

*“L’immagine dell’immagine”.*  
*Lucia Pizzo Russo: dalla Psicologia delle Arti*  
*alla riconcezione dell’Estetica*  
di Fabrizio Desideri

Un passo in conclusione al saggio *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell’arte di A. C. Danto*, chiarisce assai bene in quale direzione Lucia Pizzo Russo ha dato un contributo fondamentale al rinnovamento del profilo teorico dell’estetica italiana: «La Filosofia dell’Arte non può non essere Estetica e [...] l’Estetica non può fare a meno di una teoria della mente adeguata ai suoi oggetti»<sup>1</sup>.

Certamente il passo ha da intendersi in prima battuta come rivolto alla pretesa del filosofo americano di definire l’identità dell’opera d’arte, la sua essenza, facendo a meno della dimensione estetica, ma può anche valere – oltre la contingenza del suo oggetto polemico – come una riflessione relativa all’assetto teorico dell’Estetica italiana nel tornante del nuovo secolo. Detto altrimenti, la frase citata oltre che una valenza polemica, assume un valenza programmatica. Così da comprendere in sé sia il senso complessivo del percorso critico-teorico disegnato dalla biografia intellettuale di Lucia Pizzo Russo sia la consapevolezza di un compito ancora da assolvere, quello di gettare le fondamenta di un’Estetica avvenire, alla costruzione della quale Lucia stessa si vedeva impegnata in prima persona, in un appassionato dialogo e confronto con allievi e più giovani colleghi. Un compito alla definizione del quale ci tocca oggi di misurare il contributo rilevantissimo già offerto, i passi teorici già compiuti.

Già nell’esperienza intellettuale che ha condotto la ricerca di Lucia Pizzo Russo ad affrontare i nessi costitutivi dell’estetico dall’interno della psicologia dell’arte, si può cogliere come ella abbia contribuito, soprattutto con i suoi ultimi lavori, a rinnovare significativamente l’Estetica italiana. Non soltanto nel senso di un’emancipazione da una riflessione para-artistica e para-letteraria in cui una parte della produzione estetologica italiana era venuta talvolta estenuandosi nel corso degli anni ’80 o nel prendere le distanze da una frettolosa identificazione-risoluzione dell’Estetica in un’Ermeneutica. Ma anche nel senso di suggerire, soprattutto agli studiosi più giovani, un percorso o, meglio, una pluralità di percorsi in un comune orizzonte di ricerca capaci di lasciarsi alle spalle l’obsoleta e ritardante separazione tra filosofia continentale e analitica. Tra coloro che hanno preceduto Lucia Pizzo Russo su questa strada vedo solo una profonda sintonia da una

parte con la ricerca di Emilio Garroni – con il Kant di Garroni e con l'idea dell'Estetica come filosofia non speciale – e, dall'altra, con la tradizione fenomenologica italiana e non, soprattutto laddove viene praticato e sviluppato il nesso tra una dottrina della percezione, la costituzione della coscienza e la necessità di un confronto con l'indagine neuro-scientifica.

Nel quadro di una comune preoccupazione teorica tesa ad assicurare al lavoro intellettuale nell'ambito dell'Estetica il suo profilo autonomo e la sua irriducibile specificità, va, però, rilevato il tratto originale e insostituibile del contributo offerto da Lucia, il carattere inconfondibile della sua voce teorica tanto discreta quanto risoluta. Questo tratto lo coglierei, anzitutto, nella capacità di tornare a interrogare con spirito nuovo e con curiosità l'origine teorica e la stessa genesi storica dell'Estetica e a partire dal rapporto con la Psicologia, dove l'analisi del *fundus animæ* non riguardi solo la dimensione razionale, ma anche quanto si muove sotto di essa nella forma di impulsi, desideri, premonizioni, sogni e oscure aspettative. Da questa interrogazione fondamentale l'origine settecentesca dell'Estetica come disciplina e dell'estetico come campo concettuale e dimensione dell'esperienza umana emergono in un indistricabile intreccio con la Psicologia e con la Biologia. Emergono, per così dire al confine del loro polemico co-appartenersi, ma più nel senso di un'epigenesi che di una genesi vera e propria. Intendere la fatticità dell'intreccio tra la dimensione estetica, quella psicologica e quella puramente biologica come una connessione logico-storica da sviluppare implica la necessità di passare da una Filosofia dell'Arte ad un'Estetica attraverso una Teoria della mente adeguata al suo "nuovo" oggetto. Appunto nella consapevolezza dell'imprescindibilità e della delicatezza di tale passaggio, che riguarda in ultima istanza il rapporto tra Estetica e Teoria della Mente sta la distanza che le ultime ricerche di Lucia Pizzo Russo (ad esempio nel libro del 2009, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte, empatia*) assumono nei confronti di ogni riduzione naturalistica dell'estetico. Se non altro per il motivo che nel suo carattere di epigenetica emergenza all'interno del paesaggio umano e, disciplinarmente, del discorso filosofico, l'Estetica mostra fin da subito di contenere più delle sue premesse. Al punto che lo svolgimento delle sue implicazioni programmatiche, anche nel caso ci si dovesse limitare al senso dell'estetica nei termini della definizione baumgarteniana come «gnoseologia inferior» e «analogon rationis», ha conseguenze impreviste e imprevedibili dal punto di vista dei suoi presupposti tanto naturali quanto storici. Come attestato, oltre che dalla raccolta postuma di saggi *Psicologia delle Arti*, proprio dal libro del 2009 prima citato, dove sono esemplarmente affrontate le aporie di un approccio puramente neuro-scientifico ai fatti estetici, risulta pertanto impossibile ritradurre o ridurre la ricerca estetica in una ricerca psicologica o biologica. C'è, infatti, un terreno problematico che solo la nuova disciplina (e dunque un'E-

