sembra perlomeno frettoloso e ambiguo quanto sostiene Jacques Morizot: «Le terme qui exprime de la manière la plus économique et dans toute sa généralité cet ensemble de relations est de dire que l'image est une représentation ou qu'elle a un contenu représentationnel interprétable» (J. Morizot, *Que'est-ce qu'une image?*, Vrin, Paris 2005, p. 11). Le due affermazioni, infatti, non sono affatto equivalenti.

¹⁴ Per la distinzione tra rappresentazione ed espressione a proposito del funzionamento simbolico delle opere d'arte il rimando d'obbligo è a N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, a cura e con un'introduzione di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1976.

¹⁵ Per questa caratterizzazione dell'opera d'arte debbo rimandare ai miei seguenti lavori: *L'unità di senso dell'opera d'arte: tra funzione simbolica e vincoli percettivi*, in F. Desideri e G. Matteucci

d'immagine¹⁶. Per questo, si potrebbe sostenere, la quasi esistenza dell'immagine trapassa, nelle opere d'arte, in una quasi sovra-esistenza. L'immagine perciò, nel caso dell'opera d'arte, è sempre più-che-immagine, senza cessare di essere tale. Sovra-esiste nelle relazioni che accende nel tempo. In relazioni emotive, cognitive ed interpretative tese certamente a ciò che l'opera esprime o rappresenta, ma pur sempre in virtù della funzione d'immagine capace di occasionare tali risposte emotive, cognitive e interpretative. È infatti in quanto immagine che l'opera d'arte funziona esteticamente e come tale impegna la nostra attività percettiva, in tutta la profondità delle determinazioni storico-culturali che la connotano.

4. Anche la restrizione del problema dell'immagine al dominio dell'artefattualità a funzionamento estetico-simbolico restituisce, in altri termini, uno strato di essere e, quindi una specifica esistenza dell'immagine inesplicabile dal punto di vista dell'intenzionalità. Per tale motivo non considereremo qui la specifica sovra-esistenza delle immagini artefattuali, senza per questo essere obbligati a sostenere che la specificità ontologica dell'immagine vada cercata solo in quelle immagini che esistono causalmente e non intenzionalmente: nelle immagini cosiddette naturali. Il dominio delle immagini è in un certo senso anteriore alla distinzione epistemica ed ontologica tra ciò che è per *physis* e ciò che è in virtù di *techne*. Anzi, la mia tesi è che proprio il carattere problematico dell'immagine, nella genericità dei modi che determinano l'impiego di questo termine, è il banco di prova di un'ontologia non ingenua, all'interno della quale può divenire sensata la distinzione perlomeno funzionale tra naturale e artificiale. Per ontologia non ingenua non intendo solamente quella delineata nel trascendentalismo kantiano, ma anche quella sostenuta nella prospettiva wittgensteiniana, quando – ad esempio – sostiene che la grammatica mi dice l'essenza: «che tipo di oggetto una cosa sia: questo dice la gram-

(a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 87-96; *Unità oggettuale e unità immaginale dell'opera d'arte*, in L. Russo (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, "Aesthetica Preprints Supplementa", Centro Internazionale Studi di Estetica, dicembre 2006, pp.59-70.

¹⁶ A tale proposito andrebbe radicalmente ripensata la celebre metafora dello specchio che Platone, nel libro X della *Repubblica*, mette in mano a quel «sofista meraviglioso» che è l'artista. E ciò proprio in direzione di un interrogarsi platonico sulla funzione d'immagine all'origine della *mimesis* artistica. A tale interrogazione la vera risposta platonica va cercata – come vedremo – direttamente nel *Sofista*. Per una lettura articolata e sottilmente problematica della questione platonica della *mimesis* ed in particolare della metafora dello specchio si veda l'importante libro di S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2002.