stetica consapevole di tale *novitas*) può affrontare nella sua specificità e, quindi, *iuxta propria principia*. Credo che questo terreno specifico sia stato individuato da Lucia, assai precocemente e dunque ben prima del suo approdare a un esplicito lavoro sui fondamenti dell'Estetica, nella questione dell'immagine. Lo sta a ribadire il saggio conclusivo del volume postumo, eloquentemente intitolato "L'immagine dell'immagine"<sup>2</sup>. Riuscire a cogliere "l'immagine dell'immagine", definire-afferrare la sua essenza noetica al di qua e al di là di ogni retorica significa rispondere al problema adombrato nella citazione iniziale. Come chiarito proprio in questo saggio, la questione dell'immagine va in uno con quella del significato. Ciò non implica affatto ridurre a uno le due questioni: l'unità tra l'immagine e il significare che incorpora deve essere piuttosto intesa in una forma tensiva e, dunque, in una reciproca eccedenza. Da una parte, così, la vitalità dell'immagine (la sua vita autonoma) non si risolve mai nel suo significare; dall'altra, il significare dell'immagine è intrinsecamente polivoco. Di qui l'uni-duità problematica dell'immagine e del suo significato. Afferrare noeticamente l'immagine, coglierne l'unità eidetica ("l'immagine dell'immagine"), non può prescindere da questo aspetto. La prima conseguenza teorica di questa cognizione riguarda la difficoltà di stabilire una distinzione netta tra immagine percettiva e immagine mentale, tra immagine esterna e immagine interna. Fermarsi a questa separazione significherebbe ancora illudersi di poter definire una Filosofia dell'Arte facendo a meno di un'Estetica e di una Teoria della Mente a essa adeguata. Cogliere l'immagine dell'immagine implica, di conseguenza, capire come la connessione tra l'immagine e il suo significare sia una connessione primariamente estetica. A patto, certamente, che non si riduca il senso dell'estetico, la sua emergente complessità. Sta qui il senso strategico della critica che Lucia Pizzo Russo muove alla filosofia dell'arte di Danto. La critica a Danto implica la critica al modularismo di Fodor. Nel presupposto di una simultaneità di percezione e comprensione del mondo, quella stessa simultaneità ribadita da Nelson Goodman, l'unità anche dialettica tra percepire e pensare comporta sia la critica all'incapsulamento cognitivo dei sensi sia il rifiuto della segregazione dell'intelletto dalla dinamica della percezione. In questo anti-segregazionismo, rivolto tanto in direzione della vita sensibile che in quella dell'attività intellettuale, sta il debito più profondo che la riflessione di Lucia nutre verso di Rudolf Arnheim, il suo maestro. Il "pensiero visivo" di quest'ultimo è infatti espressione di quell'unità tra percepire e pensare capace di cogliere *uno actu* l'immagine dell'immagine.

Quanto ribadito negli ultimi scritti era già stato anticipato e chiaramente sviluppato in ricerche precedenti, pubblicate da Lucia tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso. Anzitutto ne *Il disegno infantile. Storia teorie pratiche* (1988)<sup>3</sup> e in *Genesi dell'immagine* (1997)<sup>4</sup>. Sotto il profilo sistematico è soprattutto in quest'ultimo libro che viene

affrontata la questione dell'immagine, a partire dalla sua stessa genesi. Come a dire che non si può cogliere l'essenza dell'immagine (l'immagine dell'immagine) se non si coglie la sua genesi e, con essa, la sua stessa necessità per quella che Hannah Arendt avrebbe chiamato la "Vira della Mente". Il primo aspetto che si può cogliere nella lettura o ri-lettura di *Genesi dell'immagine* è, infatti, la questione del perché e del come la nostra mente ha bisogno di immagini. Tale questione viene qui indagata dall'interno della psicologia, della sua migliore tradizione novecentesca (anche italiana, ma soprattutto europea): da Bühler a Vygotskij, da Piaget ad Arnheim.

Le questioni fondamentali della psicologia dopo Kant – e cioè una psicologia non dimentica del lavoro e del ruolo dell'immaginazione in ogni percepire – questioni classiche e nodali quali il rapporto tra intuire e pensare, tra percepire e immaginare, tra immaginazione e conoscenza in *Genesi dell'immagine* sono indagate dall'interno della psicologia, *iuxta propria principia*. Se c'è un tratto estraneo alla ricerca e alla scrittura di Lucia Pizzo Russo è proprio quello del *kokettieren* intellettuale, del civettare con le mode, del prendere a prestito soluzioni e formule da altri ambiti disciplinari e tradizioni di pensiero. Proprio in forza del rigore e dell'onestà con cui interrogano e analizzano il proprio oggetto muovendo dall'interno della psicologia (dal suo stesso lessico e dal suo proprio modo di porre i problemi), libri come *Genesi dell'immagine* e il precedente dedicato al *Disegno infantile* (come quelli che li hanno seguiti), incontrano i fondamenti stessi dell'Estetica e dell'estetico. Se non chiarisce la struttura e la dinamica della percezione nel suo costitutivo rapporto con l'immaginazione e la realtà, che senso ha un'Estetica? Il legame tra la nascita della nuova disciplina e quella passione per un'antropologia non dimentica della fisiologia che ispira l'*Encyclopédie*, sollecita le indagini sul gusto e sul sentimento del bello del pensiero anglosassone e attraversa tutta l'epoca dell'*Aufklärung* fino ai proromantici (da Albrecht von Haller a Novalis) esprime solo una falsa partenza, come per certi aspetti sostiene Hegel nelle *Lezioni di estetica*? Oppure la partenza è giusta e il nome che, grazie a Baumgarten, acquista la nuova scienza ha – come ogni nome – una sua intima necessità, una necessità che intrattiene un vincolo con il destino stesso di ciò che nomina? A rispondere in questo ultimo senso siamo sollecitati dall'indagine esibita da *Genesi dell'immagine* e dai risultati cui perviene. Come confermato e chiarito dalle ricerche di giovani e promettenti studiosi come Alessandro Nannini e Mariagrazia Portera<sup>5</sup>, la nascita dell'Estetica va intesa contestualmente e in relazione con la nascita della biologia e con il profilarsi di una psicologia autonoma e non più soltanto speculativa. Per usare le parole di Kant, l'Estetica riguarda il sentimento della *Beförderung des Lebens* nella stessa misura in cui riguarda una conoscenza e un sapere che nascono sul terreno della sensibilità e della percezione sensoriale.

Per questi motivi le ricerche contenute in *Genesi dell'immagine* e nel precedente libro sul Disegno infantile, pur muovendo dall'interno di una psicologia dell'arte, ne saggiano per così dire i confini fino a lambire la questione dei fondamenti stessi dell'Estetica. Come messo in chiaro sin dall'inizio di *Genesi dell'immagine*, la ricerca li affrontata e il suo stesso problema riguardano la psicologia in quanto tale e pertanto riguardano – come i lavori successivi di Lucia Pizzo Russo chiariranno – una teoria della mente estetica. Non si tratta, infatti, di analizzare un'esperienza che nel paesaggio complessivo dell'umano riveste un valore per così dire solo locale né, come è il caso del disegno infantile, di un'attività espressiva e di un tipo di linguaggio significativi solo in quanto passaggio necessario nell'ontogenesi.

Considerare l'immagine nella sua genesi implica, piuttosto, impegnarsi a indagare il funzionamento globale della mente umana fino a definire la natura stessa del pensare, rinunciando alle scappatoie di un comodo speculativismo. La trattazione del disegno infantile, con la peculiare grammatica che lo connota al di là del mito di una creatività senza regole, offre dunque un *case study* esemplare per capire qualcosa del rapporto tra pensare, immaginare e operare: qualcosa dei vincoli e degli spazi di gioco immanenti a questo rapporto.