tica»¹⁷. Senza per questo difendere in alcun modo la tesi che la non ingenuità di Wittgenstein si limiti ad una svolta linguistico-relativistica puramente dissolutoria nei confronti di ogni impegno ontologico. Ritengo infatti che sia in errore chi – seguendo ad esempio Rorty – legga la svolta di Wittgenstein quanto al rapporto tra linguaggio e mondo in direzione di un relativismo sfrenato e senza vincoli ontologici. La pluralità dei giochi linguistici e delle forme di vita da cui i primi emergono come da uno sfondo necessario e mutevole attesta piuttosto la vigenza in essi di vincoli effettivi relativamente al rapporto tra pratiche linguistiche (usi) e ontologia (comprendendo in tale rapporto non solo il complesso di credenze e di assunzioni e, in ultima istanza, di atteggiamenti intenzionali intorno al mondo, ma anche l'insieme di fatti e di esperienze inerenti alla nostra vita percettiva). Vincoli senz'altro non rigidi, come si conviene a chi sta "praticamente" dentro un gioco, senza – appunto per tale motivo – poter assumere il punto di vista di Dio nei confronti di tutti i giochi compostibili. Ma non per questo vincoli meno potenti nel loro vigere effettivo. Vincoli che hanno senz'altro una valenza costruttiva ed espressiva insieme, senza perciò potersi risolvere in mere convenzioni di cui ci si possa liberare a piacere. I giochi linguistici e le stesse regole grammaticali ad essi immanenti possono venir intesi come convenzioni sociali solo a patto di intendere tale convenzionalità nell'unità tra contingenza costruttiva e necessità espressiva. In virtù del vincolo interno tra espressione e costruzione che li costituisce, nei giochi linguistici si modella il senso non solo di ciò che facciamo, ma anche di ciò che riteniamo vi sia: si modella per così dire dall'interno del linguaggio, della sua immanente forza simbolica, in direzione di ciò che, in un orizzonte aristotelico, potremmo chiamare anche la predicabilità di ciò che è. Per questo rispetto Wittgenstein starebbe nel solco della tradizione aristotelica e di quella kantiana. Con la differenza, naturalmente, che nel suo caso né le categorie costituiscono l'universale trama ontologica della realtà (nel senso di Aristotele) né l'universale trama dell'apriori soggettivo (nel senso di Kant). Se non altro per la convinzione esplicitamente antifregeana che i concetti non hanno confini rigidi e certi, così che non si può nemmeno porre kantianamente il problema di definire uno spazio trascendentale (tanto meta-empirico quanto meta-linguistico) dei concetti puri.

5. Senza andare troppo per il sottile, nella direzione di pensiero tracciata da Wittgenstein potrebbe anche inserirsi quanto sostiene Nelson Goodman in *Ways of Worldmaking*: «Possiamo avere parole senza un mondo ma non mondi senza parole o altri simbo-

¹⁷ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 154 (§ 373).

li»¹⁸. Un mondo senza parole non possiamo averlo, però potremmo pur sempre immaginarlo. E per immaginarlo dovremmo assumere un qualche punto di vista interno al mondo (ad una sua versione) in cui il linguaggio così come lo conosciamo è assente totalmente oppure ancora non c'è. Un paradossale punto di vista nel quale il "vedere" coinciderebbe con l'immaginare appunto in quanto, per dirla in breve, il linguaggio non è uno dei fatti di "questo" mondo. Il mondo naturalmente – in questa fantasiosa ipotesi – non sarebbe "un mondo" né nel senso di un'idea unitaria né in quello, strettamente connesso, di una sua articolazione interna in segmenti discretamente significativi. In questo improbabile "mondo", privo dell'articolazione rappresentativa ed espressiva offerto da un linguaggio o da un qualsiasi altro sistema simbolico non linguistico, avremmo però pur sempre a che fare con sfondi, oggetti, relazioni tra agenti intenzionali. Di questi ultimi ossia degli agenti intenzionali potremmo presupporre che abbiano bisogni, impulsi, appetiti, funzioni, reazioni tali da orientare i loro modi di agire e potremmo anche aggiungere a tale presupposizione quella del formarsi di corrispettivi *habitus* e ambienti. Ignoreremmo, però, se gli agenti che popolano questo mondo senza linguaggio possiedano una mente capace di rappresentazioni e, dunque, di immagini interne (pur avendo presupposto che non ci troviamo di fronte a zombies o ad automi). Come potremmo, infatti, se in questo mondo non esiste il linguaggio o un qualche altro sistema simbolico che possa surrogare, almeno in parte, la funzione? Così l'ontologia di questo mondo potrebbe anche semplificarsi in sfondi, oggetti, eventi, relazioni fattuali (tra oggetti e tra agenti intenzionali). Da questa ipotesi non deriverebbe affatto un'ontologia priva di senso e non solo per l'inclusione in essa di relazioni fattuali tra agenti intenzionali (nel loro esser vincolate a oggetti ed eventi con effetti su oggetti e sfondi). Potremmo chiederci, però, se in questa ontologia, primitivamente semantica nelle selezioni di senso che implica, vi sarebbe posto per una differenza tra le immagini e tutto il resto (sfondi, oggetti, eventi, relazioni). Una risposta positiva a questa domanda implicherebbe che il criterio distintivo tra l'immagine e ciò di cui è immagine non potrebbe essere di tipo linguistico-categoriale o comunque simbolico, ma o puramente percettuale oppure, in qualche misura, anche concettuale. Forse la prima ipotesi varrebbe se si trattasse di distinguere tra la bidimensionalità delle immagini e la tridimensionalità degli oggetti. Ma potremmo anche ipotizzare aggiuntivamente che questo mondo per un qualche motivo che non è necessario indagare pullula di immagini ologrammatiche. A questo punto il criterio discriminativo puramente visivo-percettuale si rivelerebbe del tutto insufficiente, fino a che

¹⁸ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, trad. It. di C. Marletti, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 7.

una qualche esperienza non ci svelasse l'errore: la tridimensionalità è un effetto di superficie. Da questo momento in poi il vedere immagini (bidimensionali o ologrammatiche) sarebbe più che un semplice vedere: il criterio distintivo comincerebbe a farsi da percettuale anche tendenzialmente concettuale. Inizialmente avremmo a che fare con un mix indistricabile tra questi due criteri. A poco a poco (o tutto d'un tratto, non importa) il passaggio da un'iniziale confusione delle immagini con le cose all'imparare a distinguerle (ad esempio in forza degli errori cui questa confusione induce e delle correzioni di sguardo che tali errori favoriscono) si stabilizzerebbe in un *habitus* tanto percettivo quanto cognitivo. Il percepire l'immagine, il vederla riconoscendola come tale, sarebbe più di un semplice vedere, sarebbe infine un pensare capace non solo di distinguere ciò che differenzia l'immagine da ciò di cui è immagine, ma anche di cogliere quanto hanno in comune: di vedere l'aspetto della loro somiglianza. Pur rimanendo grossolana la proto-semantica di questo mondo senza linguaggio (appunto in quanto non contempla le virtù rappresentative, espressive e comunicative dei segni) conoscerebbe, però, un salto di livello nella sua complessità, includendo (in virtù dell'abilità a cogliere la differenza specifica dell'immagine insieme alla relazione tra la forma dell'immagine e il suo contenuto) non solo l'essere tendenzialmente stabile di corpi e oggetti, quello variabile degli sfondi e quello intrinsecamente instabile di eventi e relazioni fattuali tra agenti intenzionali, ma anche l'essere e insieme il non essere delle immagini (in quanto differenti-da e, nello stesso tempo almeno per qualche aspetto, somiglianti-a ciò che è in un senso più proprio). Anche in questo mondo senza linguaggio e dunque nella sua paradossale ontologia senza *logos* si sarebbe consumato – in virtù dell'immagine: della debole forza del suo "differente" esistere – un "parricidio" nei confronti di una concezione embrionalmente e rozza parmenidea dell'essere (dove non il pensare, ma piuttosto il vedere coinciderebbe con l'essere). In questo mondo sarebbe ora meno improbabile che gli agenti intenzionali che lo popolano comincino a sviluppare – avendo conosciuto le virtù dell'immagine come qualcosa di appartenente all'arredo ontologico del mondo – una qualche forma di attività rappresentativa capace di esteriorizzarsi in qualcosa di vagamente simile alle immagini esperite e riconosciute e, infine, in segni.

6. Passare da questa favola scherzosamente fittizia intorno ad un mondo senza parole e alla nascita in esso di una qualche forma di consapevolezza intorno all'immagine alla se-