Già dalle ricerche sviluppate in questi due libri e dai risultati notevolissimi conseguiti con essi si possono enucleare dei capisaldi che vanno nella direzione del radicale rinnovamento del profilo teorico dell'Estetica e, quindi, di una nitida messa a fuoco del suo oggetto, da cui siamo partiti. Tali capisaldi si precisano secondo tre direzioni: tre focalizzazioni critico-tematiche dalle quali la ricerca si sviluppa, per farvi di continuo ritorno. Li enuncio per poi soffermarmi brevemente su ognuno, fino accennare conclusivamente a una questione aperta intorno alla quale il confronto con il pensiero di Lucia Pizzo Russo avrebbe dovuto continuare e, per quanto ci è concesso, continua davvero. I tre temi principali, ai quali corrispondono altrettante tesi, sono i seguenti:

– anzitutto, una concezione antimodularista della mente e del suo funzionamento;

– in secondo luogo, il tema della relativa autonomia dell'immagine (e del pensiero immaginativo), in stretta connessione con la sua non integrabilità o risolvibilità tanto in una dimensione puramente logica quanto nell'orizzonte del linguaggio verbale;

– infine, il rapporto tra figurazione e cognizione quale si delinea nell'intenso e cruciale confronto che Lucia Pizzo Russo intesse tra la posizione di Piaget e quella di Arnheim.

Secondo quanto precisato in un passo de *Il disegno infantile*, il fatto che il bambino disegni si configura come una sorta di esperimento naturale del pensiero visivo <sup>6</sup>. Nell'infanzia possiamo cogliere, in altri termini, la genesi stessa dell'immagine (l'immaginazione *in statu nascenti*

ti). Questo, nel presupposto che l'atto percettivo del vedere e quello direttamente espressivo (emotivamente connotato) del tracciare segni e del figurare su una superficie sono, entrambi, forme di conoscenza/ esplorazione del mondo e modi del pensare. Così tutta la ricerca può volgersi, richiamando Arnheim, «contro la pratica psicologica di distribuire la psiche nelle caselle della cognizione, della motivazione e dell'emozione», come se a esse corrispondessero regioni dell'esperienza umana impermeabili e moduli di funzionamento della mente irrelatamente specializzati.

Di contro, proprio la messa in evidenza delle peculiarità di un pensiero visivo nella sua irriducibilità a quello organizzato ed espresso linguisticamente va anche nella direzione di contestare la tradizionale gerarchia che subordina la letterale esteticità del visivo e dell'immaginale alla pura noeticità di un pensiero che può svilupparsi concettualmente e operativamente solo concrescendo con lo sviluppo del linguaggio. La *noesi* dell'immagine, in altri termini, sta in uno con la sua *aisthesis*. Nell'immagine dell'immagine il noetico e l'estetico si congiungono.

Con questa visione antimodularista e antigierarchica della struttura della psiche e del funzionamento della mente umana è dunque intimamente solidale la tesi circa la relativa autonomia dell'immagine. Va qui sottolineato e ribadito il "relativa", perché nella sobria consequenzialità dell'analisi sviluppata nei due libri prima citati non c'è spazio per una facile enfasi circa il carattere assoluto o inglobante dell'immaginazione quale superfacoltà. Da bastarda nella casa della mente l'immaginazione non ne diviene automaticamente una dispotica signora. Se non altro, per la necessità di rispettare l'interna tensione che la caratterizza nel differenziale tra un operare puramente interno e una produttività che si esteriorizza lasciando il segno nella compagine del mondo, non solo sullo spazio bidimensionale e circoscritto di un foglio o di qualsiasi altra superficie adatta allo scopo. Come ribadiscono e chiariscono assai bene i saggi contenuti in *Psicologia delle Arti*<sup>7</sup> (successivi ai due volumi prima citati), l'immagine interna non è affatto l'equivalente in invisibile miniatura dell'immagine esteriore, né di quella puramente appresa né di quella tracciata.

È dunque sul filo di questo doppio crinale problematico e delle tesi che ne risultano che si sviluppa l'intenso e decisivo confronto tra la prospettiva genetico-evolutiva di Piaget e quella gestaltico-espressivista di Arnheim. Da un lato, l'analisi di Piaget che integra il disegno e l'attività immaginativa del bambino in una teoria dello sviluppo, al cui interno rappresenta un momento, un passaggio pur essenziale e necessario verso l'operatività logico-astratta dell'intelligenza. Dall'altro lato, con Arnheim, una teoria dell'arte e dell'espressività che impone di riconfigurare la teoria della percezione oltre i confini stessi del gestaltismo per così dire classico; di riconfigurarla fino a cogliere e sostenere la convergenza, emozionalmente modulata, di emozione e pensiero,

di ragionamento e intuizione di osservazione e invenzione. Una convergenza non solo ideale, ma resa effettiva dalla sorgiva espressività delle immagini e, quindi, dalle stesse qualità espressive immanenti alla percezione.

Da un lato, quindi, il figurativo in funzione dell'operatività logica dell'intelligenza, dall'altro, il pensiero visivo come forma che meglio esprime il carattere polidimensionale della cognizione intuitiva rispetto al carattere monodimensionale di quella intellettuale.

Le conseguenze di questo confronto sono molteplici. *In primis* esse riguardano il diverso peso da attribuire al rapporto tra pensiero e linguaggio, che – nella teoria di Arnheim – cede il primato all'asse tra pensiero e immagine. Il nucleo teorico da cui si alimenta la diversità delle due prospettive riguarda, però, la teoria stessa dell'immagine. Mentre quella di Piaget resterebbe ancorata a una concezione dell'immagine come copia del reale, mimesi differita nella dialettica tra assimilazione e accomodamento da cui nasce il pensiero simbolico, secondo Arnheim l'immagine somiglia anzitutto a se stessa: è "autoimmagine" appunto in quanto diretta espressione di un'immaginazione creatrice.

È proprio in virtù di questo cruciale confronto che intesse tra Piaget e Arnheim a proposito della genesi dell'immagine e, quindi, della sua stessa natura che l'opera di Lucia Pizzo Russo nel suo complesso (dai primi libri agli ultimi saggi) incontra, dall'interno della psicologia, il problema di una fondazione dell'estetica sul terreno aporetico per eccellenza dell'immagine. Ed è proprio a quest'ultimo proposito che il confronto con Lucia deve per me continuare. Anzitutto ponendo alcune domande, in un dialogo che nessuna fine può interrompere, in un colloquio che ancora continua.

Siamo sicuri che non sia superabile, in ultima istanza, l'alternativa tra una concezione dell'immagine come copia e una concezione che ne sottolinea la sorgiva espressività? Forse bisogna ancora insistere sulla natura ancipite dell'immagine, pronta a negare ogni fissazione della sua identità, fosse anche quella offerta dall'alternativa tra la secondità della copia e la primarietà dell'espressione. Da un lato, dunque, l'ontologica oscillazione dell'immagine, la sua instabilità tra l'essere e il non-essere, insieme alla sua ritrosia a configurarsi positivamente e posizionalmente al pari di altri enti quali gli alberi, le sedie, le montagne, gli animali e le persone; dall'altro, il carattere non servile del suo essere copia: immagine di sé in quanto immagine di qualcosa. Nel carattere di copia dell'immagine si esprime l'esuberato del principio stesso di realtà, nella sua irriducibilità all'alternativa tra il mentalismo dell'astrazione concettuale e il materialismo della singolarità che si offre all'intuizione sensibile. Nella copia risuona il senso dell'operare immanente alla generatività della natura. Se questa intuizione fosse degna di essere sviluppata, potremo anche ipotizzare il superamento dell'alternativa tra copia ed espressione quanto alla natura dell'immagine, ripensando soprattutto la

sua affinità con la *mimesis*. Ecco, nella tesa unità di *aisthesis e mimesis* significata dalla vita stessa dell'immagine potrebbe svilupparsi quella connessione tra Filosofia dell'Arte, Estetica e Teoria della Mente che Lucia Pizzo Russo vedeva come un compito. Come un compito che la sua opera ha assolto già in maniera esemplare.

<sup>1</sup> L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015, p. 229.

<sup>2</sup> L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 343-352.

<sup>3</sup> Ora ripubblicato sempre da Aesthetica Edizioni (Palermo, 2015) con una Postfazione di Marco Dallari che si aggiunge all'originaria Prefazione di Rudolf Arnheim.

<sup>4</sup> Ora ripubblicato da Mimesis Edizioni (Milano 2015) con una Postfazione di Paolo Spinicci.

<sup>5</sup> Di A. Nannini è da vedere la Tesi di dottorato, *L'uomo vivificato. Il ganzer Mensch come ideale antropologico della Wirkungsästhetik tra primo illuminismo e filosofia popolare* discussa nel 2015 presso l'Università di Palermo (Dottorato in Scienze filosofiche – indirizzo di Estetica e teoria delle arti; ciclo XXV); di M. Portera vedi il recente, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, Mimesis, Milano 2015.

<sup>6</sup> L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile. Storia teorie pratiche*, cit., p. 155.

<sup>7</sup> Oltre al già citato *L'immagine dell'immagine*, si vedano, ad esempio, saggi come *Percezione e immagine*, pp. 87-116, e *Arte ed emozione*, pp. 245-266.