ria favola sull'essere¹⁹ e il non essere che Platone mette in scena nel *Sofista* è meno incongruo di quanto possa sembrare a prima vista. Proprio nel sommo dialogo platonico una (se non "la") partita decisiva intorno alla possibilità di cacciare-definire il "sofista" introducendo il genere del "diverso" per connettere nel discorso i generi dell'essere, dell'identico, del moto e della quiete si gioca intorno alla questione dell'immagine. Alla mossa che stringe il sofista nella definizione di "produttore di immagini", questi – osserva lo Straniero – risponderà chiedendo «che cosa intendiamo propriamente con "immagine"». A tale domanda Teeteto non può far altro che rispondere: «le immagini nelle acque e negli specchi e inoltre quelle dipinte o scolpite, e tutte quante le altre che sono di questo tipo» (*Soph*, 239e). Ma così rispondendo Teeteto – osserva lo Straniero – è come se non avesse mai visto un sofista. Questi è come se avesse gli occhi chiusi o come se non avesse affatto gli occhi. Ai discorsi intorno alle «immagini negli specchi e negli oggetti modellati» di Teeteto, che gli si rivolge come ad uno che ci vede, il sofista risponderà «fingendo di non conoscere né specchi né acque e nemmeno la vista stessa» (*Soph*, 240), interrogandolo solo su ciò che ha detto intorno all'immagine. In altri termini, il sofista risponderà alla questione fingendosi come l'inversione speculare della figura del "cieco al significato" ipotizzata da Wittgenstein nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*: si proporrà, dunque, come il "cieco all'immagine". Accettare la sfida del sofista a questo punto non può limitarsi, per lo Straniero, ad opporre alla sua finzione l'eloquenza dell'immagine ovvero quanto la sua evidenza "dice". E quanto l'immagine, l'*eikon*, pericolosamente dice è l'intreccio, la *symplokè* tra essere e non essere. Diversa dalla cosa, dall'oggetto di cui è immagine e più in generale dall'oggetto reale ("vero"), tuttavia gli somiglia e dunque, in virtù di tale somiglianza, in qualche modo è: è e non è nel medesimo tempo. La sfida è accettata sul piano del discorso, del *logos*, il cui sorgere è colto proprio nella *symplokè*, nell'*intreccio* dei grandi generi che ne governano dall'interno il movimento e lo governano appunto in virtù dell'introduzione del genere del "diverso" ovvero della "differenza" che permette agli altri generi (l'essere, l'identico, il moto e la quiete) di parteciparsi senza confondersi. Nella coimplicazione o *koinonia* dei generi diviene possibile abbandonare la separazione parmenidea tra ontologia (la stabile, ben ferma, identità di pensare e essere) e semantica (lo spazio della *doxa* come spa-

¹⁹ Si veda per questo G. Carchia, *La favola dell'essere. Commento al Sofista*, Quodlibet, Macerata 1997. Sul *Sofista* platonico si veda anche G. Sasso, *L'essere e le differenze. Sul "Sofista" di Platone*, Il Mulino, Bologna 1991.

zio linguistico di instabili e contraddittorie differenze)²⁰. In questo abbandono Platone vede l'unica via per non dissolvere l'apparenza in illusione e il discorso che nell'apparenza si sviluppa in inganno. Se questa "via" vale in generale anzitutto ai fini della cattura-definizione del sofista, non può essere dimenticato che vale in maniera determinata per l'intreccio che l'immagine manifesta. Aver accettato la sfida del sofista, riguardo all'immagine, come una sfida da giocarsi in cosa si intende per immagine, non dimentica l'automanifestatività dell'immagine: il suo offrirsi allo sguardo nella potenza di un intreccio che "dice" non solo il coappartenersi di essere e non essere, ma anche e soprattutto quello di differenza e somiglianza. L'errore a questo proposito sarebbe nell'intendere la somiglianza come relativa unicamente al contenuto dell'immagine con un qualsiasi oggetto reale e non piuttosto alla sua forma: alla somiglianza tra la forma (il confine) dell'immagine e quella degli oggetti che immagini non sono. Questo senso della somiglianza, infatti, non implica solo la consapevolezza del differire dello spazio interno all'immagine dallo spazio esterno della superficie in cui appare, ma anche quella dell'esistere (dell'essere in un certo modo) dell'immagine come quasi-oggetto e non come mera illusione.

7. Conclusivamente la mia tesi è che ogni percezione d'immagine, ogni "vedere" immagini non si configura né come un vedere semplice né come un vedere duplice ossia come due esperienze percettive fenomenologicamente distinte. Si configura piuttosto come un vedere in cui il pensare è tendenzialmente distinto in quanto fornisce il criterio cognitivo della riconoscibilità dell'immagine come forma ossia come quasi-oggetto che tuttavia in qualche modo "è" ed in quanto "è" si offre alla percezione. È tale criterio, infatti, a costituire la possibilità di discernere percettivamente l'intreccio tra differenza e somiglianza e, più precisamente, ad implicare la differenza (a partire dalla differenza tra la superficie "esteriore" del supporto e quella apparentemente "profonda" dell'immagine) e ad istituire la somiglianza. Insistendo, fin dalla celebre polemica con Gombrich, sulla discontinuità tra la percezione della realtà e quella delle immagini Gibson sostiene a questo proposito che un'immagine (una figura) «richiede sempre due tipi di apprensione, che procedono insieme, una diretta e l'altra indiretta»: «si percepisce direttamente la superficie della figura, e contemporaneamente si ha una consapevolezza indiretta della superficie virtuale – come percezione, conoscenza o immaginazione, a seconda dei ca-

²⁰ Per quanto qui solo accennato rimando a quanto sostenuto in «*Thinking for nothing*». *Il nichilismo come ontologia non competitiva*, in "Iride", a. XIX, n. 47 gennaio-aprile 2006, pp. 59-68

si»²¹. Forse si può abbandonare anche questo residuo di dualità, senza dover accettare che siamo di fronte ad una semplice percezione. Semmai siamo di fronte ad un percepire che ha incorporato una consapevolezza la cui ragione non sta nel percepire stesso. Vedere immagini significa, in altri termini, aver imparato e, dunque, in qualche modo categorizzato concettualmente la differenza tra immagini (in quanto «oggetti virtuali», secondo l'espressione di Gibson²², o piuttosto “quasi-oggetti”, come preferisco chiamarli) e oggetti reali. Ed è appunto da un tale apprendere la differenza che scaturisce l'abilità di scorgere somiglianze. Non sono dunque le relazioni di somiglianza a costituire la condizione di riconoscibilità delle immagini, sono piuttosto le immagini – in virtù dell'intreccio ontologico che le costituisce – ad insegnarci a conoscere e ri-conoscere somiglianze, a istruirci primieramente sul vedere aspetti come relazioni interne tra oggetti. Con la percezione delle immagini, inseparabile da un accesso cognitivo alla loro esistenza specifica e dunque al riconoscimento della loro forma, del loro *eidōs* e dei suoi confini, si espande²³ il senso del nostro rapporto con il mondo sia dal punto di vista cognitivo sia da quello ontologico. Attraverso le immagini il mondo acquista profondità innanzitutto a partire dal fatto che acquisisce profondità la superficie di alcuni oggetti della nostra percezione. Ad espandersi, dunque, è il senso stesso del nostro percepire e, insieme, le virtù autonome del pensare. È vero, in proposito, quanto osserva Margolis ossia che vedo un'immagine riflessa nello specchio quando «sono culturalmente informato in modo da considerare lo specchio come una «superficie preparata» differente, ma non del tutto dissimile, da una tela stesa da una parte all'altra di una cornice o un foglio preparato di carta da disegno»²⁴. Seppur in un senso mediato anche gli specchi incorporano intenzionalità. Ma è altrettanto vero che la superficie dell'acqua in cui Narciso coglie la sua immagine non era “preparata”. Da questa visione Narciso, o chi per lui, è colto all'improvviso, con tutto quel che ne consegue. La successione indicata da Platone tra le immagini nelle acque, negli specchi e poi quelle dipinte e scolpite ha una sua significativa eloquenza. A questo punto quanto osservato da Gibson e cioè che «ideogrammi, sillaba-

²¹ J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, trad. It. di R. Luccio, Introduzione all'edizione italiana di P. Bozzi e R. Luccio, Il Mulino, Bologna 1999, p. 424.

²² *Ivi*, p. 423.

²³ Di espansionismo a partire dal rapporto con le immagini pittoriche parla Lopes, intendendo con tale termine un ampliarsi e un funzionare in modi nuovi delle nostre abilità cognitive. Si veda per questo Dominic Mclver Lopes, *Le immagini e la mente rappresentazionale* in “Discipline filosofiche”, a. XV, n. 2, pp. 59-80.

²⁴ «Vedere-in», «finzione», «trasfigurazione». *La percezione nella rappresentazione pittorica*, cit., p. 47.

Fabrizio Desideri, *L'immagine che c'è*

ri ed alfabeti non sarebbero mai stati inventati se le persone non avessero già disegnato da migliaia di anni»²⁵ suggerisce anche altre ipotesi circa il rapporto tra l'incidere segni su una superficie e la sorgiva esperienza delle immagini.

²⁵ J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, cit., p. 412.